

MIĘDZY METAFIKCJĄ
A NON-FICTION.
PODMIOTOWOŚĆ
W LITERATURZE
ROSYJSKIEJ KOŃCA XX
– POZĄTKU XXI WIEKU

МЕЖДУ МЕТАФИКЦИЕЙ
И НОН-ФИКШН.
СУБЪЕКТИВНОСТЬ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XX
– НАЧАЛА XXI ВЕКА

Redakcja naukowa

Grzegorz Czerwiński

Ewa Pańkowska

**MIĘDZY METAFIKCJĄ
A NON-FICTION.
PODMIOTOWOŚĆ
W LITERATURZE
ROSYJSKIEJ KOŃCA XX
– POZĄTKU XXI WIEKU**

**МЕЖДУ МЕТАФИКЦИЕЙ
И НОН-ФИКШН.
СУБЪЕКТИВНОСТЬ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
КОНЦА XX
– НАЧАЛА XXI ВЕКА**



Białystok 2020

Recenzenci:

dr hab. Ewa Komisaruk, prof. UWŕ

dr hab. Aleksandra Zywert, prof. UAM

Opracowanie graficzne:

Piotr Paczuski

Redakcja i korekta:

Jolanta Chomko

Skład i redakcja techniczna:

Krzysztof Rutkowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku
Białystok 2020

ISBN 978-83-7431-651-4

Monografia opublikowana ze środków projektu finansowanego w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” w latach 2019–2022, nr projektu: 009/RID/2018/19, kwota finansowania 8 791 222,00 zł



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

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

Druk i oprawa:

volumina.pl Daniel Krzanowski

SPIS TREŚCI

Od Redakcji.....	9
От Редакторов.....	9

Część I

PODMIOTOWOŚĆ W LITERATURZE NIEFIKCYJALNEJ

LUDMIŁA SZEWCZENKO

Устная история как знаковый элемент современной русской документалистики.....	13
---	----

JOANNA NOWAKOWSKA-OZDOBA

Współczesna rosyjska proza podróżnicza: ... <i>Ich bin nervoso</i> i <i>Niedzielna msza w Toledo</i> Diny Rubiny.....	29
---	----

ANNA SKOTNICKA

Relacje osobowe w esejach o pisarzach Michaiła Szyszkina.....	43
---	----

MAŁGORZATA SYLWESTRZAK

Cztery historie Piotra Wajla, czyli o przeszłości w kontekście pamięci indywidualnej i pamięci zbiorowej.....	59
---	----

ЭЛЕОНОРА ШЕСТАКОВА

Особенности трансформации воспитательно-просветительской функции журналистики в кулинарных реалити-шоу (на материале польских, украинских и российских проектов).....	73
---	----

Część II

PODMIOTOWOŚĆ A FIKCJA

MONIKA SIDOR

Głos narratora i głos autora w *Czerwonym kole* Aleksandra Solżenicyna..... 95

АЛЛА БОЛЬШАКОВА

Средневековая традиция и жанровое обновление в субъектных формах русской прозы 1960-х–1990-х..... 107

ANNA STRYJAKOWSKA

Podmiotowość postironiczna w powieści *Центр тяжести* Aleksieja Polarinowa..... 123

ANNA PRZYBYSZ

Вопрос фрактальности субъекта. *Текст* Дмитрия Глуховского 135

BEATA TROJANOWSKA

Несколько замечаний о специфике субъективности в современной русской прозе (на примере романа *Лавр* Евгения Водолазкина)..... 147

MAGDALENA WOJSCIECHOWSKA

«Русское» пространство в романе *Соловьев и Ларионов* Евгения Водолазкина в контексте геопоэтики..... 163

KATARZYNA ANNA DROZD

Kreacja bohaterów w powieści Jury Stankiewicza *Kochać noc – prawo szczyrów* w kontekście przemian literackich przełomu XX i XXI wieku 183

Część III

POGRANICZA PODMIOTOWOŚCI I TOŻSAMOŚCI

ЛЮБОВЬ ПЕРВУШИНА

Особенности репрезентации литературы постсоветской славянской эмиграции в США..... 199

АЛЕКСАНДР ЯНИШЕВСКИЙ

- Русскоязычная субъективная неопубликованная проза
10-х годов XXI века: от эпистолярного старта ко вхождению
в диалогизированную повесть..... 217

ANNA MAROŃ

- Драматургический ремейк – ответ на поп-культуру..... 233

GRZEGORZ CZERWIŃSKI

- Rosyjskojęzyczna poezja kolskich Saamów. Strategie badawcze..... 247

- Bibliografia..... 261
Summary..... 279
Резюме..... 280
Indeks nazwisk..... 281
Именной указатель..... 288

Od Redakcji

Prezentowana monografia podejmuje problem podmiotowości w najnowszej literaturze rosyjskiej. Autorami tomu są literaturoznawcy z Polski, Rosji, Ukrainy i Białorusi.

Poszczególne rozdziały stanowią rozszerzone wersje referatów wygłoszonych na Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Między metafikcją a non-fiction. Podmiotowość w literaturze rosyjskiej końca XX – początku XXI wieku”, która odbyła się w Białymstoku 15–16 listopada 2019 roku.

Organizatorami sesji był Zakład Sławistyki i Literatur Rosji – jednostka organizacyjna działająca w ramach Kolegium Literaturoznawstwa Uniwersytetu w Białymstoku. Organizację konferencji wspierał również Dział Naukowy Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku.

От Редакторов

Представляемая коллективная монография затрагивает проблемы субъективности в новейшей русской литературе. Ее авторы – литературоведы из Польши, России, Украины и Белоруссии.

Отдельные главы книги представляют собой расширенные версии докладов, прочитанных на Международной научной конференции «Между метафикцией и нон-фикшн. Субъективность в русской лите-

ратуре конца XX – начала XXI века», которая состоялась в Белостоке 15–16 ноября 2019 года.

Конференция была организована Отделением славистики и литератур народов России – структурным подразделением Коллегиума литературоведения Университета в Белостоке при поддержке научного отдела Подлясской библиотеки им. Лукаша Гурницкого в Белостоке.

Część I

PODMIOTOWOŚĆ W LITERATURZE NIEFIKCYJONALNEJ

Ludmiła Szewczenko

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach

ORCID: 0000-0003-3939-2438

Устная история как знаковый элемент современной русской документалистики

В последние годы огромный читательский интерес вызывают произведения прозы *non-fiction*, которая о себе заявляет различными жанрами и попадающим в поле зрения пишущих материалом. В ней трансформациям подвергается категория субъективности, на которую интенсивно влияют сближение постмодернизма и реализма (пост-реализм), присущие дискурсу современной эпохи попытки нивелировки авторитаризма и плюрализм мнений. Причины увлечения этой литературой лежат в недоверии к официальным трактовкам событий недавнего прошлого. Как отмечает Марина Балина,

отсутствие уверенности не только в завтрашнем (что объяснимо), но и во вчерашнем дне, обнаружившаяся сомнительность всего того, что казалось незыблемым, – переводит человеческое мышление в малый регистр: интерес к эпохальному и вымышленному переходит в желание узнать о малом и конкретном¹.

¹ А. Абрамов, М. Айзенберг, М. Балина, С. Гандлевский, Л. Гудков, И. Клевх, О. Либкин, С. Лурье, Н. Работнов, А. Чудаков, *Литература non fiction: вымыслы и реальность*, «Знамя» 2003, № 1, <https://magazines.gorky.media/znamia/2003/1/literatura-non-fiction-vymysly-i-realnost.html> [доступ: 16.11.2020].

К художественно-документальной литературе относятся разные произведения, для которых общим является ориентация авторов на воссоздание подлинных событий с опорой на документ (обнародованный или архивный), в том числе на свидетельства очевидцев или участников происходившего (происходящего). Нередко таким документом является запись писателем устной истории, проговоренной тем, кто участвовал в определенных событиях, слышал о них или их наблюдал.

Широкое обращение к устным историям демонстрирует лауреат Нобелевской премии 2015 года в области литературы Светлана Алексиевич. Сюжеты и содержание ее книг опираются на события недалекого прошлого, о которых рассказывают реальные люди. В них все дано с точки зрения очевидцев событий. Лексика, грамматический строй, интонации их высказываний передают их эмоции, интимизируют повествование и способствуют доверительному отношению к излагаемым фактам. В этих произведениях нет изощренных конструкций, изысканных образов, но они поражают самым представляемым в них материалом и способом донесения его до читателя.

Считается, что идея создания в русской литературе особого жанра, который бы совмещал элементы художественной документалистики и публицистики и опирался на записи устных историй, пришел к Алексиевич от белорусского прозаика Алесея Адамовича после создания им в соавторстве с Янкой Брылем и Владимиром Колесником представляющей собой монтаж расшифровки магнитофонных записей рассказов жителей сожженных дотла деревень книги *Я из огненной деревни...* (1976), а также написанной им в соавторстве с Даниилом Граниным *Блокадной книги* (1977–1981). Этому жанру давали определения: «документальные монологи», «роман-оратория» и «сборный роман», «эпическо-хоровая проза» и «роман-свидетельство». Однако Петр Вайль справедливо доказал, что у подобных произведений название уже существует, и «по-английски этот жанр называется *oral history* – устная история»².

² П. Вайль, *История устная и частная*, <https://www.svoboda.org/a/449920.html> [доступ: 07.10.2019].

Термин *oral history* впервые предложил к употреблению в 1852 году Жюль Амедей Барбе д'Оревилли. Его широкое распространение в профессиональном словаре историков, а также в культурологии и журналистской документалистике в XX веке связывают с деятельностью журналиста Джо Гулда, работавшего в 1942 году над полностью состоявшейся из записей рассказов различных людей *Устной историей нашего времени*, а также с впервые введшим его в научный оборот профессором Колумбийского университета историком Алланом Невинсом. Последний понимал под ним

сбор и использование воспоминаний участников исторических событий. Однако впоследствии термину придали расширительную трактовку, обозначая им как различные виды устных свидетельств о прошлом, так и исследования, написанные на их основе³.

Распространение *oral history* применительно к историческим изысканиям, как и жанра в литературе с таким же названием, связано с появлением новых средств звукозаписи. Как утверждает Дарья Хубова, то, что наука ранее опиралась исключительно на письменные источники, было обусловлено невозможностью сохранения в подлинном виде какой-либо устной информации, а также ее стремлением отгородиться от «мифологичности» устных источников. Исследовательница пишет, что «основной задачей метода Устной Истории является „ПОДСЛУШАТЬ то, что изучаемое общество не сумело или не позаботилось о себе РАССКАЗАТЬ“»⁴. Подобный метод, как мы уже отмечали⁵, заложен и в алгоритм собирания личных воспоминаний Адамовичем, Брылем,

³ И.Б. Орлов, *Устная история*, [в:] *Теория и методология истории. Учебник для вузов*, ред. В.В. Алексеев, Н.Н. Крадин, А.В. Коротаев, Л.Е. Гринин, Учитель, Волгоград 2014, с. 335–355.

⁴ Д.Н. Хубова, *Устная история и архивы: зарубежные концепции и опыт*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва 1992.

⁵ Л.И. Шевченко, *Поэтика документализма в книге Светланы Алексиевич «Время секунд хэнд»*, „Slavia Orientalis” 2018, nr 2, с. 252.

Колесником, Граниным и Алексиевич, однако подход их к записанному не такой, как у культурологов и историков, или же западных журналистов-документалистов. Работая в рамках широкого антиэстетического движения, последние своим творчеством противостоят миру художественному как таковому, десакрализируя и обнажая его, в то время как Адамович, Брыль, Колесник, Гранин и Алексиевич, развивая традиции русской литературы, стараются сохранить в материале сакральное, выделяя в нем эстетическое и этическое, ибо цель их – создание полноценных художественных произведений⁶.

Приверженцами устных историй как своеобразных посылов для написания своих текстов были Александр Пушкин и Николай Гоголь, Вальтер Скотт и Чарльз Диккенс, а Эмиль Золя сам собирал рассказы шахтеров из Монса, когда писал *Жерминаль* (1885). Интересным является творчество Алексея Толстого. Работая над романом *Петр Первый* (1929–1934), прозаик использовал «пыточные записи семнадцатого века, показания, записанные безвестными тогдашними чиновниками, дьяками и приказными в присутствии подследственного, с участием дыбы, клещей, огня»⁷. Писатель восхищался их умением «передавать суть дела, „сохраняя особенности речи пытаемого“, „сжато и точно“», так что читателю удавалось «видеть и осязать язык, его мышечную структуру»⁸. По сути все это являло собой запись устных историй. К фиксации устных воспоминаний жертв и свидетелей тоталитарной эпохи при написании *Архипелага ГУЛаг* (1973–1974) и *Красного колеса* (1971–1991), включая затем их и в тексты произведений, прибегал Александр Солженицын.

⁶ Е.А. Манскова, *Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Уральский государственный университет им. А.М. Горького, Екатеринбург 2011.

⁷ М.М. Степанова, *Памяти памяти: романс*, 3-е изд., испр., Новое издательство, Москва 2018, с. 108.

⁸ *Ibidem*.

Обращение Алексиевич к устным историям не случайно: она много лет проработала журналистом в газетах «Прыпяцкая праўда», «Маяк коммунизма» и в белорусской «Сельской газете», в 1976–1984 годах руководила отделом очерка и публицистики журнала «Неман». Ее первая книга *Я уехал из деревни* – представляла собой запись устных историй жителей белорусской деревни, переехавших в город. Однако набор подготовленной к печати в 1976 году книги был рассыпан, так как в ней критиковался существовавший в стране паспортный режим.

На сегодняшний день имеется немало способов презентации устных историй, среди которых помимо книг называются выставки, радиопередачи, различные интернет-проекты, спектакли и прочее. Принципы классификации устных историй, а также их жанров были предметом анализа Алессандро Портелли⁹ и ряда других исследователей. Большинство этих классификаций

включают в себя: 1) границы или пределы публикуемых нарративов рассказчиков; 2) взаимоотношение «голосов» этих рассказчиков с «голосом» исследователя; 3) ориентацию на ту или иную аудиторию читателей¹⁰.

Гелинада Гринченко отмечает, что

решение первого вопроса – условно «чьи голоса» представлены в издании – определяется тематикой проекта, которая, в свою очередь, может быть ориентирована на изучение одной единственной истории (чаще всего – автобиографии), или нескольких устных историй преимущественно отдельного тематического характера¹¹.

⁹ A. Portelli, *Oral History as Genre*, [в:] *Narrative and Genre*, ed. by M. Chamberlain and P. Thompson, London–New York 1998, с. 23–45.

¹⁰ Г. Гринченко, *Презентация «голосов»: рассказчик(и) vs исследователь(и)*, [в:] *Упошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод та джерело*, ред. Г.Г. Гринченко, Н. Ханенко-Фрізен, ПП «Торгсін плюс», Харків 2010, с. 51.

¹¹ *Ibidem*.

Именно по тематическому принципу, а в отдельных случаях по параметрам гендерно-возрастным, формирует границы записанных и затем представляемых нарративов в своих книгах Алексиевич.

Первая изданная книга Алексиевич *У войны не женское лицо* (1983) содержит монологи-воспоминания рядовых участниц Второй мировой войны и открывает читателям неизвестные до ее появления грани феминности в их проявлениях в экстремальных условиях. Обращение к теме войны для писательницы не случайно: ее отец воевал на фронте, а двое его братьев пропали без вести, бабушка по отцу «умерла от тифа в партизанах», а дед по матери погиб на фронте. Однако, как она сама отмечала, фактическая сторона тех событий ее интересовала лишь как «канва». Главным было понять, что *чувствовал* человек, саму человеческую природу: «насколько она прочна или хрупка, вообще – *сколько человеческого в человеке*»¹².

Текст книги *У войны не женское лицо* включает фрагменты из писем и дневников тех, которые воевали на фронте, трудились в тылу и боролись за жизнь в осажденном врагом Ленинграде, однако большую часть его представляют истории устные – результат встреч, интервью, проведенных прозаиком с ними в разное время и в разных местах. Сразу же отметим, что спустя почти двадцать лет многочисленные устные истории женщин-участниц Второй мировой войны были собраны и опубликованы в ходе проектов «Женщины. Память. Война» Центра гендерных исследований Европейского гуманитарного университета в Минске и «Женская устная история» Центра гендерных исследований Киева и Москвы. Однако способы сегрегации, представления и комментариев этих историй в них отличаются от заявленных в книге Алексиевич и не претендуют ни в чем на художественность как такую, и вот почему.

В книге Алексиевич акцент сделан на том, что в те далекие дни *пережили и чувствовали* ее информанты, и как она, автор и женщина,

¹² «Что же такое наша память?». Светлана Алексиевич беседует с Альмирой Усмановой, «Беларусь в мире» 1998, № 3 (10), http://www.gender-route.org/articles/interchto_zhe_takoe_nasha_pamyat [доступ: 16.11.2020].

понимает / не понимает их, удивляется, сопереживает, сочувствует им, негодует против насилия и войны спустя годы. Сама она это произведение, как и другие, которые вышли позднее, определяет по типу «истории чувств»:

Мой жанр, – заявляет она, – это и документ, и в то же время догадка о человеке. Для меня человек существует и в социальном времени, но интригует больше – Человек вообще¹³.

Книгу открывает свидетельство маршала Андрея Еременко и статистика – сколько девушек было направлено в армию по мобилизации комсомола, какое количество женщин сражалось тогда в партизанских отрядах и прочее, а затем следуют воспоминания писательницы о ее работе над книгой:

Четыре года «моей» войны. Не раз мне было страшно. Не раз мне было больно. Нет, не буду говорить неправду – этот путь не был мне под силу. Сколько раз я хотела забыть то, что слышала. Хотела и уже не могла. Все это время я вела дневник, который тоже решаюсь включить в повествование. В нем то, что чувствовала, переживала, в нем и география поиска – более ста городов, поселков, деревень в самых разных уголках страны¹⁴.

В другом месте читаем:

Слушаю, и пытаюсь представить... Нет, не себя на их месте. Какое у меня право говорить здесь о себе? Если примеряюсь своим «я» к их «они», то для того, чтобы не только записать, а пережить: как это было? Представляю, вижу, как они грузятся в прокуренные солдатами теплушки – девчонки, подстриженные под мальчиков, одетые в одинаковую форму, как неуклюжи, нелепы в толстых шинелях не по росту, как стесняются друг перед дружкой слез и долгих материнских объятий: как же – они на фронт едут!¹⁵.

¹³ Ibidem.

¹⁴ С. Алексиевич, *У войны не женское лицо: Документальная проза*, Правда, Москва 1988, с. 8.

¹⁵ Ibidem, с. 48.

Эти авторские признания сопровождаются рассуждениями о правомерности дополнять тексты *oral history* замечаниями о тех чувствах, которые возникали у Алексиевич, когда она собирала весь материал и работала над своей книгой, раздумьями о необходимом соотношении ее «голоса» и других «голосов», их баланса между собой и их в их совокупности уже с историей как такой. Она пишет:

Правда, я долго сомневалась: имею ли право писать в этой книге «я чувствую», «я мучаюсь», «я сомневаюсь». Что мои чувства рядом с их чувствами и мучениями? Будет ли кому-нибудь интересен дневник моих чувств, сомнений и поисков? Но чем больше материала накапливалось в папках, тем настойчивее становилось убеждение: документ лишь тогда документ, имеющий полную силу, когда известно не только то, что в нем есть, но и кто его оставил. Нет бесстрастных свидетельств, в каждом заключена явная или тайная страсть того, чья рука водила пером по бумаге. И эта страсть через много лет – тоже документ¹⁶.

То есть, в книге Алексиевич присутствует не только необходимая контекстуальная информация, которая всегда предлагается в виде условия или бэкграунда, фона для публикуемых устных историй в научных проектах, но и «сюжет» ее поисков собеседников, своеобразная драматургия встреч с ними, переживаний, раздумий над освещаемой в их устных исповедях проблематикой и над способом их сегрегации и затем представления для читателей-современников и потомков. В соответствии с этим «сюжетом» и этой «драматургией» во всех ее книгах затем отбирается и группируется материал. В научных изданиях – тексты всех устных историй внутри тематически однородной подборки обычно располагаются не в соответствии с мыслью, «сюжетом» раздумий исследователя или же публикатора, а в соответствии с тем, где и когда совершалось событие или осуществлялся сам сбор информации, или же в соответствии с расположением по алфавиту фамилий всех информантов (реже – тех, кто вел записи).

¹⁶ Ibidem, с. 8.

Те, с кем беседует Алексиевич, близки ей по духу, понятны, и диалог между ними с учетом их разницы в возрасте, жизненном опыте и прочее, обычно включает вопросы и реплики автора книги и представляется в тексте как диалог равноправный. Их «голоса», (даже если потом перед нами они предстают «в хоровом исполнении»), в коммуникативной и перформативной специфике уравновешены с «голосом» автора. Равноправие «голоса» Светланы Алексиевич и ее собеседников также подчеркнуто указанием (если они не противились этому) их настоящих имен и фамилий, ремарками, воспроизводящими ситуацию, общий настрой диалога, рассказом о том, как они говорят и как выглядят, передачей их жестики, мимики и кинесики в целом, их окулесики, прочее. В то время, как в публикациях *oral history*, собираемых в рамках научных проектов, нетрудно заметить тотальное отчуждение тех, кто берет интервью, от информаторов, а в презентациях устных историй не отмечаются ни портретные характеристики, ни чувства тех, кто задействован в диалоге.

Ученые отмечают методологические трудности, связанные с использованием устных источников. Многие считают, что «признание за каждым респондентом равных прав на свой взгляд, оценку и опыт ведет к отказу от построения единой картины прошлого»¹⁷. В книгах Алексиевич эта проблема решается представлением «голоса» автора и «сюжетом» развития авторской мысли, особенным мастерством отбирать и выстраивать материал. Не зря Наталья Сивакова отмечает, что писательница,

[...] избегая открытых вторжений в рассказы своих героев, [...] организовывает повествовательную структуру таким образом, что каждая включенная исповедь раскрывает грань авторского замысла. [...] С. Алексиевич берет интервью, а затем трансформирует услышанные истории в письменные документы, соединяя их в определенной последовательности, согласно собственной концепции. Созданные на основе монтажа, они, тем не менее, представляют единый авторский текст – звучащие

¹⁷ И.Б. Орлов, *op. cit.*, с. 335–355.

в них голоса иногда противоречивы, но не разноречивы в стилевом отношении¹⁸.

Исследовательница подчеркивает, что данная стилевая организация произведений «новой документалистики» созвучна концепции Валентина Хализева, утверждающего, что

литературное произведение правомерно охарактеризовать как особого рода обращенный к читателю монолог автора. [...] Он являет собой своеобразное *надречевое* образование – как бы «сверхмонолог», компонентами которого служат высказывания действующих лиц, повествователей и рассказчиков¹⁹.

Эта особенность характерна для дискурса прозы *non fiction*, которая опирается на *oral history*.

В книге *У войны не женское лицо* не случайно представлены именно женские *oral history*. Для Алексиевич они были ближе, понятнее. К тому же, когда эта книга писалась, в стране отмечался бум гендерных студий, и для литературы, культуры, общественной жизни России подобное произведение было особенно актуальным. Философ Альмира Усманова подчеркивает, что:

«устная история» имеет немало общего с так называемой гендерной историей, ибо среди интересующих ее свидетелей «большой истории» женщины играют особую роль. Хорошо известно, что женщина как субъект отсутствует в «мужской истории западной цивилизации»: и в том смысле, что женщины, как правило, редко бывают там, где принимаются решения о войне, мире и тому подобных событиях, и в том смысле, что исторически фиксируют в основном мужской «взгляд» на историю. С другой стороны, [...] женщины для «устной истории», действительно, привилегированные свидетели: поскольку традиционное деление мира на «мужской» (мир политики, социальной жизни и об-

¹⁸ Н.А. Сивакова, *Цикл Светланы Алексиевич «Голоса Утопии»: особенности жанровой модели*, «Известия Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины» 2014, № 1, с. 148–151.

¹⁹ В.Е. Хализев, *Теория литературы*, 2-е изд., Высшая школа, Москва 2000, с. 276.

щественно значимого труда) и «женский» (мир дома и семьи) довольно ясно проступает в подобных исследованиях, поскольку закономерной представляется и модальность свидетельских показаний. Мужчины репрезентируют в своих воспоминаниях «социальный порядок», мир должного и всеобщего, в то время как женщины свое прошлое описывают в очень эмоциональных, чувственных, личных, почти интимных тонах, они пропускают события внешнего мира сквозь фильтр личного восприятия²⁰.

Воспоминания женщин-участниц Второй мировой войны включают подробности и детали, не замечаемые мужчинами, и игнорируют тот фактаж, который им, по контрасту с мужчинами, кажется несущественным. Писательница отмечает, что для нее показательным было однажды «[...] сравнение воспоминаний мужа и жены, воевавших вместе: мужчина вспоминает о том, как прошел бой, а женщина сказала о том, как это было страшно и как по реке плыли бескозырки погибших матросов»²¹.

Женщины вспоминают, как стремились попасть на фронт и как осуждали военкоматы, как потом с повесткой собирались идти на войну, воевали, и как потом трудно им было включиться в жизнь в мирное время. Причем, в их рассказах нередко находим парадоксальное переплетение пафосов героического и трагического с сентиментально-лирическим, а порой, как и в жизни, с комическим, что смягчает удар тех жестоких подробностей, о которых без изысков в обнаженности чувств они повествуют в своих *oral history*. Так, на вопрос Алексиевич, что она взяла, идя на войну, фельдшер Мария Тихомирова, отвечает:

- Конфеты.
- Как?

Целый чемодан конфет. Мне там, в моей деревне, куда направили (а она за месяц до того окончила медучилище и по распределению попала в одну из сельских больниц – Л.Ш.), дают подъемные. Деньги были,

²⁰ «Что же такое наша память?», *op. cit.*

²¹ *Ibidem.*

и я на все эти деньги купила целый чемодан конфет. А наверх положила фотографию курса, где все мои девочки²².

Хирург Вера Хорева также вспоминает:

Ехала я на фронт и думала, что ненадолго. Взяла одну юбку, притом любимую, две пары носок и одни туфли. Из Воронежа мы отступали, но я помню, как мы пошли в магазин, и я купила там себе туфли на высоких каблуках. Вот помню, что отступали, страшно, везде грязища, а я зашла в магазин, и мне почему-то захотелось купить туфли. Как сейчас помню, такие изящные туфельки... И духи еще купила... Трудно было отказаться от обычной своей жизни, которой до этого жила²³.

А когда всех заставили эти наряды отправить домой, надеть ватные брюки, постричь волосы, – девушки вышивали между боями на старых портянках, из них шили юбки, которые прятали в вещмешках, с нескрываемой завистью нюхали приезжавших из дому – от них пахло миром. А мир им хотелось внести и в военные будни! Поэтому старший сержант, шофер Тамара Давидович, смущаясь, рассказывает:

А однажды на учениях... Я не могу это без слез почему-то вспоминать. Была весна. Мы отстрелялись и шли назад. И я нарвала фиалок. Маленький такой букетик. Нарвала и привязала его к штыку. Так и иду. Пришли в лагерь Командир построил всех и вызывает меня. Я выхожу... И забыла, что у меня фиалки на винтовке. А он меня начал ругать: «Солдат должен быть солдат, а не сборщик цветов...». Ему было странно, как это в такой обстановке можно о цветах думать. Но я фиалки не выбросила. Я их тихонько сняла и в карман засунула. Мне за эти фиалки дали три наряда вне очереди...²⁴

Но вспоминают, рассказывают Алексиевич ее информантки и о другом: как учились стрелять, убивать и вытаскивать с поля боя израненных, как им долго мерещился запах крови, хруст костей; как казалось, что не контуженных просто уже не бывает. Они говорят, как с трудом

²² С. Алексиевич, *У войны не женское лицо*, op. cit., с. 49.

²³ Ibidem, с. 50.

²⁴ Ibidem.

привыкали после войны ходить в платьях, а вслед им, узнав, что они фронтовики, нередко кричали обидное, грубое, и как не могли уже в мирное время разделять мясо и видеть кровь и прочее. Причем всегда запись этих историй перебивается и дополняется «голосом» автора:

Начинают рассказывать тихо, а к концу почти кричат. Потом сидят подавленные, растерянные. И ты чувствуешь себя виноватой, знаешь, что уйдешь, а они будут глотать таблетки, пить успокоительное. Дочь и сын уже смотрят на тебя умоляюще, делают знаки: «Может хватит? Ей нельзя расстраиваться...». И одно только тебе оправдание, что останутся их живые голоса, сбереженные магнитофонной лентой, и пусть хрупким, но все-таки более вечным, чем самая крепкая человечья память, листом бумаги. Но все равно тяжело сидеть и слушать, а им рассказывать еще тяжелее²⁵.

В ремарках и комментариях к устным историям информантов Алексиевич фиксирует плач говорящих и смех, их рыдания, изменение тембра и силы голоса, крики, паузы в говорении, речевое поведение в целом. Автор изображает их как бы прислушивание к себе, появление кашля и слез, и все то, что относится к окулесике как к главному и визуальному поведению в ходе коммуникации. Значительная часть ремарок эксплицитно обозначает процессы, которые происходят во внутреннем мире рассказчиков, давая таким образом суммарно-обозначающую²⁶ характеристику овладевающих ими чувств, а отдельные это передают имплицитно. Многие авторские замечания воспроизводят саму ситуацию диалога, место, где он происходит и все, что предшествовало и сопутствует разговору; фиксируют включение и выключение диктофона, реакцию на него собеседников; отмечают их обращения к автору книги, а также реакцию на них писателя, ее действия в ходе беседы и после. Реже – воссоздают всю историю собирания материалов и повествуют о тех, кто о том, что заявлено в них, уже где-то писал или снял фильм,

²⁵ Ibidem, с. 58.

²⁶ А.Б. Есин, *Психологизм*, [в:] А.Б. Есин, *Литературоведение. Культурология: Избранные труды*, 2-е изд., Флинта: Наука, Москва 2003, с. 69.

прочее. Иногда Алексиевич рассказывает о том, как ее информанты, уже прочитав расшифровку записанной их *oral history*, реагируют на сам текст, запрещают печатать свое сокровенное, все перечеркивают.

Исследователи отмечают, что при использовании устных историй сомнению может быть подвергнута правда, надежность всех сведений, получаемых в устной беседе:

Сжимая годы жизни в часы рассказа о ней, рассказчик часто путает даты и названия, соединяет разные факты в одно событие и т. п. Надо учитывать и то, с чем мы имеем дело: с воспоминаниями очевидцев или историями «трансляторов» чужих воспоминаний²⁷.

Мы уже писали о том, что, записывая устные истории, Алексиевич, конечно же, отдает себе отчет в том, что каждый из информантов, припоминая, «творит» свою версию всех событий, которая обусловлена его возрастом, образованием, социальной позицией, настроением, местом и временем их беседы²⁸. Она понимает, что человек редко и чаще всего далеко не сразу говорит свой текст, а нередко его текст – это текст с «чужого голоса»²⁹. К тому же все, сказанное ее информантами, несет на себе налет мифов времени. Их память вмещает в себя опыт памяти всенародной, являясь по сути уже памятью протезированной (*prosthetic memory*) и дополненной взятым со стороны. Однако в том-то и проявляется ее мастерство как писателя, собеседника и журналиста, что ей удается добиться естественности и непосредственности, а не «постановочности» в диалогах с различными информантами, расположить их к себе и у каждого взять что-то нужное, аутентичное для своей книги.

Все это мы можем заметить и в первой опубликованной книге Алексиевич, и в позже написанных ею произведениях, составляющих цикл *Голоса Утопии*. Книга Алексиевич *Последние свидетели*. Книга не-

²⁷ И.Б. Орлов, *op. cit.*, с. 335–355.

²⁸ Л.И. Шевченко, *op. cit.*, с. 260.

²⁹ С. Алексиевич, *В поисках вечного человека*, «Дружба Народов» 1998, № 5, <https://magazines.gorky.media/druzhba/1998/5/v-poiskah-vechnogo-cheloveka.html> [доступ: 16.11.2020].

детских рассказов (1985, новая редакция: *Последние свидетели. Соло для детского голоса*, 2007) содержит воспоминания тех, чье детство выпало на военные годы. В книге *Цинковые мальчики* (1989, новая редакция 2007) читатель слышит голоса участников войны в Афганистане. В книге *Чернобыльская молитва. Хроника будущего* (1997) о катастрофе на ЧАЭС повествуют ее ликвидаторы и участники связанных с нею событий, а в книге *Время секунд хэнд* (2013) представлен хор голосов современников перестройки и путча, распада СССР и межнациональных конфликтов на бывшей его территории. В подобной манере написаны Алексиевич и не входящие в цикл *Голоса Утопии* книги *Зачарованные смертью* (1993), в которой свои истории проговаривают «неслучившиеся самоубийцы либо родные и близкие самоубийц свершившихся»³⁰, и еще незавершенная книга *Чудный олень вечной охоты* (2016), представляющая рассказы о русской любви и о тщетном желании русских людей быть счастливыми. Причем от произведения к произведению в книгах Алексиевич меняется соотношение «голосов» информантов и автора, партий сольных и хоровых, биографических и пространственных, подробных *oral history* и небольших реплик разных участников диалога. Углубляются их имплицитные и эксплицитно даваемые характеристики. Шире, глубже становится представляемая контекстуальная информация, привлекаемый автором из различных источников интертекст и прочее.

Любопытным является то, что во многих из названных произведений писательница выступает первооткрывателем темы, которую позже и также с опорой на *oral history* можно встретить не только в документалистике, но и в произведениях прозы реалистической, в текстах, включающих элементы натурализма, а также в романах и повестях, тяготеющих к постмодернизму. Так после выхода в свет уже первой редакции *Цинковых мальчиков* (1989) появилось немало книг-записей личных историй тех, кто участвовал в войнах в Афганистане, в Чечне. На материале *oral history* и личных воспоминаниях написаны повести и романы

³⁰ П. Вайль, *op. cit.*

Алхан-Юрт (2002) и *Взлетка* (2005) Аркадия Бабченко, *Дикополь* (2003) Евгения Даниленко, *Возвращение в Кандагар* (2004) Олега Ермакова, *Чеченский излом: дневники и воспоминания* Геннадия Трушина, *Спрятанная война* Артема Боровика и другие. А в случаях некоторых, как, например, в книге *Чернобыльская молитва*, писательница логически завершает то, что до этого было представлено в также включающих или использующих *oral history* произведениях Юрия Щербака *Чернобыль* (1987), Валерия Легасова *Мой долг рассказать об этом* (1987) и Григория Медведева *Чернобыльская тетрадь* (1989). К *oral history*, а точнее, уже к имитациям устных историй в последние годы обращается Михаил Шишкин (*Венерин волос*, 2002–2004) и ряд других авторов.

В беседе с Альмирой Усмановой Алексиевич отмечала, что

[...] жизнь каждого из нас – это творение истории. То есть мы творим ее все вместе, а искусство стремится затем воссоздать эту картину мира. Свидетельства, документы входят в искусство и дополняют эту картину мира. Возможности документа в искусстве [...] еще далеко не освоены и не исчерпаны³¹.

И роль, и значение, функции *oral history* в произведениях современной литературы и знаковы, и, конечно же, неоченимы.

³¹ «Что же такое наша память?», *op. cit.*

Joanna Nowakowska-Ozdoba

Uniwersytet Jana Kochanowskiego

ORCID: 0000-0003-4881-0187

Współczesna rosyjska proza podróżnicza:
...Ich bin nervoso i Niedzielna msza w Toledo
Diny Rubiny

W życiu Diny Rubiny podróżowanie zawsze odgrywało niezwykle ważną rolę. Często wspomina ona wyjazdy z matką na Syberię, spotkania z czytelnikami w różnych krajach Europy, podróże po Rosji, wycieczki do Włoch i Hiszpanii. Sama o sobie mówi: „разъездной литератор”, „странствующий писатель”, „бродячий менестрель”, „ходебщик, контюжник, торгош в разноску и в развозку, щепетильник и мелочник, одним словом – офеня”¹. Wyjazdy w celach promocyjnych własnych książek są dla pisarki dość męczące. Czuje się wówczas, według własnego określenia, jak towar przekazywany z rąk do rąk, który musi dotrzeć na czas do wyznaczonego miejsca². Za to z ogromną przyjemnością wyjeżdża na wycieczki turystyczne, zwiedzając nowe miejsca w poszukiwaniu emocjonujących, ciekawych wrażeń. Rubina podkreśla, że podróże nie tylko pozwalają jej przewyciężyć monotonię codziennej egzystencji, lecz także są niezwykle inspirujące w pracy

¹ Д. Рубина, *Я – офеня*, [w:] Д. Рубина, *...Их бин нервосо!*, Эксмо, Москва 2007, s. 13, 27, 32.

² Zob. *ibidem*, s. 22–24.

pisarskiej – podpowiadają tematy, pomagają znaleźć nowe wątki, podsuwają myśli domagające się rozwinięcia. Częste wyjazdy wyrobiły w niej umiejętność uważnego patrzenia, łowienia ulotnych wrażeń, fotograficznego zapisu obrazów w pamięci. Pisarka w następujący sposób ujmuje znaczenie, jakie mają dla niej podróże:

Любимая тема в жизни – путешествия. Я готова ехать куда угодно, зачем угодно, на какой угодно срок. Путешествия – то, ради чего стоит жить, писать книги... В жизни ведь ко всему привыкаешь и к жизни самой привыкаешь – она надоедает. Все ситуации повторяемы. Ново только одно: куда бы еще податься?! И сколько раз мое путевое беспокойство бывало сполна награждено: в случайной встрече, летучем разговоре, на обрывке забытой в купе газеты меня ждало самое драгоценное в нашей писательской судьбе – нечаянный сюжет³.

Rubina chętnie wykorzystuje w swej twórczości zebrany podczas licznych wojaży materiał, zarówno w krótkich szkicach czy esejach, jak i w nowelach, opowiadaniach, opowieściach czy dłuższych powieściach.

Warto tu przypomnieć, że gatunek podróży znany jest piśmiennictwu od czasów starożytnych. Obejmuje on sprawozdania z wszelkiego rodzaju wyjazdów: wypraw, tułaczek, wędrówek, pielgrzymek i wycieczek. Relacje te zawierają nie tylko opisy (w formie szkiców, notatek, pamiętników) nieznanymi, bądź mało znanymi czytelnikowi krajów, narodów czy ziem, lecz i opowiadania o zdarzeniach, które miały miejsce podczas podróży, jak również rozmyślenia i refleksje podróżującego⁴. We współczesnym literaturoznawstwie utwory o podróżach i podróżowaniu określane są mianem *travelog* (ros. *травелог*). Jewgienij Ponomariow stwierdza, że jest to termin niezwykle trafnie określający ten rodzaj tekstów: „путешествие, с одной стороны, сразу наводит на мысли о поездке, которую человек совершает, а травелог сразу указывает нам на письменную фиксацию того, что в этой поездке

³ <https://knigavuhe.org/book/novelly-o-puteshestvijakh> [dostęp: 3.11.2019].

⁴ Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 394; *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, ред. А. Николюкин, Интелвак, Москва 2001, s. 839.

произошло”⁵. Tak więc „travelog обозначает исключительно книгу о поездке, и в этом отношении он уже удобнее, чем слово »путешествие«”⁶. Charakterystyczną cechą gatunkową travelogu jest dążenie do wiarygodnego przedstawienia „obcego” świata, poddanego jednakże indywidualnej percepcji podróżnego. Tekst taki jest opowiadaniem bądź relacją z podróży, przekazaną w porządku chronologicznym i uzupełnioną subiektywnymi wrażeniami autora, wywołanymi przez to, co widział i przeżył⁷.

Rubina wprowadza elementy charakterystyczne dla tego gatunku do wielu swych tekstów. Szczególnie wyraźny ślad pozostawiły w jej utworach podróże do Włoch i Hiszpanii. Reprezentatywny w tym względzie jest krótki esej *...Ich bin nervoso!* (*...Их бин нервосо!*, 1999), poświęcony wycieczce do Włoch i szkic podróży *Niedzielna msza w Toledo* (*Воскресная месса в Толедо*, 2001), opisujący podróż do Hiszpanii. Analiza obu utworów pozwoli określić charakterystyczne cechy tekstów podróżniczych pisarki, a także ich związek z tradycyjnym gatunkiem podróży.

W eseju *...Ich bin nervoso!* autorka opowiada o turystycznym wypadzie do Włoch, podczas którego zwiedziła wraz z mężem kilka włoskich miast. Dzieli się ona z czytelnikami spostrzeżeniami poczynionymi podczas pobytu w każdym z nich. Trasa wycieczki prowadzi z Rzymu poprzez Florencję, Rawennę i Padwę do Wenecji. W eseju nie znajdziemy jednak opisów tych miejscowości czy też znajdujących się w nich zabytków architektury i dzieł sztuki. Narratorka mimochodem wspomina jedynie niektóre z nich: rzymskie muzeum Villa Doria Pamphili, freski Giotto w Padwie, mozaiki w bazylice św. Witalisa, mauzoleum Galli Placydii, prawosławne baptysterium i mogiłę Dantego w Rawennie.

Rubina skupia się natomiast na ogólnych wrażeniach, osobistych odczuciach i emocjach, jakie wywołały w niej zwiedzane miasta. Rzym określa jako

⁵ Cyt. za: А.А. Майга, *Литературный travelog: специфика жанра*, «Филология и культура. Philology and culture» 2014, № 3 (37), s. 256.

⁶ Ibidem.

⁷ O rosyjskich travelogach zob.: В.-С. Киссель, Г.А. Тиме, *Беглые взгляды: Новое прочтение русских travelогов первой трети XX века. Сборник статей*, Новое литературное обозрение, Москва 2010.

„теплый, шумный, охристо-терракотово-обшарпанный [...] уютный город, над которым раскинуты зонты гигантских пиний”⁸. Niekiedy jednak, w związku z kradzieżą, jakiej ofiarą padł mąż pisarki, miasto wydaje się jej hultajskie, złodziejskie, a nawet przekłete. Rzym kojarzy się Rubinie również z hałaśliwymi motocyklistami, którzy z hukiem i trzaskiem wyjeżdżają całymi grupami z za rogu ulicy wprost na przechodniów. „Вообще поначалу казалось, что Рим – это прежде всего бешеная целеустремленность римской мотоциклистики”⁹ – stwierdza narratorka.

Zupełnie inne skojarzenia wywołuje Florencja: „сдержанность, достоинство, закрытость [...]. Благопристойность...”¹⁰. W przeciwieństwie do szerokich przestrzeni rzymskich ulic, uliczki Florencji są tak wąskie, że idąc trotwarem, co chwila można otrzeć się o ścianę, a miejscami trzeba stawiać stopy jedna za drugą, jak akrobata na linie. Relację z pobytu zamyka opis miasta widzianego z punktu widokowego na Placu św. Michała. Pisarka próbuje przekazać wrażenie, jakie wywołują w niej charakterystyczne dla Florencji kształty, barwy i dźwięki:

[...] внизу, по обе стороны реки Арно лежала Флоренция – в куполах, сторожевых башнях, колокольнях, вся в карминной чешуе черепицы. Колокольный гул, как нити разноцветной пряжи, тянулся со всех колоколен и невидимым куполом уходил ввысь¹¹.

Rawenna zapisała się w pamięci narratorki wszechobecnym sennym spokojem i różnorodnością barw: złotych, żółto-różowych, beżowo-czerwonawych, szmaragdowo-zielonych, wiśniowo-fioletowych: „Хроматическое пиршество красок посреди сонного, расслабленного города”¹². Ciszę miasta przerywa jedynie gruchanie gołębi i rozdający się od czasu do czasu dźwięk dzwonów. W Padwie uwagę pisarki przyciągnęła architektura miejskiej zabudowy – domy, wyposażone w galerie z ciężkimi łukami i szerokie, ocienione

⁸ Д. Рубина, ...*Их бин нервосо!*, op. cit., s. 161.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 164.

¹¹ Ibidem, s. 166.

¹² Ibidem, s. 168.

podcieniami trotuary. Miastem, które od pierwszej chwili zauroczyło ją swą niepowtarzalną, nieco tajemniczą atmosferą, jest Wenecja. Rubina wspomina uczucia towarzyszące wjazdowi po wodach Canal Grande: „блаженную оторопь и арфообразные переборы душевных струн, дрожание колен, постоянно благоговейно приоткрытые губы и навсегда уже вытаращенные глаза путешественника”¹³. Widok z okna hotelowego na płynącą po kanale gondolę i dźwięki śpiewanej przez gondoliera piosenki *Besame mucho* wywołały u niej lzy szczęścia: „тогда я заплакала, не в силах поверить в это, специально для меня нарисованное, вымечтанное, и вдруг ожившее, счастье...”¹⁴. Emocje, towarzyszące pobytowi pisarki w Wenecji, były tak silne, że, jak sama podkreśla, opisała je w opowieści *Высокая вода венециан* (*Высокая вода венецианцев*, 2001), której bohaterka przeżywa w tym mieście kilka szczęśliwych dni.

W opowieści narratorki o Włoszech znalazły się krótkie opisy drobnych scenek ulicznych, wzmianki o zaobserwowanych szczegółach, mijanych ludziach, które pozwalają czytelnikowi poczuć atmosferę odwiedzanych miejsc. Włochy postrzega ona przede wszystkim jako kraj opanowany przez turystów. Jej uwagę zwracają obecni wszędzie zwiedzający z Japonii, gromady młodzieży i przygotowane z myślą o gościach zza granicy atrakcje (jak na przykład młodzi ludzie w strojach legionistów zapraszający do pamiątkowego zdjęcia na tle Koloseum). Narratorka podkreśla żywiołowość i bezpośredniość Włochów, życzliwość w stosunku do odwiedzających ich kraj.

Opowiadając o swej wycieczce do Włoch, Rubina koncentruje się na wydarzeniach, które miały dla niej szczególne znaczenie, wiązały się z silnymi emocjami. Pobyt w Rzymie zdecydowanie zdominowała kradzież torby z aparatem fotograficznym, okularami i rekwizytami modlitewnymi Bori – tałesem i tefilinem¹⁵. Narratorka nie tylko szczegółowo opisuje sam moment

¹³ Ibidem, s. 170.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Tałes – biały szal zakładany przez wyznawców judaizmu na głowę bądź ramiona podczas modlitwy, z czarnymi lub granatowymi pasami wzdłuż boków i frędzlami

kradzieży, ale i dzieli się z czytelnikami emocjami i refleksjami związanymi z tym zdarzeniem. Jego następstwem była wizyta we florenckiej synagodze, gdzie mąż pisarki spodziewał się kupić przedmioty niezbędne do modlitwy. Choć okazało się to niemożliwe, pobyt w świątyni dostarczył obojgu „трогательных национально-патриотических чувств”¹⁶.

Jedna z takich istotnych dla narratorki, choć wydawałoby się błahych sytuacji, znalazła odzwierciedlenie w tytule eseju. Podczas pobytu we florenckim hoteliku, na pozór cichym i przytulnym, turyści zostali wyrwani nocą ze snu przez straszliwy hałas, którego sprawcą była gromadka amerykańskiej młodzieży. Okazało się, że w tym miejscu zwykle zatrzymują się na postój grupy młodzieżowe z różnych krajów. Po dwóch godzinach ogłuszającej wrzawy, dobiegającej zza ściany pokoju, Boria dał upust zdenerwowaniu, wykrzykując do młodych ludzi zdanie, będące mieszanką słów rosyjskich i włoskich z dodatkiem jidysz: „Это безобразие! Ди гонце нахт их бин нервосо!”¹⁷.

Relację z wyjazdu do Włoch charakteryzuje humorystyczny, chwilami nieco kpiarski ton narracji. Nie są go pozbawione nawet opowieści o nieprzyjemnych momentach wycieczki, jak kradzież torby czy nieprzespana noc w hotelu. Przytoczmy dla przykładu fragmenty eseju:

[...] представь себе несчастных арабов-палестинцев, бежавших из проклятого Израиля от проклятых евреев в культурную европейскую страну с тем, чтобы спокойно обворовывать культурных туристов. Здесь они

zwanymi cyces w rogach chusty; przy dłuższej krawędzi bywa naszywany ozdobny haftowany pas, tzw. atara. Zob. *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/tales;3985111.html> [dostęp: 10.11.2019]. Tefilin, inaczej „filakterie” – dwa czarne skórzane pudełeczka, w które Żydzi wkładają cztery ustępy Biblii, przepisane ręcznie w języku hebrajskim. Są one noszone podczas codziennych modlitw w dni powszednie przez dorosłych mężczyzn. Pudełeczka przywiązuje się rzemieniem do czoła i lewego ramienia. Fragmenty Tory zawierają podstawowe nakazy, których powinni przestrzegać Żydzi. W obu pudełeczkach znajduje się ten sam tekst, z tym że w tefilin noszonym na lewym ramieniu zapisany na jednym kawałku pergaminu, a w noszonym na głowie – na czterech kawałkach. Zob. <https://biblia.wiara.pl/slownik/67ea4.Slownik-biblijny/slowo/TEFILIN> [dostęp: 10.11. 2019].

¹⁶ Д. Рубина, ...*Их бин нервосо!*, op. cit., s. 166.

¹⁷ Ibidem, s. 165.

видят двух приличных на вид людей, крадут приличную на вид сумку, прилагая к этому весь свой талант и вдохновение, подвергая, между прочим, себя опасности. Убегают с этой сумкой в укромное убежище, открывают ее... – и что видят? [...] Молитвенные принадлежности религиозного еврея!¹⁸.

Японских туристов по всей Европе столько, что иногда кажется – летом Япония остается безлюдной. Они как птицы совершают сезонные перелеты. В гостиницах – японцы, в музеях – несметные полчища бегущих куда-то с фотоаппаратами [...] японцев, в парках – лежбища японцев... В церквях – отряды вежливо благоговящих японцев...¹⁹

Esej ...*Ich bin nervoso* nie jest, jak widać, typowym sprawozdaniem z podróży. Czytelnik może wprawdzie odtworzyć trasę wędrówki narratorki, zaznaczyć na mapie wszystkie odwiedzane przez nią miejsca, jednakże nie znajdzie ani dokładnych informacji o nich, ani opisów, choćby krótkich, architektury, zabytków czy włoskich obyczajów. Na plan pierwszy wysuwają się postacie podróżników, Rubiny i jej męża Bori, a opowiadanie o ich przeżyciach podczas wycieczki stanowi większą część narracji. W obrazie Włoch dominują wrażenia narratorki, która próbuje podzielić się z czytelnikiem swoimi doznaniem i zachwytem nad pięknem włoskiego pejzażu. Oczarowanie nim nie przeradza się jednak u niej w pragnienie pozostania w tym kraju na dłużej. Rubina stwierdza, że nie potrafiłaby tutaj żyć i stawiając sobie pytanie: „а, может, я уже израильтянка?“, daje odpowiedź twierdzącą: „Похоже, так... Хотя бы потому, что не выношу звука льющейся без пользы воды”²⁰.

Drugi z proponowanych do analizy utworów, *Niedzielna msza w Toledo*, poświęcony jest podróży Rubiny do Hiszpanii. Autorka opatrzyła go dopiskiem „путевые записки”. W notatkach z podróży wiodącą rolę odgrywa zwykle pierwiastek indywidualny, zapis osobistych wrażeń i refleksje wywołane tym, co zobaczył podróżujący. Elementy te zajmują znaczące miejsce w *Niedzielnej mszy w Toledo*. Należy też zgodzić się z Joanną Mianowską,

¹⁸ Ibidem, s. 161.

¹⁹ Ibidem, s. 163.

²⁰ Ibidem, s. 171.

która stwierdza, że „заметки Рубиной можно рассматривать и в русле ее художественного мира, подвижного и динамичного”²¹.

Tekst utworu funkcjonuje na trzech płaszczyznach. Pierwsza z nich obejmuje przedstawienie zewnętrznej rzeczywistości – są to opisy zwiedzanych miast, ich architektury, zabytków, hiszpańskiego pejzażu, a także charakterystyka miejscowej ludności i relacje, dotyczące wydarzeń, które miały miejsce w czasie podróży. Druga ma charakter dokumentalny – znajdziemy tu fragmenty *Dziejów inkwizycji hiszpańskiej* Juana Antonia Llorente, *Krótkiej historii Żydów* Szymona Dubnowa i tekstów Szymona Wiesenthala. Dotyczą one przede wszystkim prześladowań Żydów na terenie Hiszpanii. Na trzeciej płaszczyźnie prezentowane są rozważania i refleksje autorki związane z jej przeżyciami w czasie wycieczki do Hiszpanii²².

Włączenie do utworu wspomnianych materiałów dokumentalnych związane jest z poszukiwaniem przez narratorkę śladów żydowskich w tym kraju. Jak sama przyznaje, całkowicie zdominowało ono jej podróż: „с первых минут Испания обрушилась на меня трагической мощью истории моих предков”²³. Pisarka cały czas ma w pamięci słowa ojca, który przed wyjazdem powiedział do niej: „Ну ты там посматривай [...], поглядывай там насчет наших... Поразыскивай”²⁴. Realizując prośbę ojca, stara się odnaleźć we współczesnej Hiszpanii pozostałości po obecności społeczności żydowskiej na tych ziemiach. Poszukiwaniom towarzyszy prowadzony przez nią poważny dyskurs historyczno-publicystyczny na temat losów Żydów hiszpańskich. Przytoczone fragmenty z prac historycznych mówią o wygnaniu Żydów z Hiszpanii na mocy dekretu królowej Izabeli i księcia Ferdynanda

²¹ И. Мянновска, *Дина Рубина вчера и сегодня*, Adam Marszałek, Toruń 2003, s. 70.

²² O organizacji przestrzeni w tekstach podróżniczych zob.: В.С. Киссель, *Путешествие на солнце без возврата: к вопросу о модернизме в русских travelогах первой трети XX века*, w: *Беглые взгляды...*, s. 9–37.

²³ И. Мянновска, op. cit., s. 70.

²⁴ Д. Рубина, *Воскресная месса в Толедо*, <https://topreading.ru/bookread/129580-dina-rubina-voskresnaya-messa-v-toledo> [dostęp: 27.09.2020]. Wszystkie cytaty z utworu zostały zaczerpnięte z tego wydania internetowego. Bezpośrednio po cytacie podaje w nawiasie numer strony.

z 31 marca 1492 roku. Mieszkający w tym kraju Żydzi musieli opuścić jego granice w ciągu sześciu miesięcy pod groźbą śmierci i utraty całego majątku. Decyzja ta wywołała falę krwawych represji i prześladowań, podczas których wielu Żydów poniosło śmierć.

We współczesnej Hiszpanii narratorka odnajduje liczne ślady dawnej obecności żydowskiej na tych terenach. Dostrzega je w rysach mieszkańców, których wielu ma w sobie krew żydowskich przodków: „национальное тело Испании пронизано токами тревожной и обожженной еврейской крови” (2). W dawnych żydowskich dzielnicach hiszpańskich miast, dziś zadbanych, atrakcyjnych turystycznie zakątkach, prześladowa ją pamięć o dręczonych współrodakach: „езде, куда ни ступи своей безмятежной туристической ногой: »Одни погибли от меча, другие пошли ко кресту, третьи бежали...«” (4). W Kordobie odwiedza małą starą synagogę, gdzie na fryzach zachowały się napisy w języku hebrajskim. O kulturze żydowskiej przypomina tu także znajdujący się obok synagogi pomnik żydowskiego filozofa i teologa Moisiejego Majmonidesa, któremu autorka poświęca wzruszający opis. Pamięć o dawnych żydowskich mieszkańcach miasta wciąż żyje w Grenadzie, wywodzącej swą nazwę od nazwy dzielnicy żydowskiej Garnatcha Al Jachud.

Szczególnie silnie uczucie związku z rodakami narratorka przeżywa w Toledo: „никогда, ни в каком месте на земле [...] я не чувствовала такой глубинной, такой извечной обреченности” (9). Miasto to nieodparcie kojarzy się jej z Jerozolimą:

Оба они, выросшие на скале, ищут встречи с небом – оба. Камень – их суть; свет, проходя в лабиринтах улиц, отражаясь от стен, умирая в ущельях переулков и тупиков, формирует объемы, как бы сотканые из камня и золотистой пыли – арабски Толедо, миражи Иерусалима... (8).

Dźwięki uroczystej niedzielnej mszy, dobiegające z tolekańskiej katedry, skłaniają narratorkę do refleksji prowadzących do przepelnionej dumą pochwałą swego narodu:

Упорное неверие человека в Божественное ничто, упорное нежелание расстаться с любимой оболочкой, отсюда – набить чучело, набальзамировать тело, поклоняться хоть пальцу, хоть черепу, хоть косточке, но –

чему-то вещественному, что можно видеть, трогать... понять! Я слушала торжественный гул воскресной мессы в одном из грандиозных соборов христианского мира и думала о мужественном гении моего народа, с космическим бесстрашием вступившем в диалог с бестелесным Богом Вселенной... (10).

W utworze pamięć o historii narodu ściśle wiąże się z pamięcią rodową. Rubina włącza do narracji uwagi na temat ważniejszych wydarzeń historycznych, związanych z dziejami narodu żydowskiego, a jednocześnie próbuje poznać losy rodziny Espinozo, spokrewnionej przed wiekami, jak sądzi jej ojciec, z rodziną jego babki. Ten związek wspomnień o kraju przodków z pamięcią o rodzinie szczególnie wyraźnie widoczny jest właśnie w Toledo. Narratorka odnalazła tu małżonków noszących nazwisko Espinoza, zajmujących się wyrobem i sprzedażą pamiątek. Spotkanie z przedsiębiorczą właścicielką pracowni nasunęło jej myśl, iż ta starzejąca się hiszpańska para żyje w sposób typowy dla żydowskich rzemieślników. Jednocześnie pojawiła się głębsza refleksja:

[...] за каждым из нас молчаливо встали две разные ветви наших предков – тех, что приняли нищету, чуму, рабство, смерть ради памяти и чести, и тех, кто, отрекшись от себя, сохранил дома, имущество, родину и язык... (9).

Towarzyszące pisarce podczas całej podróży przekonanie o osobistym związku z Hiszpanią wyraża motyw prześladowającego ją od dawna zagadkowego snu. We śnie tym idzie boso stromą, brukowaną uliczką, czując pod stopami chłód gładkich, okrągłych kamieni²⁵. Rodzą się w niej przy tym pytania o własną tożsamość: „Куда я иду? Зачем? Кто я там такая?” (1). Wydaje się, że odpowiedź znalazła na uliczkach starego żydowskiego toledańskiego getta, w najdrobniejszych szczegółach przypominającego miasteczko z jej snu. Fotografia zrobiona na tle jednego ze stromych zaułków tej dzielnicy stanowi wyjątkowo cenną, osobistą pamiątkę autorki z pobytu w Hiszpanii.

²⁵ Ulica oznacza drogę życia; bosa stopa to przywiązanie do ziemi. Zob. K. Vollmar, *Leksykon symboli sennych*, Twój Styl, Warszawa 1997, s. 26, 204.

W *Niedzielnej mszy w Toledo* dużo miejsca poświęca Rubina przedstawieniu zwiedzanych miejsc. Podobnie jak w eseju ...*Ich bin nervoso!* czytelnik bez trudu może odtworzyć trasę jej wędrówki. Tym razem jednak narracja nie ogranicza się do przekazania ogólnych wrażeń pojawiających się w odwiedzanych miejscach, lecz obejmuje również opisy hiszpańskiej architektury, pejzażu, zabytków kultury. Każde z miast pozostawia w pamięci narratorki swój charakterystyczny obraz: Barcelona jest „изящна, легка, овеяна морской солью и заштрихована теми особыми зеленоватыми тенями, какие в полдень осеняют обычно приморские города с высокими деревьями” (3). Sevilla ma zdecydowanie kobiecy charakter: „[город] игривый, кокетливый, флиртующий и коварный, [...] приветливый и легкомысленный” (4). W Kordobie natomiast dominuje szlachetne, męskie oblicze – „в торжественной белизне стен возникают то кованые железом деревянные черные ворота, то навесные кованые фонари” (5). Nieco negatywne odczucia budzi w narratorce Grenada: „город жестокий, опасный, замкнутый на себе, [...] где живое и мертвое переплетаются и врастают друг в друга. [...] В воздухе разлита опасность” (6). Zaś Madryt postrzega jako miejsce spokojne, w którym czuje się dobrze i bezpiecznie. Być może dlatego, iż w mieście tym, powstałym w siedemnastym stuleciu, nie ma śladów tragedii, jaką przeżył naród żydowski trzy wieki wcześniej. Zdecydowanie najbliższe sercu pisarki jest Toledo, miasto „золотисто-мерцающего цвета [...], [которое] дробится, ускользает, миражирует, уносится ввысь” (8). Wszystkie zwiedzane miejscowości zostały dokładnie opisane. Uwagę narratorki przyciągają zarówno charakterystyczne cechy zabudowy miejskiej, detale architektoniczne, jak też położenie miast i otaczający je różnorodny pejzaż: gaje oliwne, pola czerwonych maków, zielone wzgórza, stromo wznoszące się skały, ośnieżone szczyty gór i monotony kastylijski płaskowyż.

Rubina włącza również w tekst utworu informacje o zabytkach hiszpańskiej architektury. Duże wrażenie zrobił na niej słynny secesyjny kościół w Barcelonie projektu Antonia Gaudiego – Sagrada Familia. Świątynia, którą określa jako „членистоногую, берцовокостную, папоротниковую” (3), zaskakuje ją nieco przerażającymi elementami dekoracyjnymi, wywołując złudzenie, iż żyje własnym życiem: „Легендарная церковь продолжала

расти самопроизвольно, не спросясь у Гауди и тех, кто возвращает ее по сей день по эскизам гениального архитектора” (3). W przedstawieniu wszystkich zwiedzanych przez narratorkę miejsc na plan pierwszy wysuwają się jej emocje i refleksje. Tak na przykład opis Alhambry, warownego zespołu pałacowego w Grenadzie, poprzedza stwierdzenie, wyrażające odczucia, towarzyszące Rubinie podczas wizyty w warowni:

Вы попадаете совсем в другой мир, выстроенный по иным законам, словно бы у людей, создавших его, было другое устройство глаз, другое строение кожи, другое – обостренно-трепещущее – восприятие драгоценной сути бытия... (6).

Opowiadając o atrakcjach turystycznych Hiszpanii, Rubina nie pomija muzeów i galerii sztuki: wspomina obrazy El Greca, Francisca Goi, drewniane rzeźby katalońskich prymitywistów, dzieląc się z czytelnikiem własną interpretacją i osobistymi refleksjami. Szczególnie zachwyciło ją Muzeum Prado w Madrycie, bez którego, jak twierdzi, nie można zrozumieć Hiszpanii. Myśl o dominującej roli sztuki w dogłębnym poznaniu zwiedzanego kraju pojawia się w zakończeniu utworu:

через искусство Испании глубже понимаешь страну, проникаешь в нее, где все – на взрыве, на взрыде, на надрыве (10).

W notatkach z podróży po Hiszpanii znalazły się także fragmenty dotyczące współczesnych mieszkańców tego kraju. Pisarkę interesuje ich wygląd, mentalność, obyczaje. Podkreśla ona urodę kobiet: zgrabne stopy i ręce, szczupłe ramiona, delikatne piersi i idealną kobiecą figurę z wciętą talią i rozłożystymi biodrami, jakby przerysowaną wprost z obrazów Diego Velázqueza. Hiszpanki dbają o swój wygląd w każdym wieku i w każdej sytuacji. Narratorkę oczarowała wręcz stara kobieta siedząca na stopniach Prado. Starannie ubrana i gustownie uczesana sięga do kosmetyczki po pomadkę, by poprawić swój wygląd przed wejściem do muzeum. W mężczyznach przyciąga uwagę ich duma i poczucie godności. Cechy te widoczne są nawet w postawie dozorca publicznych toalet w Sewilli, który zwraca się do korzystających z jego usług z wyniosłym i protekcyjnym uśmiechem generała-gubernatora. Zaś

młody uliczny gitarzysta z pogardą odrzuca zbyt mały, jego zdaniem, datek wręczony mu przez turystów.

Narratorka podkreśla emocjonalność Hiszpanów, ich otwartość w okazywaniu uczuć. Opisuje ona zaobserwowane podczas wędrówek po hiszpańskich miastach scenki: parę trzynastolatków w ogrodzie botanicznym, żywo gestykulujących podczas rozmowy zakończonej pocałunkiem i młodego mężczyznę czule tulącego swą żonę i małą córeczkę na ruchomych schodach wiodących na górę Montjuïc w Barcelonie.

Nie pominęła też Rubina w swych zapiskach z podróży ulubionej rozrywki Hiszpanów, jaką jest korrida. Opowiada ona o Arenie de Toros w Madrycie, odbywających się tam walkach i szczegółowo opisuje oglądany w transmisji telewizyjnej przebieg jednej z nich. Wspomina też o tradycyjnej ferii Świętego Izydora, corocznym festynie organizowanym z okazji święta patrona Madrytu. Oto fragment barwnego opisu:

[...] в небе плыли воздушные шарики, на площади перед Ареной де Торос торговали сладкой кукурузой, орешками, соками... [...] Всю ночь где-то взрывался салют, гудели, разъезжая, машины страстных приверженцев корриды, шатались полуночники в рогатых колпаках... (7).

W notatkach podróży Rubiny harmonijnie łączą się różne style wypowiedzi: osobisty, często uczuciowy i emocjonalny, poważny a nawet patetyczny (we fragmentach poświęconych losom Żydów), lekki, chwilami ironiczny (w opowiadaniu o turystycznych doświadczeniach narratorki i jej męża). Dzięki temu utwór ma charakter zarówno tekstu publicystyczno-dokumentalnego, jak i artystycznego. Rubina zajmuje pozycję badacza dokumentów, szukając śladów żydowskiej przeszłości na ziemi hiszpańskiej, arbitra, próbującego zrozumieć skomplikowane stosunki między Żydami i katolikami, turystki, zachwycającej się pięknem zwiedzanych miejsc.

Oba przedstawione utwory podejmują ulubiony przez pisarkę temat podróży. Pomimo wyraźnych różnic można w nich odnaleźć pewne wspólne elementy: zgodność kolejności przedstawiania zwiedzanych miejsc z rzeczywistą trasą wycieczki, ukazywanie drobnych wydarzeń, z pozoru błażych, lecz ważnych dla narratorki, prezentacja uczuć osoby podróżującej, jej ocen

i refleksji, pojawienie się pierwiastka humorystycznego w narracji. W eseju... *Ich bin nervoso* na plan pierwszy wysuwają się przeżycia narratorki, opowiadającej o tym, co wydarzyło się podczas wycieczki do Włoch i dzielącej się z czytelnikiem swoimi emocjami i wrażeniami. Taki sposób prowadzenia narracji pozwala odbiorcy odczuć atmosferę miast, które odwiedziła autorka i spojrzeć na nie z jej punktu widzenia. Osobiste relacje z podróży i towarzyszące im refleksje zajmują wiele miejsca również i w *Niedzielnej mszy w Toledo*. Stanowią tu one istotne uzupełnienie charakterystyki zwiedzanego kraju. Dokonuje się ona głównie poprzez szczegółowe opisy rzeczywistości poznawanej w trakcie podróży. Dominujące miejsce w narracji utworu zajmuje poszukiwanie śladów żydowskich w Hiszpanii. Podejmując próby odnalezienia własnej tożsamości, zarówno narodowej jak i rodowej, narratorka dokonuje również wypadów w przeszłość. Połączenie relacji z podróży po współczesnej Hiszpanii z refleksją historyczną stanowi o szczególnym charakterze narracji tego tekstu.

Oba utwory, z uwagi na zawarte w nich elementy typowe dla gatunku podróży, jak opisy odwiedzanych miejsc, opowiadania o zdarzeniach w trakcie wyjazdu, rozmyślenia i refleksje podróżującego, włączają się w szeroki nurt literatury podróżniczej, wzbogacając ją jednocześnie własnymi cechami.

Anna Skotnicka

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-9938-9092

Relacje osobowe w esejach o pisarzach Michaiła Szyszkina

W twórczości współczesnego pisarza Michaiła Szyszkina impulsem do szczególnie intensywnego uprawiania eseistyki był wyjazd w 1995 roku z Rosji i osiedlenie się na Zachodzie. Wtedy powstał zbiór esejów *Rosyjska Szwajcaria* (*Русская Швейцария*, 1999), opowiadający o Rosjanach na przestrzeni dziejów odwiedzających ten kraj i w różny sposób z nim związanych. Zmiana miejsca wpłynęła również na pojawienie się tematów, które autor uznał za warte refleksji, jak na przykład uprawianie pisarstwa w obcym środowisku językowym. Z czasem narodziła się potrzeba komentowania bieżącej sytuacji politycznej, wywoływanej przez posunięcia rosyjskich władz w świecie (na przykład *Война или Мир. Россия и Запад – попытки сближения*, 2019 w języku niemieckim we współpracy z Fritzem Pleitgenem).

Jednakże niezmiennie problemem wiodącym w eseistyce Szyszkina pozostaje pisarstwo. Prócz kwestii języka, sposobów odzwierciedlania rzeczywistości czy okoliczności stawania się pisarzem poświęcił autor także uwagę kilku twórcom. Jakkolwiek często Szyszkina porównuje się z Władimirem Nabokovem¹

¹ Zob. np. С. Оробий, *История одного ученичества (Владимир Набоков — Саша Соколов — Михаил Шишкин)*, «НЛО» 2012, № 118, s. 193–308.

i jakkolwiek on sam wymienia Aleksandra Goldsztejna czy Saszę Sokołowa² jako pisarzy mu bliskich, to odrębne eseje jak dotąd poświęcił trzem autorom. Są to: Szwajcar Robert Walser (1878–1956), Irlandczyk James Joyce (1882–1941) oraz Rosjanin Władimir Szarow (1952–2018). Esej *Вальзер и Томцак* (*Walser i Tomzak*) został opublikowany wraz z przekładem opowiadania *Spacer* w 2013 roku w czasopiśmie „Inostrannaja litieratura” i powstał w ramach projektu Centrum Roberta Walsera, dbającego o pamięć i rozpowszechnianie prozy szwajcarskiego pisarza. Rosyjskojęzyczną wersję eseju *Больше чем Джойс* opublikowano na portalu colta.ru w styczniu 2019 roku. Sam tekst powstał wcześniej i ukazał się w 2018 roku w przekładzie Olgi Radetzkiej w szwajcarskim dodatku do gazety „Das Magazine”, której redakcja nadała mu tytuł *Ostatnie dni Jamesa Joyce’a. Raport historyczny*. I wreszcie trzeci utwór *Бегун и корабль* (*Uciekinier i statek*) powstał również w 2018 roku; opublikowany także na portalu colta.ru, ma charakter wspomnieniowy i związany jest ze śmiercią Szarowa w sierpniu 2018 roku. Wymienione eseje opublikował Szyszkin w języku rosyjskim we wspólnym tomie pod tytułem *Буква на снегу* (*Litera na śniegu*, 2019) w prestiżowej serii „Redakcji Jeleny Szubiny” wydawnictwa AST. Taki sam tytuł ma niemieckojęzyczne elektroniczne wydanie z 2019 roku *Ein Buchstabe auf Schnee: 3 Essays. Robert Walser, James Joyce, Wladimir Scharow*.

Eseje o pisarzach tworzą pewną spójną całość, korespondują także z tematami, poruszonymi w powieściach i opowiadaniach Szyszkina, a dotyczącymi biografii twórcy, relacji między sztuką a rzeczywistością, kreacji artystycznej, aktu twórczego. Taka postawa odpowiada deklaracjom pisarza, który już na początku swej drogi twórczej ogłosił, że pisze cały czas ten sam tekst³. Warto zwrócić uwagę również na fakt, że autor zewnętrzny esejów niejednokrotnie powtarza myśli czy nawet sformułowania zamieszczone już w innym miejscu,

² «Писатель должен ощутить всеиллие»: интервью Михаила Шишкина Сергею Иванову, „Галицкие контракты”, 04.08.2010, <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17-mikhail-shishkin/32.html> [dostęp: 23.04.2019].

³ «Написать свою Анну Каренину...»: интервью Михаила Шишкина Марине Концевой, „9 канал”, 05.12.2010, <http://archive.9tv.co.il/news/2010/12/05/89804.html> [dostęp: 12.01.2020].

nawiązuje do nich i je rozwija⁴. O podobnej sytuacji Inga Iwasiów zauważa, że wówczas teksty autora tworzą wzajemnie tłumaczącą się całość⁵, „wiecznie nie-domkniętą”⁶. Tego rodzaju praktyka świadczy o autotematycznym charakterze prozy Szyszkina, cechującej się samozwrotnością. Tę kwestię w swoich rozważaniach pomijam, ponieważ w tym momencie interesują mnie nie tyle relacje międzytekstowe jego utworów, ile fakt, że takie postępowanie kieruje naszą uwagę ku autorowi, a w dalszym ciągu ku implikowanej postawie autobiograficznej, która dzięki autoparafrazom sprzyja wzmocnieniu pozycji podmiotu, świadcząc o swego rodzaju hiperpodmiotowości, ale także o tym, że tekst „stał się absolutnym centrum autorskich światów”⁷. Mielibyśmy zatem do czynienia z sytuacją, którą Roma Sendyka odnosi przede wszystkim do eseju, kiedy mówi o „ciągłym wypróbowywaniu się w pisaniu”⁸, prowadzącym do migotliwości podmiotu i do jego zwielokrotnienia.

Można jednak oponować, że czytelnik nie zawsze zdaje sobie sprawę z tego, iż podmiot tego oto utworu reprodukuje tekst własny, zatem kategoria autora zewnątrztekstowego może okazać się w takim przypadku nieistotna. Zastanówmy się wobec tego nad autorem wewnątrztekstowym esejów Szyszkina, to jest podmiotem tekstowym, a przede wszystkim nad zaistniałymi w esejach relacjami osobowymi. Charakteryzując gatunek Sendyka w rozważaniach wstępnych, odwołując się do myśli Michela Foucaulta, zauważa, że

Eseistyczny podmiot zmienia [...] punkty widzenia, wplata w tekst inne dyskursy, nawet inne postaci dialogizujące w zastępstwie tej nadrzędnej, do której

⁴ Szczególnie wyraźnie ta właściwość prozy Szyszkina objawia się w przypadku opowiadań i esejów, a także wywiadów, w których autor powtarza myśli już wyrażone w tekstach artystycznych.

⁵ I. Iwasiów, *Autoparafraza jako sygnatura*, [w:] *Ja, autor*, red. D. Snieżko, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1996, s. 165.

⁶ Ibidem, s. 167.

⁷ Ibidem, s. 174.

⁸ R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków 2006, s. 49. Autorka odwołuje się tu do myśli O.B. Hardisona jr (*Binding Proteus: An Essey on the Essey*, [w:] *Esseys on the Essey*, ed. by A.J. Butrym, The University of Georgia Press, Athens–London 1989, s. 26).

gatunek najbardziej przyzwyczał czytelnika, przede wszystkim jednak chodzi o różne stadia tego samego, procesualnie ujętego „siebie”⁹.

W cytowanej powyżej publikacji o eseju autorka podkreśla, że wszystkie zabiegi mówiącego związane są z subiektywizacją oraz indywidualizacją jego wypowiedzi. Zajmując się projektem „siebie” krakowska uczona zwraca uwagę na takie myślenie o podmiocie, które odrzuca ideę jego transcendentalności, a więc ujęcie esencjalistyczne na rzecz performatywnego, w którym podmiot ma charakter relacyjny. Tak więc można powiedzieć, że esej jako gatunek hybrydyczny świetnie koresponduje z duchem czasów, stawiającym w centrum zainteresowania podmiot jako hybrydę. Szczególnego znaczenia te słowa nabierają w odniesieniu do pisarzy, dla których „pisanie jest odzwierciedleniem poszukiwań siebie i własnej istoty”¹⁰. W ten sam sposób o pisarstwie mówi bohater powieści Szyszkina *Nie dochodzą tylko listy nie-napisane*, tak samo postrzega autor eseju drogę Roberta Walsera. Co zatem znaczy być pisarzem dla pisarzy, jak można się domyślić również dla samego Szyszkina? O tym traktują jego eseje, kiedy przygląda się biografom i utworom prozaików europejskich, zastanawia nad sposobem ich rozumowania, a także reagowania na uderzenia losu, na niechęć i obojętność otoczenia, na własną niemoc twórczą czy bezsilność wobec wydarzeń. Ponieważ autor jest również pisarzem, to w trakcie lektury zadajemy sobie pytanie, o kim pisze: czy nie o sobie? Kulturolog, filolog i filozof Michaił Epsztejn w swoim blogu wypowiedział się o dwóch ostatnich esejach Szyszkina w następujący sposób:

Тексты Шишкина побуждают вспомнить о жанровой природе эссе. Само это слово, *essai*, пришло из латинского *exagium*, что означает «взвешивание». Колебание весов, на одной чаше которых автор, на другой – герой: эссе – опыт самосознания. У Мишеля Монтеня, родоначальника жанра,

⁹ Ibidem.

¹⁰ A. Kondrat, [Rec. Roma Sendyka], *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Universitas, Kraków 2015, ss. 451, „Studia z Historii Filozofii” 2019, nr 2, s. 301.

этот герой – он сам, у Михаила Шишкина – другой писатель, но контуры двоих колеблются, перемещаются¹¹.

Badacz zwrócił uwagę na niezwykle ważną właściwość obrazu bohaterów esejów Szyszkina, którą zresztą można zaobserwować również w powieściach tego autora, a mianowicie na oscylację cech postaci, przechodzących od jednej osoby do kolejnej. Możemy zatem zadać pytanie, w jaki sposób istnieje podmiot wypowiedzi i jak kształtują się wewnątrztekstowe relacje osobowe w esejach, z których dwa mają powieściową trzecioosobową narrację, a jeden formę apelatywnego „ty”; jak działa przechodzenie od „ja” do „ty”, od „on” do „ty” i do „ja”. Analiza wykazuje, że nie aspekt komunikacyjny ma znaczenie dla Szyszkina, lecz to, że narrator w jego esejach staje przed czytelnikiem jako antydualista, odrzucający binarne opozycje, a także zmieniający perspektywę mentalne. W rezultacie granice między subiektywnością a obiektywnością stają się nieistotne. Znaczenia natomiast nabiera intersubiektywność, relacja z Innym, dla której punkt wyjścia stanowi wspólnota doświadczeń, związanych z byciem w kulturze w charakterze pisarza, a właściwie, jak należałoby powiedzieć za Martinem Heideggerem, wspólnota doświadczeń wynikających ze współbycia „w ramach uprzednio stworzonych intersubiektywnie reguł kulturowych”¹². Jak pisze Magdalena Rembowska-Pluciennik, w literaturze intersubiektywny charakter wypowiedzi nie sprowadza się wyłącznie do układu nadawczo-odbiorczych relacji czy reguł językowych tworzących podmiot, ale „ujawnia się w sferze przedmiotu wypowiedzi: w opowieści o Innym jako o ludziach”¹³.

Esej poświęcony Szarowowi ma postać tekstu adresowanego do zmarłego. „Ty”, które dominuje w tej wypowiedzi, występuje, używając określeń Jurija

¹¹ М. Эпштейн, *Михаил Шишкин о Джойсе и Шарове*, <https://mikhail-epstein.live-journal.com/239654.html> [dostęp: 20.10.2019].

¹² A.W. Nowak, *Źródłowość intersubiektywności a „materialność”*, [w:] *Intersubiektywność*, red. P. Makowski, Universitas, Kraków 2012, s. 34–35.

¹³ M. Rembowska-Pluciennik, *Intersubiektywność i literatura*, „Teksty Drugie” 2009, z. 1–2, s. 222.

Lewina, jako druga osoba własna, *explicite ty* i nosi charakter osobowy¹⁴. Poza tym zauważamy, że ma ono epistolarny rodowód, o czym świadczą liczne formuły listowe z wieńczącym całość pozdrowieniem pożegnalnym – „Do zobaczenia!”. Przywiązanie do form pierwszoosobowych, dziennika czy listów ujawnił Szyszkin również w swoich powieściach. Negacja śmierci jako granicy światów także mocno wybrzmiała już w jego utworach. Korespondencja istoty żywej i zmarłej stanowi przecież podstawę powieści *Nie dochodzą tylko listy nienapisane*¹⁵. Zarówno w powieściach, jak i w eseju chwyt taki niewątpliwie służy ocaleniu danej osoby od zapomnienia, powstrzymaniu jej odejścia: „Наверное, и я для этого говорю сейчас с тобой – чтобы удержать хоть ненадолго, не дать тебе сразу уйти”¹⁶.

Szarow istnieje zatem w tekście jako adresat wezwany, ale w esejach Szyszkina możliwa jest również inna sytuacja, kiedy „ty” nie występuje bezpośrednio, a jego obecność ujawnia konstrukcja wypowiedzi. Esej *Walser i Tomzak* otwiera zdanie: „Конечно же, он хотел и читателей, и признания. Он был писателем, а не святым”¹⁷ noszące cechy wypowiedzi potocznej, zaczerpniętej z sytuacji dialogowej. Dialogowość przejawia się także w innych formułach, których w utworach Szyszkina znajdziemy dużo. Takie frazy, jak na przykład: „Nie, to nie tak”, pytania, które mają pomóc zrozumieć postępowanie bohatera, świadczą o staraniach podmiotu, by dookreślić myśl i są sygnałem wewnętrznej rozmowy lub przedłużeniem

¹⁴ J. Lewin, *Liryka w świetle komunikacji*, przeł. J. Faryno, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1988, s. 255.

¹⁵ Zob. np. T. Кучина, «Город мертвых, где все живы»: о контекстной синонимии «жизни» и «смерти» в прозе Михаила Шишкина, „Slavica Wratislaviensia” 2018, t. 167, s. 551–559.

¹⁶ М. Шишкин, *Бегун и корабль*, colta.ru, 15.11.2018, <https://www.colta.ru/articles/literature/19715-begun-i-korabl> [dostęp: 10.05.2019]. Dalej cytuję według tego wydania, lokalizację podając w tekście.

¹⁷ М. Шишкин, *Вальсер и Томзак*, [w:] Idem, *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Издательство АСТ, Москва 2017, s. 111. Dalej cytuję według tego wydania, lokalizację podając w tekście.

pozatekstowej dyskusji, prowadzonej w innych utworach. W tym wypadku „ja” tekstowe krzyżuje się z „ty”.

Wrażenie dialogowości wzmacniają również pytania retoryczne, jak na przykład w eseju o Joysie: „Он написал книгу бессмертной жизни. Но кому все это нужно?”¹⁸ czy roztrząsanie przyczyn choroby córki nasycone wieloma pytaniami, porządkującymi dociekania, a znamienymi dla dialogizowanego monologu wewnętrznego postaci¹⁹. Tego rodzaju praktyka potwierdza przekonanie wielu badaczy, że esej ma „konwersacyjną” genezę²⁰. Walter Hilsbecher pisał przecież, iż „język eseju to raczej mówienie niż pisanie; łączy go pokrewieństwo z opowieścią lub dialogiem, rozmową”²¹. Apelatywne „ty” w esejach Szyszkina świadczy o wzmocnionym charakterze komunikacji wewnątrztekstowej, ale jest też przejawem hermeneutycznych skłonności pisarza do zadawania pytań i roztrząsania różnorodnych kwestii.

Jeśli chodzi o esej traktujący o Szarowie, to ponieważ rozmówca nie żyje, komunikację można określić jako asymetryczną i niezwrótną. Semiotyk Jurij Lewin nazwałby „ty” w tym utworze osobą drugą niewłasną²², to znaczy nie mogącą odebrać komunikatu. Jak zauważa polska badaczka Aleksandra Okopień-Sławińska, to bezapelacyjnie niezwrótnie komunikowanie się

¹⁸ М. Шишкин, *Больше чем Джойс*, colta.ru, 13.01.2019, <https://www.colta.ru/articles/literature/20202-bolshe-chem-dzhoys> [dostęp: 10.05.2019]. Dalej cytuję według tego wydania, lokalizację podając w tekście.

¹⁹ „Может, причина того, что случилось с дочерью, была в их бродячем образе жизни? Лючия все время приходилось менять школы, друзей, языки: Триест, Цюрих, снова Триест, Париж. Или все началось с того, что подросток осознал свое уродливое косоглазие? Она хотела танцевать, занималась годами с известными хореографами, работая по много часов в день, но ушла со сцены, едва вступив на нее. [...] Или все началось тогда, когда Лючия влюбилась в молодого ирландского писателя, который под диктовку записывал «Поминки по Финнегану», но Сэмюэл Беккет объяснил ей, что она интересна ему только тем, что она – дочь гения” (М. Шишкин, *Больше чем Джойс*).

²⁰ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 216.

²¹ W. Hilsbecher, *Tragizm, absurd, paradoks. Eseje*, wybór i wstęp S. Lichański, przeł. S. Błaut, PIW, Warszawa 1972, s. 131.

²² J. Lewin, op. cit., s. 259.

skłania do zadania pytania, kim jest „ty”, do którego mówi podmiot²³. Z jednej strony, jeśli uwzględnić całość dorobku artystycznego Szyszkina, odpowiedź wydaje się prosta. Mówiący zwraca się do zmarłego przyjaciela i rozmowa taka w kontekście prozy autora jest jak najbardziej naturalna. Wszystkie bowiem utwory Szyszkina przekonują, że dialog ze zmarłymi jest możliwy, a podział na żywych i umarłych ma charakter umowny, ponieważ w gruncie rzeczy nie istnieją granice pomiędzy zaświatami i tym światem²⁴.

Z drugiej strony, Okopień-Sławińska zauważa, że w tego rodzaju przypadkach „zwroty apostroficzne mimo gramatycznych wskaźników pozorują tylko tę relację (nadawczo-odbiorczą – A.S.), a w rzeczywistości angażują zupełnie innego odbiorcę, pobudzając jego wyobraźnię i uwagę jako wyraziste sposoby uwydatniania słownej aktywności nadawcy. Hipotezę »drugiego odbiorcy« wzmocnia fakt, że apostrofy szczególnie często pojawiają się w tekstach niewątpliwie nastawionych na skuteczność perswazyjną, z pewnością zwróconą ku komuś innemu niż obiekty retorycznych przywołań”²⁵. Kto jest zatem adresatem wypowiedzi w eseju o Szarowie prócz tego, że ma nim być Szarow, albo sam mówiący?

Aby odpowiedzieć na to pytanie, możemy poszukać analogii w liryce. Jaki gatunek liryczny wydaje się odpowiadać charakterowi esejów Szyszkina? Takie podejście jest o tyle uprawnione, że sam pisarz nie uznaje podziału literatury na poezję i prozę. Przypomnę, że esej o Szarowie powstał jako wspomnienie o zmarłym pisarzu i przyjacielu. Zauważamy, że jego wewnętrzna zawartość koresponduje z konwencją wierszy *Im Memoriam* w rodzaju *Смерть поэта* Michaiła Lermontowa, *Новогоднее* Mariny Swietajewej, *Смерть поэта* Borysa Pasternaka, *На смерть Элиота*, *На смерть Йейтса* Josifa Brodskiego. Prócz oddania hołdu zmarłemu wiersze te, jak również analizowany esej Szyszkina, zawierają taki element, jak oskarżenie otoczenia,

²³ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Ossolineum, Wrocław 1985, s. 68.

²⁴ Na ten temat pisze T. Kuczina. Patrz: *Город мертвых, где все живы*. Por. także: A. Skotnicka, *Мотив скорби в прозе Михаила Шлишкина*, „Slavica Wratislaviensia” 2018, t. 167, s. 532–549.

²⁵ A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Universitas, Kraków, s. 68.

inwektywy pod adresem tych, którzy lekceważyli twórcę. W eseju o Szarowie czytamy o tym, jak obce i niezrozumiałe były utwory pisarza dla kolegów i krytyków, on sam wydawał się im szaleńcem:

Ты был для них всех чужаком. Они не понимали, как с тобой обращаться. Ты вон какой вымахал, а они – литературные поплавки. Им снизу не видны были лычки на погонах, вот и растерялись. [...]

Как бы литературный ландшафт в России ни менялся, ты так и не пришелся ко двору. До самых последних лет тебя игнорировали жюри премий, твои книги жили в закулисье. Для литературного мейнстрима ты долгие годы был юродивым на обочине (*Бегун и корабль*).

Problem relacji pisarza z własną epoką i odbiorcami rozważa Szyszkin we wszystkich esejach i wskazuje własne kryteria oceny dorobku artystycznego. Opierają się one na opozycji między pisarstwem zdrowym i chorym. Za chorą uznaje przekornie tę aktywność twórczą, która wypływa z potrzeby życia literaturą. Zdrowe pisarstwo natomiast oznacza zawód, sposób zdobywania środków do życia, obsługiwanie czytelników, dawanie im tego, czego oczekują, bardziej odgrywanie roli pisarza, niż bycie nim autentycznie. Szyszkin przedstawia swoich bohaterów w ich postawie rozmijania się z ludźmi ze środowiska artystycznego i kulturowego. To głównie przeciw nim skierowana jest ironia mówiącego. W eseju o Szarowie określa ich zaimkiem „oni”. To ci, od których pisarz jest zależny – wydawcy czy sławiści, opiniujący utwory do druku. W takiej roli przedstawia Szyszkin Georges’a Nivata, szwajcarskiego rusycystę, cieszącego się dużym autorytetem, a jednak nie umiającego, jak uważa autor, docenić wartości prozy Szarowa. Narrator rysuje scenę w restauracji, z której jasno wynika, że sławista i pisarz funkcjonowali w różnych kręgach. Wielkoświatowe zachowanie Nivata nie koresponduje z naturalnym sposobem bycia Szarowa. Dystans między nimi skłonił Szarowa do niewesołej refleksji: „Чувствую себя как проститутка, которая хочет, чтобы ее купили” (*Бегун и корабль*). Jak zwykle u Szyszkina ten epizod rymuje się z innym: autor opisuje także moment, kiedy na targach książki w Paryżu w 2005 roku delegaci rosyjscy, wśród których byli również dysydenci, w lansadach pobiegli na spotkanie z Putinem, podczas gdy Szarow i Szyszkin wybrali się na spacer.

Jednakże w esejach Szyszkińskich również podmiot mówiący może chwilowo znaleźć się w opozycji do „ty” bohatera-pisarza, aby podkreślić jego wyjątkowość. Plasuje się wówczas w „my”, wśród tych śmiertelników, którzy nie zawsze, czy nie całkowicie rozumieją twórcę, ponieważ niepowtarzalne „ty” czy „on” wie więcej, rozumie głębiej.

Motywnie nie-sprzedajności występuje również w innych esejach. Według autora wszystkie role, do jakich w życiu przymierzał się Walser, okazały się niewypałem, był bowiem lichym aktorem, złym skrybą, kiepskim lokajem, marnym żołnierzem. Jego utwory, choć zachwycały wydawców i nielicznych znawców, nie przynosiły im dochodu, z czasem więc rezygnowano z ich wydawania. Szyszkińska podkreśla tę samą prawidłowość w życiu Joyce’a. Aprobata części czytelników nie przekładała się na finansową niezależność. Wspomagająca go finansowo redaktorka Harriet Shaw Weaver nie zaakceptowała jego ostatniej powieści *Finneganów tren*.

Przeciwstawienie ty–oni, czy on–oni wprowadza w esejach element polemiki i oskarżenia. Oni, czyli ci nie rozumiejący, reprezentują odmienny system wartości, czasem wręcz obcy, bo reagujący nie neutralnie (przypadek inności), a negatywnie. Szyszkińska w swoich esejach podkreśla ten moment w biografii twórców, kiedy podlegają procesowi społecznego wykluczenia (uważani są za nieudaczników czy kończą żywot w zapomnieniu i opuszczeniu – Walser w domu dla obłąkanych). Ale według eseisty jest to cena za realizację swego powołania. Autor przedstawia biografię szwajcarskiego prozaika jako stopniowe stawanie się sobą, odcinanie tego, co obce, niepotrzebne dla bycia pisarzem. Stąd tak często pojawia się określenie, iż Walser robi krok w bok, odchodzi od czytelnika ku sobie prawdziwemu, rezygnuje z wszystkiego, by oddać się całkowicie literaturze, więcej, zmierza ku temu, by służyć literaturze, zespolić się z nią, wręcz stać się nią.

Tytuł całości zbioru *Litera na śniegu* podkreśla właśnie tę nierozzerwalną łączność między artystą a tworzywem jego sztuki. Jak bowiem pisała Nadieżda Mandelsztam „między artystą, który buduje swój utwór, a człowiekiem, który buduje swoje życie, zachodzi podobieństwo”²⁶. Żona poety wspominała

²⁶ N. Mandelsztam, *Mozart i Salieri*, [w:] *Mozart i Salieri oraz inne szkice i listy*, wybór, przekł. i kom. R. Przybylski, Sic!, Warszawa 2000, s. 67.

także, iż „dla Mandelstama śmierć artysty była aktem twórczym, kończącym całe jego dzieło”²⁷. Motyw ten podejmuje również Szyszkin w swoich esejach, łącząc rozważania o śmierci twórców z problemem nieśmiertelności.

Esej o Joysie prezentuje pisarza u schyłku jego dni, chorego i bezbronego, zapomnianego i nikomu nie potrzebnego. Pozostali bohaterowie za życia nie zaznali sławy. W przypadku Walsera czas pokazał, że niewątpliwie przyszłość należała do niego. Według Szyszkina utwory Szarowa będą mogły ocenić dopiero następne pokolenia. Walser umiera podczas zimowego spaceru. Zdjęcie leżącego na śniegu pisarza obiega świat. Szyszkin porównuje jego rozpostarte na śniegu ciało do litery jakiegoś nietutejszego alfabetu na pustej stronicy papieru. I dodaje:

Он сам стал своей последней буквой.

Вальзер описал свою смерть в разных текстах. В его первом романе, «Семейство Таннер», главный герой, Симон Таннер, находит в заснеженном лесу мертвое тело молодого поэта Себастиана.

«Какой чудесный покой вот так лежать и цепенеть под еловыми ветками в снегу».

Писатель знает все про свое будущее, потому что видит его не из настоящего, а со стороны, сделав шаг туда, где смерть – это только слово (*Вальзер и Томцак*, s. 180).

Motyw śniegu jako odpowiednika spokojnej śmierci pojawia się również w eseju o Joysie:

Под Новый год Цюрих заваливает снегом. Джойс идет на прогулку с внуком по городу, который стал невидимым. Он рассказывает мальчику о древних греках.

Таким снегопадом он закончил когда-то рассказ «Мертвые»: «Его душа медленно меркла под шелест снега, и снег легко ложился по всему миру, приближая последний час, ложился легко на живых и мертвых».

[...]

Он не знает, что ему осталось всего несколько дней. Это незнание – единственная форма бессмертия (*Больше чем Джойс*).

²⁷ Ibidem, s. 66.

Szyszkina dostrzega w utworach bohaterów swoich esejów tę prawidłowość, iż śmierć kojarzona jest przez nich ze śniegiem. Sekwencję „śmierć – śnieg” autor uzupełnia o zamykający eseje motyw nieśmiertelności, będącej według niego zwieńczeniem życia twórców, którzy reprezentują drugi rodzaj pisania – chorego, bo związanego z niemożnością radzenia sobie z rzeczywistością, kiedy literatura staje się sposobem przeżywania życia i drogą do samego siebie. Kontakt z rzeczywistością bowiem ma dla nich na celu zdobycie materiału dla literatury, przestrzenią istnienia pisarza jest jednak on sam. „Ja” twórcy jawi się jako cela, życie jako podróż do samego siebie. Literatura traktuje według Szyszkińa nie o zwykłym „ja”, lecz o „ja”, tworzącym świat. Dlatego też relację pisarza ze światem charakteryzuje otwartość, gotowość do przyjęcia wszystkiego, co niesie życie, a więc i śmierci, która ma tylko chwilowy i przejściowy charakter:

Принять жизнь – это принять все, что она дает, в том числе разложение тканей. Впустить смерть в себя – вовсе не дать себя победить, но открыть дверь не как врагу, а как гостю, который придет и уйдет (*Больше чем Джойс*).

Bohaterowie analizowanych esejów przedstawieni są jako jednostki oryginalne, zaś otoczenie widzi w nich clownów, outsiderów, błaznów, jurodiwych. Ich biografia i twórczość sprzyjają formułowaniu pewnych uogólnień. W esejach Szyszkińa, jak i w całej prozie pisarza, wiele miejsca zajmują fragmenty bezosobowe, przekazujące pewne przemyślenia, które podane są jako prawda powszechna. Autor implikowany występuje wówczas jako uogólniony reprezentant ludzkości²⁸, a utwór nabiera charakteru medytacji, rozmowy z samym sobą. W ten sposób odsłania się także tak istotna cecha podmiotu w eseju, że jest to „byt koordynujący jednocześnie dwie antagonistyczne właściwości – będący »uniwersalnym« i »szczególnym«, *universal particular* – uniwersalnie szczególnym²⁹. Duża liczba aforyzmów wynika z tego, że narratora interesują szczegóły jako wyraz tego, co ogólne, kiedy

²⁸ J. Lewin, op. cit., s. 261.

²⁹ R. Sendyka, op. cit., s. 47.

los i twórczość konkretnego artysty pomaga roztrząsać pewien problem, jak na przykład wspomniany już temat sukcesu i porażki czy obecny w każdym utworze motyw śmierci.

Kontynuując temat śmierci, warto zauważyć, że w eseju poświęconym Marinie Cwietajewej Josif Brodski przekonująco dowodził, że każdy utwór podejmujący rozważania o śmierci pisarza ma nie tyle charakter żałobny, ile autobiograficzny, jest autoportretem tym bardziej, im w silniejszej relacji pozostawał piszący ze zmarłym kolegą, a w związku z tym im większą utratą jest jego odejście. W końcowym efekcie czytelnik więcej dowiaduje się o autorze niż o obiekcie jego rozmyślań czy wspomnień³⁰. W świetle takich uwag analizowane eseje Szyszkina miałyby nieść informację przede wszystkim o nim. Czy tak jest rzeczywiście?

Szyszkin jako osoba empiryczna ukazuje się w eseju o Szarowie. *Walser i Tomzak* zawiera zdanie wtrącone, w którym autor ujawnia swoją obecność³¹. Podczas gdy cały esej napisany jest w trzeciej osobie i dotyczy Walsera bezpośrednio, to wtrącenie odnosi się do czasów współczesnych i tylko pośrednio ma związek z portretowanym twórcą. Sygnałem obecności podmiotu mówiącego jest także, jak już wspominałam, mowa pozornie zależna,

³⁰ „Оплакивая потерю (любимого существа, национального героя, друга или властителя дум), автор зачастую оплакивает – прямым, косвенным, иногда бессознательным образом – самого себя, ибо трагедийная интонация всегда автобиографична. Иными словами, в любом стихотворении »На смерть« есть элемент автопортрета. [...] Возможно, единственным недостатком этих во всех отношениях естественных и уважения достойных чувств является тот факт, что мы узнаем больше об авторе и его отношении к возможной собственной смерти, нежели о том, что действительно произошло с другим лицом” (И. Бродский, *Об одном стихотворении*, [w:] И. Бродский, *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы*, т. 2, Эридан, Минск 1992, s. 396–397).

³¹ „Кстати (или некстати, а потому в скобках, один мой знакомый швейцарский писатель, в меру удачливый, в меру талантливый, в меру стесненный в средствах, рассказал мне, как послал в налоговую инспекцию вместо заполненной декларации о доходах переписанный отрывок из Вальзера, гимн всех писателей, обращение к таксатору из »Прогулки«. В ответ ему прислали требование заплатить средний размер налога по кантону – у налоговых чиновников своя поэзия)” (М. Шишкин, *Вальсер и Томцак*, op. cit., s. 148).

którą stosuje pisarz, aby zobrazować stan duchowy i psychiczny swoich bohaterów. Postać można wówczas traktować jako lustro, w którym przegląda się autor, ale ponieważ łączy ich relacja zwrotna, to można uznać, że także bohater ma możliwość postrzegania siebie poprzez autora. Czasem eseista występuje jako piszący i wówczas sytuuje się jednocześnie w roli czytającego³². Ta zwrotność i relacyjność jest cechą specyficzną myślenia Szyszkina. Jak już pisałam, przenikanie się osób wyróżnia metodę twórczą Szyszkina. Nie dziwi zatem, że tę prawidłowość autor zauważa także w prozie Joyce'a i pisze:

Здесь все как в жизни. Прачки чешут языками, а потом становятся камнем и деревом. Отец переходит в сына, мать – в дочь, река – в океан. Люди сливаются, переливаются, расплескиваются, как слова. Все части мироздания, одушевленные и неодушевленные, связаны друг с другом без швов, все едино. [...] Герой, то есть каждый живший на Земле человек [...] (*Больше чем Джойс*).

Epsztejn tę właściwość utworów Szyszkina uznał za przejaw empatii, która sprawia, iż czytelnikowi trudno ocenić, czy to autor mówi przez bohatera czy bohater przez autora i zadaje sobie wobec tego pytanie: kto kogo pisze. Porównując eseje o Joysie i Szarowie badacz zauważał:

При том, что первое построено на историко-биографических изысканиях, а второе – на личных воспоминаниях, их роднит метод, который мне представляется отличительно шишкинским: эмпатия, но без стилизации. Шишкин так проникает в тайное тайных другого писателя, что иногда трудно сказать, автор говорит через героя или герой – через автора. Ведь оба – писатели. Кто кого пишет?

Очевидно, Шишкин пишет о Джойсе, но при этом ему удается так вжиться в Джойса, что кажется, Джойс сам смотрит на себя из другого времени и языка и осознает свою мучительную жизнь, где депрессии и истерики чередовались с эпифаниями. Гений и безумие, серость

³² „У меня, к сожалению, не получается внятно выразить то, что пришло в голову, но, может, оно и к лучшему. Сам пишущий всегда – читатель-урод. Начинает сразу думать, как можно что-то улучшить, а как бы сделал он (я)” (*Бегун и корабль*).

и пустота, отчаяние и искусство выживать – все в этой прозе вызывает стереометрический эффект соприсутствия: в нее можно войти, поселиться, раздвигать чужую жизнь изнутри или сжиматься в ней³³.

Podmiot mówiący w esejach Szyszkina występuje zatem w różnych rolach. Intersubiektywność wypowiedzi autorskiej w prozie Szyszkina wynika nie tylko z umiejętności przyjmowania cudzej perspektywy, nie jest po prostu empatią. Zmienność perspektyw i ról narracyjnych, przemieszczanie się pomiędzy „ja”, „ty”, „on” prowadzi do wycofania „ja” narratora na rzecz „ja” bohatera, a takie „rozkołysanie” opowieści w rezultacie sprawia wrażenie, że przedmiot i podmiot narracji nieustannie zamieniają się rolami. W ten sposób rodzi się efekt przechodzenia jednej postaci w drugą, ludzi w przedmioty i zjawiska – dialektyczny ruch łączenia i rozpadu, skupiania i rozpraszania, tak charakterystyczny dla całej prozy Szyszkina.

³³ М. Эпштейн, *op. cit.*

Małgorzata Sylwestrzak

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0002-9754-6514

Cztery historie Piotra Wajla, czyli o przeszłości w kontekście pamięci indywidualnej i pamięci zbiorowej

Najbardziej znana część twórczości Piotra Wajla (1949–2009) powstała we współautorstwie z Aleksandrem Genisem – dzięki ich współpracy pisarskiej ukazały się nie tylko prace literaturoznawcze¹, ale też książki, będące głosem trzeciej fali emigracji rosyjskiej². W połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku dochodzi jednakże do rozpadu znanego duetu – autorzy, których nazwiska w odbiorze czytelnicznym zrosły się w jeden dźwięk (Wajl-i-Genis), zaczynają tworzyć samodzielnie. Wajl publikuje zbiór esejów podróżniczych, zatytułowany *Гений места* (1999), a następnie tom dotyczący Rosji i krajów byłego Związku Radzieckiego – *Карта родины* (2002). W niniejszym artykule interesować mnie będzie problematyka związków historii i pamięci w drugiej z wymienionych książek.

Problematyka utworu *Карта родины* skupiona jest wokół pytania, czym była ojczyzna autora oraz co się z nią stało po rozpadzie ZSRR. Ze względu na podjętą tematykę (podróż eseisty-emigranta nie tylko w przestrzeni – przez

¹ Na przykład: *Родная речь*; *Современная русская проза*.

² Na przykład: *Потерянный рай*; *60-е: Мир советского человека*; *Русская кухня в изгнании*.

Rosję, ale także, w pewnym sensie, w czasie³) ważnym elementem treści książki jest pamięć – zarówno pamięć indywidualna autora, jak i pamięć zbiorowa. Poprzez pryzmat pamięci indywidualnej pokazywane są w utworze wydarzenia, które dotyczą rodziny autora oraz jego wspomnień, wrażeń, obserwacji. Pamięć zbiorowa jest natomiast tym medium przekazu informacji historycznej, które w esejach Wajla podlega procesowi analizy.

Trzy historie: pamięć zbiorowa – historiografia sowiecka – historiografia obiektywna

Jednym z najważniejszych problemów poruszonych w książce *Карта родины* jest widoczne w Rosji napięcie pomiędzy historią oficjalną a pamięcią. Przykład takiego rodzaju napięcia odnajdujemy chociażby we fragmencie utworu dotyczącym pobytu eseisty w Noworosyjsku. Odwiedzając położone nad Morzem Czarnym miasto, autor odkrywa, że w miejscu tym ważną część przestrzeni publicznej zajmuje upamiętnienie katastrof morskich:

Здесь, в 18-м, ставя заслон, ушла под воду черноморская эскадра. Мемориальный ансамбль обозначает место затопления каждого эсминца и транспортника, указывая направление и дистанцию в метрах. Дальше к Геленджику, у Кабардинки, утонул «Адмирал Нахимов». На белых мачтах укреплен циферблат – 23 часа 20 минут 31 августа 1986 года. Расстояние от берега не названо, но местные показывают: «Вон где буксир, чуть правее». В теплый летний вечер при освещенном берегу доплыть можно, даже не умея плавать⁴.

³ G. Czerwiński, *W poszukiwaniu nieistniejącej (już) ojczyzny. O „eseistyce reportażowej” Piotra Wajla*, [w:] *Przekraczanie granic w języku, literaturze, kulturze*, t. 1, red. E. Sternal, M. Chrzan, J. Burzyńska-Sylwestrzak, Wydawnictwo Uczelni Lingwistyczno-Technicznej w Świeciu, Świecie 2017, s. 117–133.

⁴ П. Вайль, *Карта родины*, Corpus, Москва 2011, s. 85. Wszystkie cytaty z tego utworu, zamieszczone w artykule, pochodzą z powyższego wydania. Kolejne cytaty opatrzone są skrótem KR oraz numerem strony.

Cytowany fragment, rozpoczynający się od przytoczenia informacji historycznych, dotyczy w istocie pamięci zbiorowej mieszkańców Noworosyjska. Zbiorowość, jak pokazuje autor, przechowuje w świadomości obydwu tragiczne wydarzenia (mieszkańcy pokazują przybyszowi miejsce katastrofy) i upamiętnia je poprzez utworzenie kompleksu memorialnego, stanowiącego „miejsce pamięci”⁵ noworosyjskiej społeczności. W dalszej części tekstu eseista przechodzi jednak do rozważań na temat bezrefleksyjności „pomnikowej” pamięci mieszkańców. Akt upamiętnienia i, co za tym idzie, zachowania danego wydarzenia w pamięci zbiorowej, nie jest połączony, według Wajla, z analizą historyczną⁶. Oznaczenie miejsca katastrofy z roku 1918 i zapisanie godziny zatonięcia „Admirała Nachimowa” na cyferblacie zostaje w tekście pisarza zderzone ze stwierdzeniem, że „нет ответа, почему пошли на дно сотни людей” (KR, s. 85). Pytanie o przyczyny tragedii, postawione przez Wajla, stanowi zarzut wobec oficjalnej historiografii sowieckiej oraz tej tworzonej po rozpadzie Związku Radzieckiego, gdyż nie dokonała jeszcze przewartościowania wiedzy historycznej. Zadaniem historii powinno być, wydaje się twierdzić autor, nie tylko odnotowanie faktu z przeszłości, ale przede wszystkim próba wyjaśnienia przyczyny dwóch wielkich katastrof. Odpowiedź, lakoniczną i niepełną, znajduje eseista u miejscowych: „»Да бардак потому что и глупость«, – говорят местные, уверенные,

⁵ *Les Lieux de mémoire*, t. 1–3, sous la dir. P. Nora, Paris 1984–1992 (t. 1: *La République*, 1984; t. 2: *La Nation*, 1986; t. 3: *Les France*, 1992). Koncepcja miejsc pamięci Nory odnosi się zarówno do miejsc w znaczeniu przestrzennym, jak i do reprezentacji medialnych, rytuałów oraz wierzeń, z którymi społeczność się identyfikuje i na bazie których buduje własną tożsamość. W tym wypadku „miejsce pamięci” rozumiane będzie w znaczeniu podstawowym – jako „miejsce, w którym się wspomina”, „miejsce wspominania” (taki przekład terminu *lieux de mémoire* Pierre’a Nory proponuje również Andrzej Szpociński w tekście *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, z. 4, s. 19–20).

⁶ Wajl zwraca tutaj uwagę na problem bezrefleksyjności upamiętnienia, analizowany skądinąd przez badaczy pamięci. James E. Young, w odniesieniu do tematu Zagłady wprowadza rozróżnienie „pamięci refleksyjnej” od „pamięci pomnikowej”. Ta ostatnia uwalnia, według badacza, społeczeństwo od „obowiązku pamiętania” (J.E. Young, *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przeł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 267).

что это исчерпывающе” (KR, s. 85). Wajl sugeruje, że wersja wydarzeń, która przetrwała w świadomości zbiorowej mieszkańców Noworosyjska, nie została należycie zrewidowana przez historiografię – wskazuje na to sformułowanie „Нет ответа”, odnoszące się do białych plam historii oraz komentarz odautorski dotyczący „ludowego” wyjaśnienia przyczyn katastrofy („говорят местные, уверенные, что это исчерпывающе” – podkr. M.S.).

Sowiecka historiografia jawi się więc w utworze jako narzędzie ideologii, służące konstruowaniu pamięci zbiorowej i jednocześnie manipulujące tą pamięcią (nawet w okresie po pierestrojce). Eseista zwraca uwagę na ekspozowanie pewnych faktów przez oficjalną historiografię przy jednoczesnym przemilczaniu informacji niewygodnych politycznie. Problem ten powraca w nieco innym kontekście we fragmencie utworu dotyczącym Komsomolska nad Amurem⁷. W tym wypadku Wajl skupia się na wskazaniu niedomówień związanych z okolicznościami założenia miasta.

В 32-м к этому берегу пристали пароходы «Колумб» (держись, Америка!) и «Коминтерн», о чем свидетельствует местный Плимут-Рок – двадцатитонная глыба кварцевого диорита. Высадились те, кого вписали в анналы комсомольцами, хотя среди первостроителей комсомольцев-добровольцев было процентов сорок. Еще столько же – заключенных, остальные – вольнонаемные. Но кто считает: важно, что они построили. (KR, s. 186).

Problemem poruszonym w tym fragmencie jest dysproporcja dzieląca prawdę historyczną od historii oficjalnej. Zgodnie z logiką tej ostatniej Komsomolsk powinien być dziełem komсомолców. Tymczasem – zgodnie z przytaczaną przez autora statystyką – młodzież sowiecka stanowiła mniejszą część budowniczych. W trakcie prac budowlanych w dużym stopniu korzystano z siły roboczej więźniów, jednak informacja ta nie została zapisana w oficjalnej historii miasta. Praca historyków na temat udziału więźniów w budowie Komsomolska, pokazuje w przesyconym ironią komentarzu Wajl, została już wykonana – autor czerpie informację o rzeczywistej proporcji

⁷ Chodzi o esej *На проспекте утонул*.

komsomolców i więźniów z niezależnych od „wersji” sowieckiej źródeł. Tym niemniej ostatnie zdanie przytaczanego cytatu zapisane jest w czasie teraźniejszym: „kto liczy...” („кто считает”), sugerujące, iż proces prostowania wypaczeń historiografii zideologizowanej jeszcze nie został zakończony.

Problem napięcia pomiędzy historiografią a pamięcią, prezentowany przez Wajla, odnieść można do spostrzeżeń Jacquesa Le Goffa, autora książki *Historia i pamięć*⁸. Francuski uczony wyróżnia dwa rodzaje historii – „historię historyków”, czyli historiografię, oraz historię zapisaną w pamięci zbiorowej. Ta pierwsza sytuuje się w opozycji do historii utrwalonej w pamięci. Powinna ona dążyć do poznania i odkrycia prawdy historycznej. Pamięć to z kolei według Le Goffa medium stanowiące o żywotności historii w społeczeństwie, tyle że jest to medium zawodne, ulegające deformacjom i przekształceniom, za sprawą których informacja historyczna zostaje zatarta bądź zmieniona⁹.

W książce *Карта родины* „historia historyków” również zderzona zostaje z pamięcią zbiorową, tyle że relacje panujące pomiędzy tymi dwoma nośnikami wiedzy o przeszłości wyglądają nieco inaczej niż w rozważaniach Le Goffa. O ile w tekście francuskiego mediewisty historiografia stanowi nośnik prawdy historycznej, zaś pamięć tę prawdę może na różne sposoby zniekształcać, o tyle Wajl pokazuje opozycję pamięci i historii jako problem bardziej złożony. Pamięć zbiorowa w esejach emigracyjnego autora występuje zarówno jako nośnik „historii prawdziwej”, przemilczanej przez oficjalną historiografię (czego przykładem może być fragment dotyczący Noworosyjska), jak i twór podatny na propagandę, pamiętający tylko to, co zostało mu narzucone – takiego rodzaju cecha pamięci zbiorowej opisywana jest w części zatytułowanej *Соловецкая ночь*, gdzie przedstawiona została historia Sołowieckiego Łagru Specjalnego Przeznaczenia (Соловецкий лагерь особого назначения – SŁON)¹⁰.

⁸ J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk, wstęp P. Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.

⁹ Ibidem, s. 171.

¹⁰ W ten rozdział wchodzi następujące eseje: *Бухта благополучия*, *Командировка Голгофа* oraz *Маленький человек короткого века*. Wajl opisuje tam wypieranie z przestrzeni monasteru na Wyspach Sołowieckich pamiątek historii łagru – poczynając od skromnego upamiętnienia ofiar (kamień z napisem „Соловецким заключенным”, umieszczony

Historiografia sowiecka i rosyjska, które Wajl analizuje w swoich esejach, to nie tyle przykłady „historii obiektywnej”, opartej, jak podkreślał Le Goff, o dokumenty, źródła i archiwa, lecz twory działające w oparciu o ideologię, manipulujące nierzadko danymi archiwalnymi. Wajl przeciwstawia więc nie tyle „historię historyków” – pamięci zbiorowej (tak jak czyni to Le Goff), ile historię historyków sowieckich – historiografii obiektywnej oraz pamięci. Ta ostatnia zaś (będąc, podobnie jak u Le Goffa, tworem dynamicznym i podlegającym ciągłym przemianom) raz ulega zideologizowanemu dyskursowi historycznemu¹¹, innym razem stawia mu opór w postaci własnej wiedzy lub interpretacji. U rosyjskiego autora istnieją zatem nie dwie, lecz trzy wersje historii: wersja „prawdziwa” (czyli historiografia jako nauka obiektywna), wersja oficjalna (sowiecka bądź postsowiecka historia zmanipulowana) oraz wersja zachowana w pamięci zbiorowej.

Historiografia w rozumieniu nauki obiektywnej przywoływana jest przez Wajla na kartach utworu w celu skrytykowania bądź ośmieszenia historiografii zmanipulowanej. Bardzo często przywoływana bywa również jako medium wykorzystywane w procesie obnażania niepełnej i zdeformowanej pamięci zbiorowej.

Wysiłek Wajla w książce *Карта родины* skierowany jest przeciwko pominięciu pewnych rozdziałów dwudziestowiecznej historii Rosji. Postawę autora potraktować można jako literacką reprezentację opisywanej przez Paula Ri-

z dała od głównej trasy zwiedzania, pomiędzy barakami), kończąc zaś na przeniesieniu wystawy o SŁON-ie na teren fabryki, znajdujący się poza murami monastyru.

¹¹ O historii i pamięci zbiorowej w kontekście ideologii zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przekł. J. Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 112–113. Ciekawe spostrzeżenia na temat włączenia nauk historycznych w służbę umacniania władzy w Związku Radzieckim zawiera także książka Michaiła Hellera i Aleksandra Niekricza (*Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, przekł. A. Mietkowski, Polonia, Londyn 1985). Autorzy pokazują, jak po przewrocie bolszewickim nacjonalizacji uległy stopniowo wszystkie dziedziny życia, włącznie z pamięcią i historią (t. 1, s. 5). O latach 1934–1936 piszą zaś, iż historia w tamtym okresie została „upaństwowiona i zrelatywowana” – „wydarzenia historyczne istnieją o tyle, o ile wspomina o nich Stalin i tylko w jego interpretacji” (t. 1, s. 242). „Nowa historia” Stalina – jak zauważają autorzy *Utopii u władzy...*, miała prowadzić przede wszystkim do likwidacji pamięci (t. 1, s. 245).

coeura praktyki przywołania (*rappel, remémoration*)¹². Przywołanie, stwierdza Ricoeur, jest wysiłkiem skierowanym przeciwko zapomnieniu. Badacz pisze: „szukamy tego, czego obawialiśmy się zapomnieć”¹³. Aktywne poszukiwanie, jakie podejmuje podmiot dążący do wydobycia z pamięci informacji, związane jest z napięciem intelektualnym, a zatem, jak dowodzi autor rozprawy historiozoficznej, bliskie jest arystotelesowskiemu przywołaniu poprzez wysiłek (*anamnēsis*)¹⁴. W przypadku Wajla ów akt anamnezy skierowany jest jednakże nie przeciwko ułomności własnej pamięci, lecz przeciw okaleczonej pamięci własnego narodu, pełnej luk i miejsc ocenzurowanych, niepotrafiącej zmierzyć się z własną przeszłością. Parafrazując słowa francuskiego filozofa, można powiedzieć, że Wajl poszukuje w historii Związku Radzieckiego wydarzeń, wobec których żywi obawę, iż zostaną zapomniane przez zbiorowość albo że będą dalej przekazywane w zniekształconej wersji. Postawa twórcza eseisty przypomina stanowisko Nadieżdy Mandelsztam, której *Wspomnienia* stanowią formę sprzeciwu wobec pamięci zbiorowej, ulegającej manipulacji ze strony ideologii totalitarnego państwa:

[...] я пишу эти страницы, хотя нам объяснили, что вспоминать те годы надо умеючи. Единственная разрешенная форма подобных воспоминаний – показ того, что человек в любых условиях остается верным строителем коммунизма и умеет отличать главное – нашу цель – от второстепенного – своей собственной искаленной и растоптанной жизни¹⁵.

Czwarta historia Piotra Wajla.

Pamięć indywidualna wobec wydarzeń historycznych

W poprzednich akapitach pisałam, w odniesieniu do rozróżnień dokonanych przez Le Goffa, o trzech typach historii, które wyodrębnić można

¹² P. Ricoeur, op. cit., s. 31–42.

¹³ Ibidem, s. 42.

¹⁴ Ibidem, s. 33.

¹⁵ Н. Манделъштам, *Воспоминания*, Издательство им. Чехова, Нью Йорк 1970, s. 305.

w tekście Wajla – historii jako nauki obiektywnej, historii zmanipulowanej (bądź przez sowiecką propagandę bądź przez postsowiecką politykę przemilczeń) oraz historii przechowywanej w pamięci zbiorowej. W tym miejscu chciałabym wprowadzić czwarty typ historii obecnej w eseistyce Wajla – historii zachowanej w pamięci indywidualnej, reprezentowanej w książce *Карта родины* przez pamięć autora.

Nałożenie na opisywaną przeszłość formuły własnych wspomnień zmienia niekiedy wydźwięk prozy Wajla. Wcześniej obserwowaliśmy, w jaki sposób narrator utworu uczestniczy w sporze pamięci z historią, stając nierzadko po stronie „historii historyków”, czyli historii jako nauki obiektywnej. W tych partiach tekstu, w których główną rolę odgrywa pamięć indywidualna autora, wykorzystywana jest strategia subiektywizacji narracji, podkreślanej w tekście wyrażeniami „pamiętam”, „zapamiętałem” itp. Dzieje się tak na przykład w jednym z fragmentów dotyczących wojny w Czeczenii, w którym narrator już w pierwszym zdaniu wprowadza perspektywę subiektywnego opisu wydarzeń odtwarzanych z własnej pamięci:

Среди чеченских картинок есть одна, с которой мне, вероятно, суждено оставаться до конца жизни. В тот день мы приехали в Шали в середине дня, а примерно с четырех селение стали накрывать очень плотно – плотнее, чем когда бы то ни было раньше (KR, s. 336).

Wprowadzając do narracji o Czeczenii perspektywę własnej pamięci, autor rezygnuje z próby opowiedzenia historii wojennej z pozycji obiektywnej. W tekście pod tytułem *Плен войны* nacisk położony jest raczej na osobistą percepcję wojny i obserwowanych tam wydarzeń. Eseista niejednokrotnie podkreśla nieobiektywność własnych obserwacji („трудно судить о правдивости...” – KR, s. 338), bądź zamienia opis samego wydarzenia opisem własnego uczestnictwa w wydarzeniu (widoczne jest to w szczególności we fragmencie dotyczącym snu pod ostrzałem, gdzie od obserwacji odpoczynku bojowników czeczeńskich autor przechodzi do własnych odczuć i przemyśleń na temat sytuacji, w której uczestniczy). W esejach o Czeczenii Wajl rezygnuje również z roli reportera (choć pełnił tam faktycznie funkcję reportera wojennego, o czym wspomina w swojej opowieści) – medium

informacyjnego obdarzonego większym zaufaniem niż na przykład podróżnik, turysta. Subiektywizowaną narrację Wajla o wojnie interpretować można w kontekście problemu świadectwa¹⁶ – autor rezygnuje ze statusu świadka na rzecz własnego uczestnictwa, które uniemożliwia „reporterską” narrację zobiektywizowaną. Postawa uczestnictwa sprzyja zaś emocjonalnemu zaangażowaniu w sytuację, co zresztą ma miejsce przy opisie rozmowy telefonicznej zakładnika Andrieja Żdanowa, prowadzonej za pośrednictwem użyczonego przez Wajla telefonu satelitarnego. Ponadto wprowadzenie do tekstu optyki pamięci indywidualnej przywołuje problem mylności i zmiennego charakteru wspomnień¹⁷. Autor, pisząc o własnych wspomnieniach danego wydarzenia, rezygnuje z obiektywizmu – zapamiętanie opisanej sytuacji nie oznacza, że była ona w obiektywnym wymiarze szczególna czy znacząca, a jedynie – że została ona wyodrębniona w pamięci autora spośród innych scen wojennych.

Innym przykładem wprowadzenia wymiaru pamięci indywidualnej w książce *Карта родины* jest przenikanie się w narracji perspektywy historycznej z dziejami rodziny pisarza. Opowiadana przez Wajla na końcu książki mikrohistoria rodzinna odnosi się do wydarzeń historii kraju. Umieszczenie dziejów rodzinnych pisarza na „mapie ojczyzny” zmienia zamysł książki – *Карта родины* przestaje być mapą pamięci zbiorowej o ZSRR,

¹⁶ Problem ten jest szeroko omawiany przez literaturę przedmiotu dotyczącą świadectw wojny i Holocaustu (zob. np.: R. Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przekł. J. Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN, Warszawa 2007; A. Ubertowska, *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*, Universitas, Kraków 2007; J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (o relacjach z getta warszawskiego)*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997; *Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, ŻIH, Warszawa 2000).

¹⁷ O problemie zmienności wspomnień i procesie ich formowania pod wpływem czynników zewnętrznych piszą również badacze pamięci. Zob. A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, przekł. K. Kończal, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013 (zwłaszcza podrozdział *Pamięć indywidualna*, s. 41–45); P. Ricoeur, op. cit. (rozdział *Ćwiczenie pamięci: używanie i nadużywanie*, s. 77–122); M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przekł. i wstęp M. Król, PWN, Warszawa 2008, s. 128–156.

zaczyna zaś funkcjonować jako mapa pamięci samego autora. Dlatego też pojawiają się na niej miejsca mniej ważne z punktu widzenia historii Rosji, ważne natomiast dla samego autora. Przykładem takiego miejsca jest pogranicze turkmeńsko-perskie, skąd pochodzą przodkowie pisarza. Zabieg „subiektywizacji” obrazu mapy ojczyzny, czyli nałożenia na nią pieczęci historii jednostkowej, jest zamierzony i wynika ze sposobu rozumienia przez autora związku człowieka i historii. We wstępie do książki eseista na przykładzie własnej osoby prezentuje istotę ludzką jako byt historyczny, zależny od biegu historii:

Я родился в первой половине прошлого века. Так выглядит 1949 год из нынешних дней. Так время помещает тебя без спросу в эпос. Пространство – в историю. Москвич-отец с эльзасскими корнями и ашхабадка-мать из тамбовских молокан поженились в Германии, я родился в Риге, много лет прожил в Нью-Йорке, эти строки пишу в Праге. Важно, что все происходит почти без твоего участия (KR, s. 11).

W wizji Wajla historia i przestrzeń stanowią siły determinujące losy i działania człowieka. Najważniejsze życiowe wydarzenia (miejsce urodzenia, miejsce życia) nie przynależą do sfery ludzkich wyborów („все происходит почти без твоего участия”), lecz w dużej mierze determinowane są przez epokę, w jakiej człowiek się urodził oraz przez przestrzeń geograficzną. Wizja wpływu historii na człowieka bliska jest tutaj wizji prezentowanej w tekstach Andrieja Siniawskiego¹⁸.

W opisie własnej historii (tożsamej w dużej mierze z historią rodzinną¹⁹) autor umieszcza wydarzenia historyczne, takie jak kolonizacja Turkmenii dokonana przez Imperium Rosyjskie w dziewiętnastym wieku i przesiedlenie

¹⁸ Terc najdobitniej rozwija tę myśl w powieści *Dobranoc*, w której jednostka podporządkowana jest całkowicie biegowi wydarzeń. W życiu bohaterów książki dochodzi do ciągłego przeplatania się mikro- i makrohistorii (Zob. A. Woźniak, *Ułuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego – Abrama Terca*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004, s. 167).

¹⁹ Na temat wzajemnego przenikania się różnych form pamięci: pamięci indywidualnej, pamięci pokoleń z pojęciami szerszymi, jak pamięć zbiorowa i pamięć kulturowa zob. A. Assmann, op. cit., s. 39–57 (rozdz. *Cztery formy pamięci*).

tam mołokan, represje lat trzydziestych XX wieku (którym poddany był dziadek autora), trzęsienie ziemi w Aszchabadzie w 1948 roku (które przeżyła babka). Opis perypetii życiowych wujka poparty jest w tekście historią emigracji rosyjskiej do Persji w pierwszych dekadach istnienia Związku Radzieckiego, zaś historia związana z narodzinami ojca opowiadana jest w odniesieniu do ostatnich dni życia Lwa Tołstoja (ojciec Wajła urodził się w listopadzie 1910 roku). Taki charakter narracji – ukazanie własnego losu bądź losu rodziny na tle wydarzeń historycznych – cechuje wiele tekstów wspomnieniowych. Tym, co wyróżnia tekst Wajła spośród tego rodzaju utworów, jest jednak częste przesuwanie nacisku jego opowieści z „mikrohistorii” w stronę opisu „makrohistorii”, nie zaś odwrotnie. W opis własnej historii rodzinnej Wajł włącza na przykład dużą część historii ZSRR (Łotwa, Uzbekistan, Turkmenistan), co zresztą wyrażone zostaje w tytule rozdziału „autobiograficznego”: *Осколки империи: жизнеописание*. Tym samym autor przechodzi od opisu historii własnej rodziny do opisu historycznego, tyle że z położeniem nacisku na te sytuacje, które miały znaczący wpływ na dzieje jego rodziny. Opis ten, co należy dodać, pojawia się w kontekście przestrzennym, związany jest bowiem z sytuacją podróży²⁰. Autor wprowadza zapisy dotyczące historii rodzinnej

²⁰ Na narrację Wajła warto spojrzeć pod kątem teorii punktów widzenia, zaproponowanej przez Bertranda Westphala. Punkt widzenia autora można by określić jako allogeniczny, to jest łączący „zewnątrzną”, egzotyzującą opisywane miejsce optykę podróżnika oraz „wewnętrzną” optykę autochtona. Jako podróżnik narrator przejawia się w tym sensie, że w opisywanych przestrzeniach jest przybyszem, zwiedzającym. Niektóre miejsca odwiedzane są przez niego po raz pierwszy w życiu, są więc dla niego przestrzeniami egzotycznymi (na przykład Turkmenistan). Punkt widzenia autochtona przejawia się natomiast w pewnym zadowoleniu w opisywanej przestrzeni (nawet jeśli jest ona odwiedzana po raz pierwszy). Zadowolenie to jest wynikiem pamięci historycznej, pamięci o losach własnej rodziny, związanych z daną lokalizacją geograficzną. Przestrzeń ta staje w tym kontekście przestrzenią bliską, rodzinną. Zob. B. Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris 2007. Na marginesie warto wspomnieć, że w twórczości autora zaobserwować możemy ponadto traktowanie przestrzeni jednocześnie historycznie i intertekstualnie (por. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014, s. 71).

w połączeniu z opisem pobytu w przestrzeni, która związana była niegdyś z jego życiem lub z losami jego rodziny²¹. Przykładowo, opis własnej młodości spędzonej w Rydze pojawia się, z jednej strony, w kontekście sowieckiej (oraz wcześniejszej) historii miasta, z drugiej zaś – w kontekście zmian, jakie zaszły na Łotwie po odzyskaniu niepodległości. Przy czym opis dotyczący przeszłości (Ryga jako miasto hanzeatyckie, Ryga jako miasto sowieckie) ma równorzędną wagę z warstwą wspomnień osobistych. Tak skonstruowany jest na przykład fragment tekstu *Долгота Пузу* pod tytułem *Дом*, rozpoczynający się od przytoczenia historii osiedlenia rosyjskich wojskowych w Rydze w 1944 roku. Z tej perspektywy autor zaczyna opowieść o ryskiej kamienicy na ulicy Lenina 105 (obecnie: Brivibas Iela), w której spędził dzieciństwo²². Podobnie wygląda fragment utworu dotyczący Uzbekistanu²³ – wizyta na mogiłach przodków w Taszkencie staje się pretekstem do przybliżenia historii Uzbekistanu.

Owo przenikanie perspektywy memuarów z perspektywą podróżnika, powracającego do miejsc, z którymi związane są jego wspomnienia, prowadzi w tekście Wajla do powstania dystansu do własnej pamięci. Zderzenie obrazów zaczerpniętych z własnej pamięci z przestrzenią ujrzaną po latach, bądź

²¹ Miejsca opisywane przez Wajla w „autobiograficznej” części utworu potraktować można jako przykłady opisywanych przez Małgorzatę Czermińską miejsc autobiograficznych. Gdańska badaczka, posługując się terminem Nory *lieux de mémoire*, proponuje wyznaczenie oddzielnej kategorii miejsc pamięci, związanych z historią indywidualną (zob. eadem, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200).

²² W tym fragmencie Wajl posługuje się (podobnie jak wcześniej) perspektywą alloogeniczną, jednakże jego punkt widzenia bardziej zbliżony jest do perspektywy autochtona (czyli endogenicznej) – Ryga wydaje się być miejscem najbardziej oswojonym na mapie ojczyzny, związane są z nią osobiste wspomnienia piszącego. Jednakże do przestrzeni tej Wajl przybywa w roli podróżnika. W opisie współczesnego obrazu miasta wyczuwalne są również pewne przejawy wyobcowania piszącego – przestrzeń dzieciństwa („radziecka” Ryga) oraz przestrzeń odwiedzana („łotewska” Ryga) okazują się być przestrzeniami nie do końca tożsamymi. Por. B. Westphal, op. cit.

²³ Chodzi o fragment zatytułowany *Родительский вторник в Ташкенте* z eseju *Судьба барабанистика*.

z wiedzą zgromadzoną później, sprzyja weryfikacji tego, co zostało zapamiętane. Przykładem takiej weryfikacji może być opowieść Wajla o Rydze. Autor wspomina tam obraz miasta stworzony przez siebie w młodości („Рига была для меня и моего круга русским городом” – KR, s. 423), który zderzony zostaje z późniejszym postrzeganiem Rygi jako stolicy łotewskiej i europejskiej. W tym eseju autor dokonuje zabiegu odtworzenia własnej świadomości okresu młodości, zawężonej do kręgu rosyjskojęzycznych przyjaciół, znajomych rodziców oraz rosyjskiej szkoły, aby następnie zderzyć ją z wiedzą podróżnika, który po latach weryfikuje wiedzę zdobytą w młodości.

Świadomość kształtowania pamięci pod wpływem wiedzy późniejszej wyraża także fragment opisujący Michaiła Gorbaczowa:

Сейчас уже надо сделать над собой серьезное усилие, чтобы вспомнить, каков был Михаил Горбачев в дни того великого события – падения Стены. Не потому что память так слаба, а потому что позже разительно изменилось лицо российской власти (KR, s. 379).

Przytoczony fragment dotyczy problemu plastyczności pamięci. Według Ricoeura akt przypomnienia powiązany jest z działaniem wyobraźni – pamięć o jakimś wydarzeniu może nie tylko ulec zniekształceniu pod wpływem czasu, ale także zmieniać się może pod wpływem nowych informacji oraz wyobrażeń²⁴. Wajl pisze o trudnościach z odtworzeniem obrazu władzy rosyjskiej z okresu pierestrojki, który przyćmiony został przez obraz współczesny, czyli model władzy realizowany przez Władimira Putina. Pamięć indywidualna jest więc w tekście Wajla „słabszym” nośnikiem informacji niż zapis historyczny, gdyż ulega ciągłym modyfikacjom.

Sposób prezentacji wspomnień w utworze pokazuje uwrażliwienie piszącego na problem modyfikacji pod wpływem czasu informacji zapisanych w pamięci. Częste odwoływanie się w tekście autobiograficznym do wydarzeń epoki można więc interpretować dwojako. Po pierwsze, jako działania służące prezentacji wizji związku człowieka z historią, o czym była mowa wcześniej. Po drugie, jako metodę uwierzytelnienia wspomnień osobistych

²⁴ P. Ricoeur, op. cit., s. 71–75.

i rodzinnych. Autor, wpisując własną mikrohistorię w historię kraju, wykonuje gest uwiarygodnienia tego, co sam pamięta oraz tego, co zostało mu przekazane w historii rodzinnej.

* * *

Jak zatem wygląda zderzenie historiografii z pamięcią indywidualną i zbiorową w eseju Wajla? Wydaje się, że autor nie przyporządkowuje jednoznacznie prawdy historycznej oraz przekłamań historii któremukolwiek z wymienionych mediów przekazu wiedzy o przeszłości. Zarówno pamięć zbiorowa, jak i pamięć indywidualna przekształcają informacje za sprawą zapomnienia, propagandy, późniejszych wydarzeń. Historia w wizji eseisty również nie jest wolna od wypaczeń – zwłaszcza jeśli narracja historyczna tworzona jest pod wpływem ideologii. Wydaje się więc, że jedynym źródłem informacji o przeszłości, do którego Wajl odnosi się z zaufaniem, jest „historia historyków”. Ta jednak, jak obserwuje eseista, w jego ojczyźnie (nazwanej w utworze określeniem „страна Незнайки” – KR, s. 45) często przegrywa z wizją propagandową oraz z wersją zapisaną w pamięci zbiorowej.

Элеонора Шестакова

Донецк

ORCID: 0000-0003-2000-9208

Особенности трансформации воспитательно-просветительской функции журналистики в кулинарных реалити-шоу (на материале польских, украинских и российских проектов)

Предлагаемая статья – продолжение научных интересов ее автора, связанных одновременно и с особенностями развития целостности словесно-культурного процесса Нового и новейшего времени, и с поисками в сфере теории, методологии литературоведческих исследований, и со спецификой теории журналистики, медиакоммуникаций, медиатекста¹. Так сформулированная тема – это попытка ответа на вопросы о том, что происходит с константными для европоцентричной культуры

¹ См., например, Э.Г. Шестакова, *Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени*, НОРД-ПРЕСС, Донецк 2005; Э.Г. Шестакова, *Память драматических жанров в реалити-шоу*, [в:] *Південний архів. Філологічні науки. Збірник наукових праць*, Херсонський державний університет, Херсон, 2008, вип. 41, с. 93–101; Э.Г. Шестакова, *Мелодраматическое начало в реалити-шоу*, [в:] *Ното sottopiscans: человек в пространстве межкультурных коммуникаций IV*, ред. К. Янашек, Й. Митурска-Бояновска, Б. Родзевич, Щецин 2014, с. 251–262.

явлениями, прежде всего «коммуникацией-через-литературу» (Сергей Аверинцев), в информационную эпоху, и действительно ли литературная культура уступила место массмедийной.

К константам Нового времени относится уже и журналистика, которая наряду со словесностью, определяла, направляла, формировала культурные умонастроения, идеи, образ современности, ценностные ориентации общества. В связи с этим неизбежен следующий вопрос. Возможно ли, что журналистика утратила свою сущность, предопределяемые ею цели, задачи, функции, а ее существование обуславливается прагматическими заданиями медиакоммуникаций? Можно ли в связи с этим утверждать, что литература и журналистика в полной мере разошлись в путях, направлениях, целях своего развития и журналистика окончательно стала частью медиакоммуникаций, предав забвению память о своей связи с литературной культурой? Что в таком случае происходит *в* и *с* литературной культурой, которая успешно выполняла роль своеобразного и зеркала, и критика, и голоса общества и в этом смысле была близка, соприродна журналистике? Обратную сторону этого вопроса можно сформулировать так. Что в таком случае происходит с реальностью, в том числе с социально-повседневной реальностью, которая важна, на которую ориентируются, которую улавливают и отображают, воссоздают в своих текстах и словесность, и журналистика? Как повседневность обыкновенного человека, который в новоевропейской культуре стал одним из самостоятельных, полноправных, неотъемлемых героев и художественной литературы, и журналистики, входит и реализуется в современном медиатексте?

Эти проблемы показательны по многим моментам, особенно если учесть, что современный медиатекст, в отличие от традиционного журналистского текста, преимущественно ориентирован не на отражение, а на пересоздание реальности, вследствие чего и сам приобретает характерные свойства гибридного явления². Следовательно, и его

² См. из последних исследований: *Медиатекст как полиинтенциональная система: сб. статей*, ред. Л.Р. Дускаева, Н.С. Цветова, Санкт-Петербургский государ-

цели, задачи, функции утрачивают социальную четкость, определенность, вбирают черты гротеска, что может привести к их семантическому опустошению и даже гибели. Значит, что еще один, актуальный и непосредственно сопряженный с этими проблемами, вопрос можно сформулировать так. В наше время исчезают, нивелируются или все же сохраняются, однако качественно трансформируясь, традиционные, берущие истоки в Античности, функции «коммуникации-через-литературу», а также журналистики, связанной и со злободневными задачами современности, и с функциями голоса, критика, просветителя общества, и повышено ответственной ролью журналиста в процессе формирования мировоззрения и мировосприятия?

Это основной круг вопросов, решение которых настоятельно предполагает обращение к конкретным, более частным, но не менее значимым проблемам, как, например, те, которые обозначены в этой статье. Ответы на них и составляют основные цели и задачи этого исследования. При этом необходимо сразу же уточнить несколько важных моментов, чтобы были изначально понятны, во-первых, дальнейшая логика анализа трансформаций воспитательно-просветительской функции журналистики в кулинарных реалити-шоу. Во-вторых, то, что отношения художественной литературы, журналистики, медиакommunikаций рассматриваются не в устоявшейся и во многом уже стереотипной системе координат их взаимного влияния, неизбежно предопределенного активным развитием, доминированием массмедиа, медиакультуры в новейшее время, а под принципиально иным углом зрения. В-третьих, подходы и обоснование выбранного материала – польские, украинские, российские проекты 2000 – 2010 годов: *Кухонные революции с Магдой Гесслер* (TVN, Польша), *На ножжах с Ольгой Фреймут и Дмитрием Борисовым* (1+1, Украина) и *На ножжах с Константином Ивлевым* (Пятница, Россия).

ственный университет, Санкт-Петербург 2012; А.В. Полонский, *Культурный статус медийного текста*, «Медиалингвистика» 2016, № 1, с. 7–18; С.Г. Корконосенко, *Факторы модернизации терминологии в теории журналистики*, «Медиалингвистика» 2019, № 6, с. 290–302.

Первый момент касается концептуальных для гуманитаристики вопросов, связанных с поисками философско-культурных, идейно-эстетических обоснований тех мировоззренческих переворотов и эволюции, которые произошли на рубеже Нового и новейшего времени, но особенно отчетливо проявили свои результаты на рубеже наших столетий. Речь прежде всего идет об изменении статуса, роли литературы, которая все чаще осмысливается как особое по природе, сущности и задачам основание социально-повседневной, общественно-идеологической деятельности современной культуры.

Так, Ричард Рорти в статье *От религии через философию к литературе: путь западных интеллектуалов*, отталкиваясь от идей Мартина Хайдеггера о природе истины и жажде подлинности, дает общую характеристику литературной культуры, которая в конце Нового времени – «вскоре после Канта»³ – стала преемницей и религии, и философии. Это стало возможным из-за изменений в мировосприятии человека и общества. Он так характеризует запросы самовосприятия человека, которые может помочь удовлетворить литературная культура:

[...] жажда подлинности – стремление быть самим собою, а не просто продуктом своего образования или своей среды. Достичь подлинности (в этом смысле) значит увидеть альтернативы тем целям и смыслам жизни, которые большинство людей принимает без критики, как единственно данные, и сделать свой выбор из увиденных альтернатив – тем самым, до некоторой степени, самостоятельно создав себя⁴.

Литература в этом плане весьма ценна, ибо предлагает восполнить жажду подлинности «посредством знакомства с максимально возможным многообразием человеческих существ»⁵, поэтому она и «сменила философию, как устаревшую форму жизни»⁶. Литературная культура,

³ Р. Рорти, *От религии через философию к литературе: путь западных интеллектуалов*, «Вопросы философии» 2003, № 3, с. 32.

⁴ Ibidem, с. 31.

⁵ Ibidem, с. 32.

⁶ Ibidem.

что весьма важно, «постепенно формировалась на протяжении последних двухсот лет, вопрос „Истинно ли это?“ уступил свое почетное место вопросу „Что нового?“»⁷.

Литературная культура, по идее Рорти, значима тем, что, будучи обращенной к человеку, а не сверх- или надчеловеческим верованиям и ценностям, дает надежду и интеллектуалу, и простому человеку приблизиться к образу жизни, способу мысли, суть которых философ сформулировал так:

Вместо дурных вопросов вроде «Что такое Бытие?», «Что такое действительная действительность?» и «Что такое человек?» был поставлен вопрос осмысленный: «Есть ли у кого-нибудь какие-нибудь новые идеи относительно того, что нам, людям, можно и нужно делать с нами самими?»⁸.

Литературная культура вбирает в себя функции веры, идеологии, политики в их Просвещенческом смысле.

Аналогичным образом рассуждают и другие современные философы, пытаясь осмыслить сущность литературы. Так, о роли воображения, в том числе как части социально-политического, эстетического, идеологического процессов, как особого существования «измерения Воображаемого и Символического», начиная с Просвещения и идей Жан-Жака Руссо, говорит Жан-Люк Нанси в беседе с Михаилом Рыклиным. Нанси тоже апеллирует к идеям Хайдеггера и рассматривает литературу как одно из мест создания и существования смысла, а также *общего смысла* (подразумевается коллективный смысл) и символических связей, с помощью которых идеологическая, политическая сила, власть, могут легитимировать себя в социуме и коллективе. Нанси делает особый акцент: «Люди не живут вегетативно, они нуждаются в философии, литературе. [...] Вопрос не в том, чтобы жить, а в том, чтобы продолжать жить так, чтобы [в жизни – М.Р.] присутствовал элемент смысла»⁹,

⁷ Ibidem, с. 32–33.

⁸ Ibidem, с. 33.

⁹ М. Рыклин, *Деконструкция и деструкция. Беседы с философами*, Логос, Москва 2002, с. 118.

и литература была тем, что создает «настоятельную совместность» как «место жизни смысла»¹⁰. Литература и социальность оказываются тесно внутренне взаимосвязанными, находящимися в отношениях взаимной ответственности за все практики современной жизни, включая повседневность.

Здесь подходим ко второму моменту, сопряженному с вопросами отношений литературной культуры и журналистики, шире – медиакоммуникаций. При первичном приближении к теме вполне логично принять два господствующих представления. Во-первых, о доминировании медиакультуры, ее сильном влиянии на словесно-культурный процесс и трансформации, подчинении себе прав на игру с реальностью. Художественная литература оказывается – при таком взгляде на проблему – чрезмерно зависимой от принципов медийноцентричного мира. Во-вторых, о маргинализации классической журналистики с ее отчетливо выраженным личностным, гражданским началом, преобладанием представлений об ответственности за общественные умонастроения и обусловленные этим функции социального контроля, воспитания, просвещения, разумного развлечения¹¹. В противовес журналистике происходит активизация рекламного мира, еще мощнее и агрессивнее – многообразных типов *public relations*. Они определяют преобладание функций, заданных их природой и задачами: манипулирование, пропаганда, соблюдение корпоративных и бизнес

¹⁰ Ibidem, с. 117.

¹¹ См., например, Н.А. Федотова, *Рекреативные функции СМИ: содержание и стратегии реализации*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, МГУ, Москва 2010; С.Г. Корконосенко, *Сущность журналистики, открытая пониманию и неподвластная схеме*, «Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика» 2009, № 2, с. 31–50; С.Г. Корконосенко, *Теория журналистики: моделирование и применение*, Логос, Москва 2010; *Социальная журналистика как общественная деятельность: опыт и научные исследования в России, США и странах Северной Европы: материалы международного семинара (17–18 марта 2014 года)*, ред. С.Г. Корконосенко, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург 2014.

интересов, превалирование чрезмерно упрощенных принципов и моделей гедонизма, эксплуатирование этически неограниченных развлечений¹².

В классической журналистике, изначально и нераздельно близкой литературной культуре, значимо представление о важности «мировоззренческие компоненты сознания журналиста», его ведущей роли в «распространении знаний», «борьбе с социальным злом», для чего ему должны быть присущи «образованность», «непредвзятость», «критический ум»¹³. Журналистика работает с социальной реальностью, сохраняя, охраняя и отображая ее события, факты, ситуации, героев времени своей эпохи. В новейших типах медиакоммуникаций, в отличие от журналистики, принципиально по-другому представляется и формируется образ, модели поведения и ведущих медиапроектов, и общественное мнение, социально-культурные умонастроения. Это предполагает целенаправленное манипулирование реальностью, ее пересоздание, даже создание ее подобия и заданное корпоративными интересами формирование образов, героев, смыслов, ценностных установок.

Эти тенденции привели исследователей к логически обоснованному утверждению об угасании, а то и «смерти» традиционной журналистики, подмене/замене ее различного рода гибридными образованиями, для которых социальные функции не сопряжены непосредственно с представлением об общественном благе, критическом настрое, гражданской ответственности, заботе о морально-этических ценностях, принципах разумного обустройства повседневности. С этими идеями, казалось бы, сложно спорить. Но развитие именно реалити-шоу, его жанровая эволюция подталкивают сделать диаметрально противоположные выводы

¹² См. об этом Дж. Брайнт, С. Томпсон, *Основы воздействия СМИ*, пер. с англ., Издательский дом «Вильямс», Москва 2004; Ф. Уэбстер, *Теории информационного общества*, пер. с англ., Аспект Пресс, Москва 2004; Н.Б. Кириллова, *Медиакультура: теория, история, практика*, Академический Проект, Москва 2008.

¹³ С.Г. Корконосенко, С.М. Виноградова, И.Н. Блохин, *Социология журналистики*, Аспект Пресс, Москва 2004, с. 3.

и прийти к утверждению того, что воспитательно-просветительская функция журналистики константна, по-прежнему важна, востребована обществом и что она осуществляется в сфере действия литературной культуры.

Итак, *Кухонные революции* с Магдой Гесслер, *На ножах* с Ольгой Фреймут и Дмитрием Борисовым, *На ножах* с Константином Ивлевым построены на одном, во многом схожем, сюжете с максимально полным использованием жанровых возможностей реалити. Это тщательная проверка экспертами (ведущими реалити-шоу) закусовых, кафе, ресторанов с двуединой целью: и контроля качества их работы, и помощи их хозяевам в организации бизнеса, культуры обслуживания клиентов, а также отчасти обозначение проблем их частных жизненных ситуаций, связанных с бизнесом. Эти реалити-проекты – удачно адаптированный формат великобританского реалити-шоу *Ramsay's Kitchen Nightmares* (*Кухонные кошмары* с Рэмсей).

По жанру эти проекты – реалити-шоу, что однозначно зафиксировано в их характеристике на официальных сайтах телеканалов. Казалось бы, что такое жанровое обозначение должно настроить зрителей на медиатекст развлекательно-гедонистического характера, в котором преобладает документальная, точнее даже, «голая», «сырая» реальность, ситуации, факты, события и герои которой подобраны согласно основной концепции проекта. Однако это реалити-шоу с очевидным для аудитории, сильным, целенаправленно формируемым социальноцентричным началом и обусловленными этим общественно-критическими и воспитательно-просветительскими функциями программ, что отражается в их концепции, общих и сезонных анонсах, промороликах, трейлерах, статьях *public relations*, сопровождающих проекты. Например, в анонсе *Кухонных революций* дается такая их характеристика:

Магда Гесслер помогла многим ресторанам через свою программу *Кухонные революции*. Они изменили свой декор, названия, меню и, прежде всего, подход владельцев. Она объяснила важность использования свежих продуктов и правильный подход к клиентам и сотрудникам. Мы

знаем, что многие из рестораторов знают, что после программы *Кухонные революции* начинается новая жизнь¹⁴.

Более резок и эпатажен в формулировке идей социальных функций Константин Ивлев:

В чем прикол нашей программы? В России две беды: дураки и дороги. Но сейчас появилась третья – фрики, которые хотят, чтобы их отымили, простирали на глазах у всей страны. Мне кажется, программа *На ножках* в России может вечно выходить, потому что у нас столько дебилов, которые занимаются ресторанным бизнесом, которые считают, что это так просто... Ух, отличное поле деятельности¹⁵.

В отличие от него Ольга Фреймут в интервью *5 найяскравіших історій ресторанів, які змінила програма «На ножках»*, посвященном 2-летию программы, более корректно и аналитически точно формулирует суть, задачи проекта:

Для мене важливо, коли телебачення виходить за межі телебачення. Коли робота в кадрі стає соціальною. Цей проект мав великі амбіції. Хотілося не просто прийти й показати шоу. Хотілося показати, що зміни можливі тут і зараз¹⁶.

Такие позиции телекомпаний, ведущих, общая концепция программ позволяют утверждать, что эти проекты репрезентируют дальнейшую жанровую эволюцию реалити: перед нами разновидность синтеза реалити-шоу и относительно нового для восточноевропейского массмедийного пространства жанра, который в англосаксонской научной традиции получил название *Lifestyle Television* (телевизионный образ жизни). Его появление исследователи связывают

¹⁴ *Kuchenne Rewolucje*, <https://kuchennerewolucje.tvn.pl>.

¹⁵ *Ивлев рассказал о фриках в шоу На ножках*, 3 мая 2019, <https://tricolortvmag.ru/article/stars/2019-05-03-ivlev-naval-uchastnikov-shou-na-nozhakh-frikami> [доступ: 04.02.2019].

¹⁶ *5 найяскравіших історій ресторанів, які змінила програма На ножках*, 24.05.2017, <https://1plus1.ua/ru/na-nozhah/novyny/5-nayyaskravishih-istoriy-restoraniv-yaki-zminila-programa-na-nozhah> [доступ: 04.02.2019].

с изменениями в геополитическом, экономическом, идеологическом, социально-повседневном процессах, которые привели ко многим последствиям¹⁷.

В результате чего жанр *Lifestyle TV*, как подчеркивает Антония Мазель, создает в медиареальности тот или иной образ «в качестве желаемого образа жизни, побуждая пользователей покупать товары, чтобы приобрести этот образ жизни»¹⁸. Все это неизбежно способствовало сращению *Lifestyle TV* с жанрами реалити-шоу, а также активному, целенаправленному использованию приемов мелодрамы, документальной драмы, в первую очередь, для улучшения образа реальности. Они активизируют либо мелодраматическое начало, которое его роднит с «жанром вымышленного мыла»¹⁹, либо документальное, которое их делает «более документально-драматичным, реалистичным и, следовательно, обыденным»²⁰. В реалити-шоу и *Lifestyle TV* «действуют обычные люди в их частной сфере, в них есть и драматургическая опорная точка»²¹. Но *Lifestyle TV*, по мнению исследователей, мягче, эмоционально спокойнее, добрее, по сути безобиднее, в отличие от традиционного жанра реального шоу.

Как правило, научные интересы исследователей жанра *Lifestyle TV* развиваются в направлении социологии, геополитики, геолингвистики,

¹⁷ См., например, Т. Lewis, *Transforming citizens? Green politics and ethical consumption on lifestyle television*, "Journal of Media & Cultural Studies" 2008, 22(2), с. 227–240; К. Kirkwood, *Tasting but not Tasting: Master Chef Australia and Vicarious Consumption*, "Journal Media-Culture" 2014, <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/761> [доступ: 04.02.2019]; J. Lewallen, B. Miller, E. Behm-Morawitz, *Lifestyles of the Rich and Famous: Celebrity Media Diet and the Cultivation of Emerging Adults' Materialism*, "Mass Communication and Society" 2015, № 13; P.M. Jensen, U.C. Jacobsen, *The 'three-leaf clover' A methodological lens to understand transnational audiences*, "Critical Studies in Television" 2017, 12 (4), с. 430–444.

¹⁸ A. Mazel, *Governing Food: Media, Politics and Pleasure*, https://pure.uva.nl/ws/files/33261761/Thesis_.pdf [доступ: 04.02.2019].

¹⁹ P.M. Jensen, *op. cit.*, с. 44.

²⁰ *Ibidem*, с. 44.

²¹ *Ibidem*, с. 41.

менеджмента, культурной антропологии, кросс-теорий медиакоммуникаций. Нас же интересует совсем иной аспект, который касается философско-социальных проблем современности и роли в этом литературной культуры как самостоятельного и ценного феномена, влияющего на медиакультуру, медиакоммуникации, а не находящегося в положении зависимого, пассивного члена медиацентричного мира. Другими словами: литературная культура по-прежнему воздействует на мир массмедиа в силу того, что сохраняет за собой роль и свои специфические возможности создания «мест смысла, общего смысла» (Нанси) и действительно «она – продолжение Просвещения другими, лучшими методами»²². Трансформация воспитательно-просветительской функции журналистики в реальных шоу, ее ведущее место и демонстративная, доходчивая для зрительской аудитории реализация, в первую очередь, с помощью средств и возможностей литературной культуры, – тому доказательство. Без учета этих факторов – традиционной функции журналистики и восполнения литературной культурой «жажды подлинности» (Рорти) – невозможно понять и дать убедительные ответы на следующий ряд вопросов, которые не укладываются в систему медиакоммуникаций.

К ним, прежде всего, относятся вопросы о том, почему зрителям интересно смотреть на воспроизведение из эпизода в эпизод, одной и той же минимальной житейской ситуации, развертывающейся через четкий, регламентированный, неизменный набор коммуникативных ситуаций, составляющих неизменный сюжет и композицию медиатекста? Что и почему привлекает зрителей к программам, в которых по неизменной схеме воспроизводится знакомая реальность обыденной жизни? Другими словами: что нового, значимого, ценного и интересного для себя зрители видят из эпизода в эпизод в реалити-шоу? Только ли это банальное стремление к тривиальному развлечению? Это лишь удовлетворение низменных этических потребностей²³, когда

²² Р. Рорти, *op. cit.*, с. 41.

²³ См., например, Л. Гриндстафф, «*Реальное телевидение*» и политика социального контроля, [в:] *Массовая культура: современные западные исследования*,

зрительская аудитория в *Кухонных революциях*, украинского и российского проектов *На ножах* видит экстраординарное поведение? Например, ситуацию, в которой ведущие анализируют с очень жестких, предельно критических позиций, репрезентируемых эмоционально насыщенными словами и даже брутальными поступками, состояние дел в кафе, ресторане, действия их хозяев, работников. Только ли это жажда эмоционального насыщения от просмотра чужой реальной жизни, усугубленные однотипными действиями ведущих реалити-шоу, их рельефно созданными медиаобразами, а также повторами однотипных ситуаций из жизни обыкновенных людей?

Понятно, что такого рода взглядами на реалити ограничиться нельзя и неверно. Методологически корректнее и правильнее рассматривать сущность жанров реалити-шоу, Lifestyle TV, к которым относятся и анализируемые программы, сквозь призму их содержательно-формальной, коммуникативной, эстетической организаций. Они позволяют увидеть, что кулинарные реалити-шоу изначально, целенаправленно активно используют методы, приемы, поэтические, эстетические возможности драматургии и театральной культуры. Вряд ли это возможно трактовать только в качестве удобных и общераспространенных, к которым приучен зритель, изначально используемых и словесностью, и медиатекстами общих драматических форм, берущих истоки в фольклоре. Ведь жанры реалити изначально базируются и развивают поэтику драматического рода литературы, театральности, в процессе своего формирования обнаруживая внутреннюю и неустранимую соприродность им. В связи с этим уместно вести речь о том, что такого рода повторы и есть сферой действия литературной культуры, а именно

ред. и предисл. В.В. Зверевой, послесл. В.А. Подороги, Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Москва 2003, с. 76–87; В. Зверева, «*Меня тошнит при их виде, но в целом шоу нравится*». Вера Зверева о «*Доме-2*» и его зрителях, «Русский журнал», <http://magazines.russ.ru> [доступ: 04.02.2019]; С.Л. Уразова, *Show-Clon в телевизионной реальности*, [в:] С.Л. Уразова, *Телерадиоэфир: История и современность*, Аспект Пресс, Москва 2005, с. 99–120.

«знакомством с максимально возможным многообразием человеческих существ», по Рорти.

Кроме того, такого рода смысловая, эстетическая организация реалити-шоу проявляет особенности трансформации традиционных функций журналистики, в частности воспитательно-просветительской, непосредственно сопряженной с социальноцентричной природой и задачами литературной культуры. Под таким углом зрения понятно, что в жанрах реалити необходимость дидактического начала обусловлена не только прагматически узко понимаемым медиаобучением конкретному образу жизни. Ведущие этих программ берут на себя не только роль эксперта по определенному образу жизни, что вполне понятно, но и учителя, воспитателя в общежитейских, социальных вопросах. Это осуществляется благодаря тому, что в этих жанрах одновременно происходит и нацеленность на самую ординарную, достоверную реальность и ее довольно-таки жесткое ограничение по законам драматического и театральности. Это приводит и к сохранению документальной реальности, и к ее пересозданию по законам драматического для повтора в каждом эпизоде набора одних и тех же ситуаций, событий, который представляется, воплощается разными людьми – героями медиатекста. Все это понятно и очевидно в сфере действия возможностей, целей и задач литературной культуры и непосредственно сопряженных с нею традиционных функций журналистики.

Так, в анализируемых кулинарных реалити-шоу превалирует личность и образ ведущих и задаваемые ими ценностные установки, ориентации, смыслы, поступки. Ведущие берут на себя функции не только эксперта по гастрономической культуре, ресторанному бизнесу, что естественно в силу рода их занятий, но и гражданских активистов, которые могут и имеют право на решающий голос в публичной сфере. Они призваны наглядно, убедительно представлять зрительской аудитории и общественно актуальные задачи, и формировать умонастроения, стандарты вкуса, модели поведения в социально-повседневной сфере. Ведущие реалити-шоу – это социально успешные люди, авторитеты в своей области, удачные предприниматели, сумевшие создать и развить

средний и большой бизнес. Это настоятельно подчеркивается в заставке и слоганах проектов, профессионально выстроенном видеоряде, служащем фоном, контекстом и знаком ведущих, что повторяется несколько раз в разных частях медиатекста. Медиаобразы ведущих изначально создаются и неизменно формируются от эпизода к эпизоду с ярко выраженными, положительно маркированными профессиональными и социальными качествами, что в медиатексте акцентируется вербально, визуально (образы острых стильных кухонных ножей) и аудиально (бравурная музыка). Им присущи не только достижения в бизнесе, но и серьезные общественно-этические убеждения, реализуемые в уверенности, правоте суждений и решительных поступках, иногда даже чрезмерно эмоционально окрашенных словах и экспрессивных действиях. На этом базируется их манера критики хозяев бизнеса, стиль поведения и принцип подбора героев программ. По идее создателей этого реалити-проекта, личностный социально-профессиональный успех дает право ведущим быть экспертами, критиками, судьями и вносить реальные изменения в жизнь обыкновенных людей.

Однако ведущие реалити-шоу – это не только эксперты, но и принципиальные критики одновременно и конкретного кафе, ресторана, отношений их хозяев, работников к нормам и требованиям гастрономической культуры, бизнеса, и общих социальных проблем, которые постепенно все четче и сильнее проявляются в программах. Они выступают не только в качестве экспертов-помощников, приглашенных авторитетных специалистов, но и менторов, которые призваны продемонстрировать через частные проблемы общие социальные недостатки, указать пути и способы их исправления. Постепенно ведущие таких реалити перебирают на себя роли своеобразных публичных интеллектуалов массовой культуры, обнаруживая взаимосвязи «низовых» социально-повседневных форм жизни с «высокой» политикой и задачами общественной жизнедеятельности.

Необходимо учитывать и то, что эти реалити-шоу – самостоятельные национальные варианты матричного формата, проявляющие индивидуальность, различность социально-повседневных форм жиз-

ни. Общества, принадлежащие «духовному контуру Запада» (Юрген Хабермас), по-разному осуществляют одну этически неоспоримую, социально, экономически выгодную идею: заботу о собственном бизнесе, материальном благополучии, социальной ответственности, общем благе. Константный, объединяющий их факт: хозяева ресторанов, кафе в силу объективных и субъективных причин поставили свой бизнес почти на грань банкротства. Они добровольно, осознавая ответственность за бизнес, родных, близких, наемных работников, просят профессиональной помощи у специалистов и позволяют превратить процесс стабилизации бизнеса и отчасти их частной жизни в коммерчески привлекательный медиатекст досугового характера. Различное в этих реалити-шоу отражается, в первую очередь, в слоганах. В российском проекте акцент сделан на эпатажных чертах личности ведущего, коренящихся в национально-культурной памяти, а через них на сути изменений, что и выражается в стилистико-риторической организации текста. Ивлев представлен как

гениальный учитель и разоблачитель; мегашеф всея Руси, превратит ресторан, в который никто не ходит, в прибыльный бизнес; команда, дизайн, качественная еда – вот формула успеха Константина Ивлева, которой он научит каждого, кто попросит его о помощи; главное – менять ситуацию.

Украинское реалити-шоу, в свою очередь, сосредоточивается на обыкновенных людях и социальности:

Они отважились воплотить свою мечту в жизнь и открыли ресторан, но что-то пошло не так; Скорая гастрономическая помощь; Измениться придется самим хозяевам.

Личности ведущих и их помощников – дизайнеров интерьеров братьев Юдиных – встроены в такое видение проблемы. В польском проекте нет предварительной манифестации концепции, есть лишь максимальная визуальная актуализация медиаобраза Магды Гесслер, ее общее представление как известного и удачного во всей Польше ресторатора, шеф-повара, предпринимателя. Это предопределяет

ценностные акценты и наполнение воспитательно-просветительской функции журналистики, которая осуществляется этими кулинарными реалити-шоу.

Кроме того, в этих реалити-шоу, подобно литературе XIX века эпохи расцвета реализма, дана панорама жизни современных обществ Польши, Украины, России через судьбы и образы обыкновенных людей, которые оказываются растерянными, нуждающимися в совете, руководстве, действенной помощи. Истории этих людей, их бизнеса, семей вплетены в небольшие, эскизные по своей сути, но этим и значимые рассказы о культурном и прошлом, и настоящем городов, районов, даже улиц, на которых разворачивается действие реалити-шоу. Настоящее, сохраняющее или преодолевающее память прошлого, – основа и ребрендинга предприятий, что апеллирует к азам ресторанного бизнеса, и принципов воспитания в их хозяевах внимательного, уважительного отношения к повседневности, что направлено на формирование общественных умонастроений. При этом, по законам жанра, городской, сельский ландшафт, обстановка, мелочи быта, события, ситуации, поступки, эмоции героев скрупулезно фиксируются камерой и становятся медиатекстом, но в неизбежном процессе их пересоздания, заключения в жесткие рамки заданных концепцией проекта сюжета и композиции. Это одновременно и реалити-шоу, и рассказ, представленный по законам театральной культуры, об обыкновенном человеке, его мечтах, желаниях, бизнесе, которые нераздельно, как и в эпоху реализма, связаны с малым пространством социально-повседневных форм жизни.

В реалити-шоу *Кухонные революции*, *На ножах* (украинский и российский проекты) люди видят обыденную, знакомую им реальность сквозь призму одного и того же готового, минимального по своей сути сюжета. Дается и широкая, однотипная картина социально-повседневной действительности, ее героев, проблем, путей их решения. Через этот, хрестоматийный литературный по своей сути прием, и осуществляется воспитательно-просветительская функция журналистики. В реалити-шоу, подобно традиционным журналистским текстам, в содержание

объективно внедрены факты и события, через которые его автору явлена социальная действительность. Они имеют определенную *форму* в виде некоторых знаков и символов, которая как оболочка прежде всего находится в фокусе внимания журналиста. [...] Все, что известно о всеобщем, дается через следы. След единичен. Поэтому полнейшее, совершеннейшее знание – проникание единичного. [...] Журналист тоже имеет дело с социальными фактами и стремится отыскать в действительности устойчивые, носящие статистический характер явления (курсив автора – Э. Ш.)²⁴.

Таким образом, в реалити-шоу изначально совмещаются интенции журналистики, медиакоммуникаций и литературной культуры. Все это заставляет задаться вопросами. Что же происходит с журналистикой, медиакоммуникациями, помимо того, что они считаются ведущими в современном социально-культурном, политэкономическом процессах, а также играют с реальностью едва ли не по законам постмодернизма? Почему во многих национальных медиапространствах успешно распространяются калькировано-адаптированные версии одного матричного реалити-шоу? Что это по своей сути? Это возврат к легкой узнаваемости, ценности «бродячих сюжетов» с неперменной важностью их национального наполнения и вариантов? Это их своеобразное возрождение в эпоху медиакультуры, базирующееся на неких, уходящих в архаические, доисторические пласты культуры, потребностях массовой аудитории? Какова в этом роль ведущих, которые всегда воспроизводят и поддерживают один базисный медиаобраз, подчиненный концепции проекта по логике «бродячего сюжета»? Что в таком случае происходит с актуальной, объективно достоверной, и всегда индивидуально-конкретной реальностью, людьми при изначальном отношении к ним как к персонажам специфически условной медиареальности? Действительно ли это так или есть что-то, что необходимо учитывать, чтобы понять и современные проблемы журналистики, медиапроцесса, и то, как, в каком направлении, под воздействием каких факторов они развиваются?

²⁴ Социология журналистики, *op. cit.*, с. 93.

В этих реалити-шоу много места уделено гастрономической культуре, но с точки зрения социальности, способа приготовления, оформления и подачи блюд, обслуживания клиентов, особенностей выстраивания отношений с ними, практических качеств ведения бизнеса, специфики столь необходимой в таких вещах житейской психологии. Это дает основания говорить о том, что проекты используют смыслы, язык, коды литературной культуры, когда предлагают людям ответы на вопрос, сформулированный Рорти для литературной культуры, «Что людям можно и нужно делать с нами самими?». Эти жанры реалити используют константную для общества и человека жажду подлинности, правильности, взаимосвязанное с этим стремление человека быть самим собою, давая ответы, как и литература, через наборы «альтернативных способов человеческого существования»²⁵. В этом плане *Кухонные революции*, *На ножках* (украинский и российский проекты), как и аналогичные им программы, естественно и изначально являются частью литературной культуры, реализуя ее задачи и функции, которые ею получены от религии, философии и которые в современном мире продолжают осуществляться через медиакоммуникации. Литературная культура использует их возможности для того, чтобы показать, что не только интеллектуал, но самый обыкновенный человек может и должен «самостоятельно создавать самого себя»²⁶, а языки, коды, возможности этой культуры по-прежнему остаются мощными способами не только формирования, но и проявления, осуществления «мест смысла, общего смысла» (Нанси).

В этом плане показательны названия, которые даны в национальных медиапространствах реалити-шоу. В польском проекте оно апеллирует к западноевропейской культуре, рассчитано на ее социально-коллективную память, сформированные ею фонд, фон знаний, типичные модели коммуникации и поведения. *Кухонная революция* – это решительное, быстрое и резкое изменение принципов, методов, подходов к ведению бизнеса, устройства кафе, ресторана как части национальной,

²⁵ Р. Рорти, *op. cit.*, с. 32.

²⁶ *Ibidem*, с. 31.

социальной, гастрономической культур; это желание и вера в лучшее для человека и общества после практических коллективных радикальных преобразований. Любая революция – это общее действие, базирующееся на актуальных мировоззренческих убеждениях, предполагающее «коренной переворот, резкий переход от одного качественного состояния к другому»²⁷. Революции имеют своих публичных глашатаев и сопряжены с новым мировосприятием, необходимостью найти ему адекватные формы, способы воплощения, существования.

На ножах – это апелляция к иному культурно-общественному мироустройству и типам, сценариям поведения, закрепленным в памяти языка. Это изначальная и однозначная актуализация предельно личностного и при этом негативно-агрессивного начала как основы и причины устройства, существования и индивидуального мира человека, его семьи и социума. *На ножах* – это фразеологический оборот, в результате чего акцент с лица переносится на действие, его максимальную эмоциональную напряженность, отчаяние и на неопределенность отношений: непонятно, кто и с кем на ножах. *Фразеологический словарь русского языка* (сост. Вероника Николаевна Телия) дает такую трактовку этого оборота:

лицо, группа лиц или социальный коллектив (X) испытывает крайне неприязненные, непримиримые чувства, находится в состоянии ссоры или открытой вражды с другим лицом, с другой группой лиц или с другим социальным коллективом (Y)²⁸.

В украинском и российском вариантах, в отличие от польского, ценностно-смысловые акценты расставлены так, чтобы на первом плане была не идея назревшего, личностно необходимого качественного преобразования и веры в лучшее, а иное. Это пребывание человека в состоянии перманентного негативного процесса социально-повседневной жизнедеятельности. Хотя необходимо подчеркнуть:

²⁷ В.В. Лопатин, Л.Е. Лопатина, *Малый толковый словарь русского языка*, Русский язык, Москва 1990, с. 501.

²⁸ *Фразеологический словарь русского языка*, <http://rus-yaz.niv.ru/doc/phraseological-dictionary/articles/190/na-nozhah.htm> [доступ: 04.02.2019].

для социально-коллективной памяти украинцев, россиян революции имеют качественно иное ценностно-смысловое, идейное, повседневное наполнение, чем для стран «старой» Европы.

Подводя общий итог, необходимо акцентировать: несмотря на то, что в медиапространстве и начинает господствовать реалисти-мир, это не означает исчезновение, нивелирование традиционных форм коммуникации, в том числе и литературной культуры, и журналистики. Хотя различные жанровые варианты кулинарных реалисти-шоу и представляют сложное по своей сущности единство документалистики, художественной словесности, театральности, PR, рекламы, традиционной журналистики, они постепенно отходят от формата фиксации реальности и приходят к необходимости формирования социальной ответственности. В частности, ряд функций журналистики, которые оказываются, вопреки всем факторам, значимыми для современного общества и человека, активно реализуются и развиваются в кулинарных реалисти-шоу. К таким функциям относится воспитательно-просветительская, нацеленная, в том числе, и на формирование, поддержку, развитие стандарта вкуса, социально-этических норм, создание образа общества, его бизнеса, повседневности, внедрение их базисных ориентаций, идей. При этом роль журналиста, публичного интеллектуала, которые в журналистике брали во многом на себя реализацию этой функции, в кулинарных реалисти-шоу осуществляют ведущие, эксперты, рестораторы, кулинарные критики. В этом им помогают память языка и идейно-тенденциозно подобранный видеоряд. Реализация этой функции происходит с помощью поэтики и риторики, присущих одновременно традиционному медиатексту, произведениям художественной и театральной культур.

Część II

PODMIOTOWOŚĆ A FIKCJA

Monika Sidor

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

ORCID: 0000-0002-8290-8682

Głos narratora i głos autora w *Czerwonym kole* Aleksandra Sołżenicyna

Określenia użyte w tytule sugerować mogą literaturoznawcy, że punktem wyjścia dla rozmyślań będzie teoria Michaiła Bachtina, z jego ciągle atrakcyjnymi dla badań literaturoznawczych koncepcjami dialogiczności. Ten krąg zagadnień w rzeczy samej pojawia się dość często w pracach poświęconych twórczości Aleksandra Sołżenicyna i w dalszej części obecnych rozważań zostanie wprawdzie przywołany, ale raczej na zasadzie kontekstu. Rozróżnienie głosów autora i narratora będzie tu przydatne dla badań nad problemami podmiotowości w utworze Sołżenicyna, rozumianej jako metaforyczne określenie kategorii podmiotu wypowiedzi literackiej. W mniejszym stopniu jest zatem istotne, kto mówi i w jakim stosunku jego głos pozostaje do innych głosów w utworze – co jest głównym zainteresowaniem i przedmiotem analiz spod znaku Bachtina, a w większym, jaki świat, jaką osobowość i jakie poglądy wyraża podmiot mówiący oraz w jaki sposób nawiązuje on kontakt z odbiorcą dzieła¹. Jednocześnie pozostawiam na marginesie filozoficzne

¹ Por. W. Panas, *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 35–36.

rozważania nad ważnymi dla współczesności koncepcjami podmiotowości, obejmującymi pytania o warunki i granice kształtowania się tożsamości czy jaźni, a rozwijanymi przez najbardziej znaczących dla dzisiejszej humanistyki myślicieli – od Edmunda Husserla do Jacquesa Lacana i Paula Ricoeura². Mój cel jest bowiem jednostkowy, tak jak jednostkowe jest każde dzieło literackie³, ale wyniki przedstawionych rozważań pomogą, jak sądzę, uzupełnić mapę różnych reprezentacji podmiotu w literaturze współczesnej.

Zanim przejdę do analizy, trzeba przypomnieć kilka kluczowych kwestii dotyczących *Czerwonego Koła* (*Красное Колесо*, 1971–1991), które warunkują zasadność badań w obranym tu kierunku. Otóż, po pierwsze, *Czerwone Koło*, to cykl prozatorski pisany niemal przez całe życie Solżenicyna, bo początki pracy sięgają roku 1936, a jej zakończenie przypada na ostatnie lata przed śmiercią pisarza, kiedy przygotowywał kolejną redakcję monumentalnej serii powieściowej. Zatem zamysł *Czerwonego Koła* towarzyszy autorowi przez cały okres jego twórczości i wyraźnie odciska się na pozostałych przedsięwzięciach pisarskich. Po drugie, proces pisania jest na różne sposoby rejestrowany i komentowany przez autora, w paratekstach, dzienniku i publicystyce, a więc wynik badań nad opiniami wyrażonymi przez narratora w tekście utworu można skonfrontować z wypowiedziami pozaliterackimi. Wreszcie, po trzecie, w miarę ukazywania się cyklu, Solżenicyn, odbierając oznaki czytelniczego niezadowolenia, czuł się w obowiązku ciągle objaśniać swoje dzieło i wprowadzać poprawki, co sprawia, że utwór nosi na sobie ślady późniejszych ingerencji. Z tych względów *Czerwone Koło*, które, jak wiadomo, jest w autorskiej nomenklaturze gatunkowej „opowiadaniem w odmierzonych

² K. Wojtyła, *Podmiotowość i „to, co nieredukowalne” w człowieku*, „Ethos” 1988, nr 2–3, s. 21; A. Warmbier, *Zagadnienie podmiotowości. Słowo wstępne*, [w:] *Spór o podmiotowość – perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Księgarnia Akademicka, Kraków 2016, s. 10; M. Szabat, *Filozoficzny potencjał podmiotowości w świetle koncepcji lęku Jacquesa Lacana*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 106–109; D. Zahavi, *Fenomenologia Husserla*, przekł. M. Święch, Wydawnictwo WAM, Kraków 2012, s. 20; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. M. Gruszczyński i in., PWN, Warszawa 2012, s. 52–53.

³ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przekł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007.

odcinkach czasowych” i z założenia miało przedstawiać genezę rewolucji rosyjskiej, może także służyć jako materiał do badania sposobu reprezentacji „ja” autorskiego i „ja” literackiego – narratorskiego.

Według rozróżnienia Ryszarda Nycza w literaturze dwudziestowiecznej można spotkać różne sposoby szyfrowania postaci mówiącej, których podstawą jest dwuplanowość, dwuwarstwowość ukazanego świata⁴. Dlatego badacz posługuje się pojęciem tropu, wyrażającego przesunięcie znaczeniowe pomiędzy planem wypowiedzi i planem wypowiedziania („ja” wypowiedzeniowe i „ja” wypowiedzające). Nycz mówi więc o osobowości alegorycznej, symbolicznej, metaforycznej i sylleptycznej⁵. Mimo dużej wartości tych ustaleń, nie mogą one być bez komentarza zastosowane do utworu Sołżenicyna. Przede wszystkim z uwagi na założony charakter cyklu. Pisarz rosyjski zaplanował bowiem stworzenie oryginalnej formy literackiej – powieści realistycznej o tematyce historycznej – opierającej się na autentycznych dokumentach i dążącej do ustalenia prawdziwej wersji wydarzeń. W takim sensie byłaby ona przykładem fabularyzowanej historii, w której strona artystyczna nie odgrywa większego znaczenia. Jeśli uznać fortunność realizacji tego zamysłu, to *Czerwone Koło* nie powinno operować tropami „ja”, lecz wyrażać wprost obiektywne ustalenia historyczne. Należy przyznać, że sugerowane przez cel utworu stanowisko narratora, niewidzialnego świadka wydarzeń, który wiernie zdaje relację ze wszystkiego, co dzieje się w określonych wycinkach czasowych, jest widoczne w *Czerwonym Kole*. Są to przypadki, kiedy narrator, nie ujawniając swojego punktu widzenia, z dokładnością zapisuje epizody procesu historycznego. Niemniej, jak zauważają znawcy historiografii, dzieje są zawsze naznaczone osobowością historyka i bezstronne pisanie o przeszłości nie jest właściwie możliwe. Przytoczmy znaczące stwierdzenie Johanna Gustava Droysena:

Tylko pozornie przemawiają tu same fakty, tylko i wyłącznie one, obiektywnie. Tymczasem bez narratora, który pozwala im mówić, byłyby nieme⁶.

⁴ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 8.

⁵ Ibidem, s. 14–23.

⁶ J.G. Droysen, *Zarys historyki*, przekł. M. Bonecki i J. Duraj, Oficyna Wydawnicza „Epigram”, Bydgoszcz 2012, s. 51.

Dopiero badacz historii, wykorzystując swoją wyobraźnię i umiejętności wniknięcia w sytuacje z przeszłości tworzy narrację, którą zwykle nazywamy historią⁷. Nagromadzenie szczegółów, znajdujących potwierdzenie w oryginalnych dokumentach, nie zmienia tych okoliczności, lecz wymaga jeszcze intensywniejszej pracy pośrednika. Kiedy więc Sołżenicyn przedstawia ponad sto różnych wydarzeń z jednego dnia rewolucyjnego (27 lutego 1917 roku), to w płątaniu powstałych opisów i opinii jego dążenie do przezroczystości deskrypcji przynosi odwrotne efekty. Pisarz zwierzał się podczas tworzenia najbardziej gęstych informacyjnie fragmentów *Marca Siedemnastego* (*Март Семнадцатого*), wypełnionego wyimkami z oryginalnych dokumentów historycznych, swojej korespondentce z tego czasu Lidii Czukowskiej, że pracuje jak medium, które transmituje w niemal nienaruszonym stanie przeszłość historyczną do teraźniejszości⁸. Zapiski pisarza z tego okresu, tworzące nieopublikowany *Dziennik R-17* (*Дневник Р-17*), nieraz dokumentują jakby pogrążenie w trans i oderwanie od rzeczywistości, gdyż Sołżenicyn prawie fizycznie odczuwał kontakt z przeszłością, doprowadzając się, jak twierdzi Georges Nivat, do stanów halucynacyjnych⁹. W osobistych relacjach autora pojawiają się zaś określenia „dni lawinowe”, czyli okresy wyjątkowej aktywności twórczej. Tak rozumiane pisanie historii to według prozaika nie zadanie, lecz stan:

Писать живую большую революцию в действии – это совсем особое состояние, и задача особенная, к которой, однако, я всегда считал себя признанным – этого не сравнить ни с каким общественным или военным полотном¹⁰.

Nawet jednak w tej pracy, gdzie, zdawać by się mogło, własna osobowość zostaje w pełni zastąpiona przez figurę badacza historii, daje się rozpoznać

⁷ Por. *ibidem*, s. 22.

⁸ А. Солженицын, «Работаю радостно и много». Из переписки Александра Солженицына и Лидии Чуковской (1977–1979), «Солженицынские тетради. Материалы и исследования» 2014, № 3, s. 14.

⁹ G. Nivat, *Fenomen Sołżenicyna*, przekł. A. Dwulit, przekład z rosyjskiego fragmentów dzieł Sołżenicyna niepublikowanych w języku polskim J. Gondowicz, Wydawnictwo Officina, Łódź 2011, s. 125.

¹⁰ А. Солженицын, «Работаю радостно и много»..., s. 14.

Sołżenicynowski charakter pisarski i przekonanie o wybraństwie. Przejawiają się one na przykład w sposobie doboru materiału. Narracja nasycona jest inkluzjami dokumentalnymi – fragmentami korespondencji osobistej różnych postaci historycznych, wyjątkami z oficjalnych i tajnych dokumentów oraz różnymi wycinkami z prasy (w postaci informacji, komentarzy politycznych lub nawet drobnych ogłoszeń) – których rozszyfrowanie staje się niemożliwe bez objaśnienia, na jakiej zasadzie zostały one włączone do fabuły. Selekcja dokumentów jest zaś sprawą subiektywnego wyboru autora, który prócz niezbędnej informacji zamierzył podać tu także sporą partię materiałów dodatkowych, aby podnieść poziom ekspresji utworu.

W opisie następnego typu relacji między autorem a narratorem odwołam się do przywoływanej wcześniej teorii Bachtina. Sołżenicyn wprowadza bowiem do swojego dzieła ogromną liczbę postaci, które reprezentują różnorakie poglądy i wprowadzają różne punkty widzenia na wydarzenia rewolucyjne. Można więc sądzić, i takie opinie wyrażają niektórzy badacze, że autor konstruuje utwór polifoniczny¹¹. Według Bachtina jego wyróżnikiem jest zestawienie różnych świadomości, uosobionych przez różnych bohaterów, pod warunkiem, że „słowo bohatera o sobie samym i o świecie ma równą wagę, co typowe słowo autorskie” i „nie jest służebne wobec przedmiotowego obrazu bohatera jako jedna z jego charakterystyk, nie jest też tubą dla głosu autorskiego”¹². Kluczowe znaczenie ma zaś relacja dialogowa, która nie jest po prostu werbalizacją wielu myśli ani zestawianiem ich w repliki, lecz wzajemnym dopełnianiem się różnych świadomości, osiąganym na różnych poziomach struktury dzieła. Powstała w efekcie powieść dialogowa stanowi, jak twierdzi Danuta Ulicka, „artystyczny korelat doskonałego modelu relacji międzyludzkich: wspólnotowych, partnerskich, dających każdemu podmiotowi jednakowe prawo do własnej «prawdy» – przekonania, światopoglądu,

¹¹ П. Спиваковский, *Полифония у Ф.М. Достоевского и А.И. Солженицына*, «Солженицынские тетради. Материалы и исследования» 2014, № 3, s. 51–63. Więcej o tym: M. Sidor, *Próba literackiej summy. Pisarz – prawda – historia w „Czerwonym Kole” Aleksandra Sołżenicyna*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2017, s. 106–111.

¹² M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego*, przekł. W. Grajewski, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, t. 1, Universitas, Kraków 2009, s. 156.

języka”¹³. W omawianym utworze Sołżenicyna takie relacje nie zachodzą. Tu osobowość autora przesłania wszelkie pozostałe kategorie, które mogłyby być zaczątkiem odrębnych, mówiąc po Bachtinowsku, świadomości. Wyrazistym przykładem takiej sytuacji są rozdziały poświęcone Leninowi. Wódz rewolucji jest w *Czerwonym Kole* ukazany w okresie, kiedy wazą się jego losy i możliwości przeprowadzenia przewrotu bolszewickiego są bardzo nikłe. Jego charakterystyka wydobywa zaś cechy, które wprawny czytelnik identyfikuje z cechami samego pisarza. W wywiadach poświęconych cyklowi oraz oddzielnej całości prozatorskiej, wyodrębnionej z *Czerwonego Koła* pod tytułem *Lenin w Zurychu (Ленин в Цюрихе, 1975)*, Sołżenicyn otwarcie przyznawał, że w dążeniu do przedstawienia Lenina jako żywej osoby, wykorzystywał swoje własne doświadczenia. Jeszcze dobitniej pisarz określił nietypową metodę w korespondencji i rozmowach z o. Michailem Szmemanem, kiedy twierdził, że podczas tworzenia czuje się Leninem (lub Anty-Leninem) i konstruując tę postać, opisuje siebie¹⁴. Zabieg swoistego zwielokrotnienia osobowości autora w warstwie fabularnej przypomina nieco jeden z opisanych przez Nycza tropów „ja”. „Ja” sylleptyczne – mówiąc najprościej – to „ja”, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjnopowieściowe¹⁵. Jednak cel działania Sołżenicyna jest skrajnie odmienny od tego, konstатовanego przez polskiego literaturoznawcę dla podmiotowości sylleptycznej. Rosyjski autor nie tworzy atmosfery dwuznaczności, odzwierciedlającej kondycję twórczej jednostki. Nie akcentuje ani fragmentaryczności swojej osobowości, ani niemożności oddzielenia „ja” rzeczywistego od „ja” fikcyjnego. Sołżenicyn wyposaża Lenina w swoje własne cechy, aby mocniej uprawdopodobnić tę postać. Ale można także powiedzieć, że autor wykorzystuje postać Lenina, aby przypomnieć o sobie i podkreślić swoją obecność w dziele. Uzmysłowanie

¹³ D. Ulicka, *Powieść mą widzę ogromną... (wprowadzenie do antologii)*, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina...*, s. 27.

¹⁴ А. Шмеман, *Дневники. 1973–1983, Русский путь*, Москва 2005, s. 102.

¹⁵ R. Nycz, op. cit., s. 22.

czytelnikowi podobieństwa autora i bohatera nie tylko przydaje życiowego kolorytu jednej z postaci fabuły, lecz stanowi kolejne odwołanie się do autorytetu twórcy. Jest to bowiem dla czytelnika, znającego przecież Sołżenicyna jako nieustraszonego bojownika z reżimem i bezkompromisowego głosiciela hasła „żyj bez kłamstwa”, gwarancja prawdziwości całej przedstawionej wersji wydarzeń.

Autorskie „ja” wyraźniej ujawnia się także w innych deskrypcjach, gdzie pozostawia swój ślad w sposobie przedstawienia materiału historycznego w formie literackiej. A więc, jak byśmy to powiedzieli za Hydenem White'em, w odmianie fabularyzacji¹⁶. Często stosowanym zabiegiem jest tu szczególnie ironia, widoczna bodaj najwyraźniej w opisach przedrewolucyjnych władz. Ironiczne komentarze pojawiają się na przykład w Sołżenicynowskiej relacji z rozmowy imperatorowej Aleksandry Fiodorowny z Mikołajem II na temat zamachu na Piotra Stołypina, którego śmierć *nota bene* pisarz uważa za ogromną tragedię, otwierającą drogę do późniejszego rozkładu państwa:

Трехсотлетняя династия простояла кризис – и теперь еще, может быть, простоит три тысячи лет.

– Манифест он никак не хотел отменить, ослабить, да. Все правые осуждают его [...].

– Да, он не облегчал жизни, – должен был согласиться Николай. – Утомительный.

О, какой утомительный! И почему, за что самодержавный Государь должен был находиться под таким угнетением?¹⁷

Konstruując charakterystykę ostatniego cara, narrator nie ukrywa głębokiego zniecierpliwienia, zdziwienia czy rozdrażnienia jego postawą,

¹⁶ H. White, *Koniec historiografii narracyjnej*, przekł. T. Dobrogoszcz, [w:] idem, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przekł. R. Borysławski, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, D. Kołodziejczyk, J. Mydła, M. Nowak, A. Żychliński, Universitas, Kraków 2009, s. 166–167; idem, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, przekł. E. Domańska, [w:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. A. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2010, s. 213–116.

¹⁷ А. Солженицын, *Август Четырнадцатого*, [w:] А.И. Солженицын, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 8, Время, Москва 2006, s. 293.

a nawet odwołuje się do kpiny. W tym stosunku do samodzierżawcy zostały odzwierciedlone poglądy pisarza, przedstawiane kiedy indziej w twórczości publicystycznej. W wywiadzie, udzielonym w związku ze swoim jubileuszem włoskiemu sławicie Vittorio Strada, prozaik wyraził przekonanie, że Mikołaj II był odpowiedzialny za zawieruchę rewolucyjną:

Я, проработав над историей революции 50 лет, с огорчением убедился, что Государь Николай II хотя и был, несомненно, редкий пример христианина на троне, но он же был первый и основной виновник всего, как рухнуло в России, главный виновник¹⁸.

„Ja” narratora i „ja” autora wyraziście się tu uzupełniają i wzajemnie objaśniają. Ironiczne wtręty na temat Mikołaja II, Protopopowa, generała Iwanowa czy Wielkiego Księcia Mikołaja okazują się wtedy nie tylko dopełnieniami charakterystyki znanych figur, odzwierciedlającymi osąd historii. W tych momentach znów ujawnia się sam Sołżenicyn z jego rozgorączkowanym dydaktyzmem, dobrze znanym na przykład z cyklu pogadarek telewizyjnych *Po minucie dziennie* (*По минуте в день*)¹⁹. Ironia nakierowana jest nie tylko na to, by stworzyć prawdziwy obraz danej postaci, a przypomnijmy, że właśnie prawdziwość obrazu była wielokrotnie deklarowanym celem pisania omawianego cyklu. Trop ten jawnie wprowadza do utworu osobowość autora i pozwala odbiorcy rozpoznać cechy stojącego za narratorem i wcale nie skrywającego się, samego pisarza. Są to chwile, gdy Sołżenicyn za pomocą konkretnych, kojarzonych z nim i znanych z poprzednich utworów, zabiegów artystycznych uprzytamnia czytelnikowi, że to właśnie on, bezkompromisowy tropiciel wszelkiej obłudy i moralista, jest autorem dzieła. Na poziomie poetyki

¹⁸ *Беседа с Витторио Страда (20 октября 2000)*, [w:] *Между двумя юбилеями (1998–2003). Писатели, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына*, ред. Н.А. Струве, В.А. Москвин, Русский путь, Москва 2005, s. 39. W podobnym tonie utrzymana jest wypowiedź: Ch. Neef, M. Schepp, „*Dwieście lat razem*” – *klucz do najnowszej historii Rosji*, przekł. G. Grabowski, www.konserwatywizm.pl/artukul/7875/dwieście-lat-razem-klucz-do-najnowszej-historii-rosji [dostęp: 16.01.2020].

¹⁹ Audycje były nadawane w 1995 roku, a ich zapis tekstowy znajduje się w książce: А. Солженицын, *По минуте в день*, Аргументы и факты, Москва 1995.

pokazuje on wtedy, że nie chodzi tu o jeszcze jedną literacką wersję historii, jeszcze jedną ciekawą opowieść na tle wydarzeń z przeszłości, lecz o dotarcie do najgłębszych motywacji wydarzeń historycznych, ukazanie prawdziwych ludzkich charakterów i rzeczywistych przyczyn rewolucji. Tylko ten konkretny autor, tu w roli narratora-przewodnika po dość dalekiej przeszłości, jest w stanie do owej prawdy dotrzeć. Ironia, która, jak to zostało powiedziane, przejawia się w charakterystykach niektórych bohaterów, powinna być rozpoznana nie jako cecha dzieła, lecz samego autora. Ma ona przecież stałe miejsce w repertuarze środków artystycznych Sołżenicyna, który uczynił z niej najwyraźniejszą cechę narracji *Archipelagu Gulag* (*Архипелаг ГУЛАГ*). Ten trop jest więc rysem identyfikującym osobowość pisarza w deskrypcjach konkretnych wydarzeń. To Sołżenicyn, a nie nieokreślona kategoria literacka, zdradzająca podobieństwo biograficzne z autorem, jest podmiotem piszącym i oceniającym historię.

J. Hillis Miller, omawiając kwestię stosunku autora do narratora, przywołuje domniemany sugestywny dialog pisarza z odbiorcami, ukazujący, jak bardzo obecna w naszej kulturze tendencja do utożsamiania wymienionych kategorii kształtuje odpowiedzialność pisarza za jego literackie *alter ego*. Według amerykańskiego znawcy literatury autor nie może stwierdzić: „Nie oskarżajcie mnie. To nie ja mówię, ale wymyślony, stworzony przeze mnie fikcyjny narrator [...]. Nie czyńcie naiwnego błędu, myląc głos narratora z autorskim”²⁰, gdyż jednogłośnie odpowiedzią na taką deklarację będzie:

Napisałeś to i – nieważne za pośrednictwem jakich przebiegle wymyślonych podmian i przykrywek – te słowa wynikają z twojej podmiotowości i są przez ciebie, podmiot piszący, autoryzowane. Obarczamy cię odpowiedzialnością za to, co napisałeś i za wszystkie tego skutki, dobre i złe²¹.

Wydaje się, że Sołżenicyn nie tylko jest wyjątkowo świadomy tej niezwykłej odpowiedzialności, funkcjonującej niezależnie od interpretacyjnych

²⁰ J. Hillis Miller, *O literaturze*, przekł. K. Hoffmann, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014, s. 97.

²¹ *Ibidem*.

zaleceń badaczy, ale wręcz dzięki wykorzystaniu wymienionych tu rozwiązań sugeruje czytelnikowi, że kategorie narratora i autora w *Czerwonym Kole* są tożsame.

Zatem kolejnym wariantem relacji głosu narratora i głosu autora, o którym trzeba tu powiedzieć, będzie właśnie pełna identyfikacja, zauważalna w tych fragmentach, w których autor wplata w deskrypcję historyczną odwołanie do swojej pracy twórczej. Narrator, wypowiadając się w pierwszej osobie, wyraża wtedy uwagi o sposobie wyszukiwania materiałów lub komentuje swoje wybory stylistyczne. Te, co prawda, nieczęste momenty są nie do przecenienia, bo wyraźnie dopełniają wcześniej omówione zabiegi.

Хотя наш неизбежный очерк о Столыпине и деле его жизни будет как можно деловит и сжат, автор приглашает погрузиться в подробности лишь самых неутомимых любознательных читателей²².

Lub też:

Это все – выписано мною из думских стенограмм последних недель русской монархии. Это все до такой степени лежит на поверхности, что одному удивляюсь: почему никто не показал прежде меня?²³

Podsumowując, znów posłużę się ustaleniami Nycza, według którego literatura dwudziestowieczna poddana została równoczesnemu działaniu dwóch procesów: odrodzenia indywidualizmu i kryzysu podmiotu. Różnorakie szumne formuły, odzwierciedlające te procesy,

wiodły od substancjalnej do funkcjonalnej koncepcji podmiotu, a w tym także od pojmowania autora jako sprawcy, źródła oraz autorytatywnego gwaranta znaczenia tekstu, do uznania go za pewną rolę i konstrukt²⁴.

Otóż analiza *Czerwonego Koła* doprowadza do zgoła odwrotnych wniosków. Sołżenicyn, w wielu momentach podążając za przemianami we współ-

²² А. Солженицын, *Август Четырнадцатого...*, s. 144.

²³ А. Солженицын, *Март Семнадцатого*, [w:] А. Солженицын, *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 11, Время, Москва 2008, s. 160.

²⁴ R. Nycz, op. cit., s. 9–10.

czesnym dyskursie filozoficznym i realizując całkiem nowoczesne rozwiązania formalne, w kwestii konstrukcji narratora reprezentuje niewzruszoną wierność tradycji (tradycji o proveniencji romantycznej, kontynuowanej w specyficznej formie przez literaturę socrealizmu). Według niej autorytet pisarza stanowi niezbywalną wartość literatury, a celem nadrzędnym jego twórczości jest prawdziwość przekazywanego doświadczenia, wyrażonego obrazu czy przedstawionej wersji historii. Występując przeciw utrwalonym przez dziesięciolecia mistyfikacjom, określanym w oficjalnym dyskursie państwowym jako historia Rosji, twórca musi operować niepodważalnymi argumentami. Wśród nich na pierwszym miejscu jest prawdziwość, niepodlegająca dyskusjom ani pragmatycznym rozróżnieniom, posiadająca moc objaśniania przeszłości, prawdziwość, której gwarantem jest właśnie instancja autora.

Osobowość twórcy nieustannie przejawia się w *Czerwonym Kole* w sposób nie pozostawiający wątpliwości. Nie jest to jedynie prosta konsekwencja faktu dobrze znanego badaczom odniesienia autor – dzieło, że „narracja nigdy nie jest wolna od projekcji określonego sposobu «bycia w świecie»”, a pisarz jest zawsze „mediatorem między powieściowym obrazem świata a jego odniesieniem przedmiotowym”²⁵. Sołżenicyn jawnie używa własnego głosu, różnicując raczej stopień jego wyeksponowania. Uzupełnia własnymi cechami charakterystyki bohaterów, multiplikuje opinie albo wychodzi poza umowną strukturę fabularną i dodaje osobiste komentarze. Efektem tych działań jest wyraziste zaznaczenie obecności stojącego za narratorem konkretnego autora – Sołżenicyna, który własnym doświadczeniem wzbudza zaufanie czytelnika i bierze odpowiedzialność za prawdziwość przedstawionej wersji historii.

²⁵ R. Przybylski, *Autor i jego sobowtór*, Ossolineum, Wrocław 1987, s. 6.

Алла Большакова

Институт мировой литературы им. А.М.Горького
Российской академии наук

ORCID: 0000-0002-8292-9934

Средневековая традиция и жанровое обновление в субъектных формах русской прозы 1960-х–1990-х¹

Симптоматично одно сомнение-раздумье, высказанное еще в 1960-х представителем лирической прозы Владимиром Солоухиным. Свою книгу малой прозы *Капля росы* он открывает диалогом с воображаемым собеседником, очерчивая сферу жанровых поисков.

– Ну, а теперь Расскажи мне, что ты сейчас пишешь. – Я пишу книгу. – Повесть? – Н... не совсем. – Роман? – Нет. Ее совершенно нельзя назвать романом. – А, я знаю, ты опять пишешь очерки. – Вряд ли... – Так, видно,

¹ В данной статье автор использует материалы из своих ранее опубликованных трудов: А. Большакова, *Видение как жанр литературы русского Средневековья и деревенская проза второй половины XX в.*, [в:] *Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 19*, ред. О.А. Туфанова, Е.А. Андреева, ИМЛИ РАН, Москва 2020, с. 587–600; А. Большакова, *Средневековье и современность: мир как миф в русской прозе XX–XXI вв.* (В. Астафьев, В. Личутин), [в:] *Мифологическое и историческое в русской литературе XX–XXI веков: материалы XXIV Шешуковских чтений*, ред. Л.А. Трубина, Издательство Московского педагогического государственного университета, Москва 2020, с. 69–80. Статья содержит также фрагмент из следующей публикации: А. Большакова, *Средневековая традиция в прозе В.П. Астафьева: жанр и цикл*, «Проблемы исторической поэтики» 2020, т. 18, № 1, с. 342–366.

это будет нечто автобиографическое? – Смотря как понимать автобиографию... – Так что же ты пишешь в конце концов? – *Книгу... Это книга про мое родное село Олепино*².

Недоумение «собеседника» очевидно. Ведь «книга» – понятие размытое и как бы метажанровое. Но выбрано оно автором из-за функциональности: его главная задача – соединить отдельные части в единое целое (образ Олепино); составить из «как бы отдельных и как бы разрозненных картин» «одну, общую и цельную»³. Установка на вольное собирание мозаики из разрозненных, кажется, осколков, элементов бытия здесь принципиальна: это утверждение «жизни жанра» без регламентированных границ. Это желание запечатлеть жизнь такой, какая она есть в реальности и в душе, в своем субъектном мире. Может, разорванным, может, хаотичном, метущемся, странном, но живом – наперекор всему.

Поиски обновления привели к возникновению в русской прозе второй половины XX века особого метажанра сборника, в котором соединены самые разные субъектные жанровые модели – от миниатюр, эссе, очерков до небольших рассказов. Авторы таких книг выходили на прямой диалог с читателем: разговор от своего «я» о самом животрепещущем, наболевшем. Это не только сборник лирико-философских миниатюр *Затеси* Виктора Астафьева, но и такие книги малой прозы, как *Крохотки* Александра Солженицына, *Камешки на ладони* Владимира Солоухина, *Мгновения* Юрия Бондарева, *Крупинки* Владимира Крупина.

Подобная жанровая модель берет начало еще в составлении средневековых сборников. С тенденцией средневековых жанров к соединению как доминантой в литературном творчестве XI–XVII веков связана и особенность категории «жанр» в медиевистике. Имеется в виду возникновение так называемых

² В. Солоухин, *Капля росы*, Гослитиздат, Москва 1960, с. 3–4. Здесь и далее курсив в цитатах мой – А.Б.

³ *Ibidem*, с. 4.

«объединяющих жанров» сложного состава на основе входящих в них более мелких жанров – «первичных», например, сюжетное историческое повествование, житие, проповедь⁴.

Вопрос этот нуждается в более подробном специальном освещении, но вынуждена затронуть его в настоящей статье. Исходя из ее задач, отмечу тенденцию в новейшей литературе, которую можно расценить и как сходную со своим многовековым предшественником, но и – как показатель некоторой исчерпанности традиционных литературных форм Нового времени (в первую очередь жанровых). Тенденция эта приводит к, так сказать, «мышлению книгами» – по аналогии со средневековыми сборниками, объединявшими тексты разных жанров и разных авторов. К примеру, рассматривая рукописный сборник XVII века, принадлежавший боярину Михаилу Головину, современный медиевист отмечает, что

содержательная связность сборника заметна не сразу, оттого, что его тематический и жанровый состав довольно разнообразен – это и послания, и «слово», и «толкование», и «вирши», и житие...⁵

Конечно, в отличие от средневековых, в XIX–XX веках подобные сборники имеют отчетливо авторское лицо, что проявлялось в русской классической литературе, начиная со *Стихотворений в прозе* Ивана Тургенева. Дальнейшее развитие включает *Маленькие рассказы* и *Рассказы в каплях* Александра Куприна, *Короткие рассказы* Ивана Бунина, лирико-философские миниатюры Михаила Пришвина и другие.

Однако в середине и второй половине XX века типологически сходные образцы малых жанров, тяготевших к объединению в сверхжанровое единство, были весьма различны по структуре и несли в себе отпечатки художественной индивидуальности того или иного автора.

⁴ *Теория литературы в 4 томах*, ред. Ю. Борев и др., т. 3: *Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении)*, ИМЛИ РАН, Москва 2003, с. 159.

⁵ А. Демин, *Историческая семантика средств и форм древнерусской литературы (источниковедческие очерки)*, Издательский дом ЯСК, Москва 2019, с. 424.

В отличие, скажем, от *Затесей* Астафьева, *Крупинки* Крупина, к примеру, не составляют самостоятельную книгу – это именно цикл со своим названием. И, в отличие от астафьевских «затесей», размер которых колеблется от короткого рассказа до двух строк (!), «крупинки» примерно одинаковы (1–2 страницы). *Крохотки* Солженицына, написанные в 1958–1963 годах⁶ (время создания первых «затесей» Астафьевым) и в парижском издании 1970 года получившие именование *Крохотные рассказы*, также представляют собой небольшой цикл из почти равновеликих миниатюр (0,5–1,5 страницы). Тематика и проблематика циклов самая разная – объединение происходит, главное, через эстетическую доминанту и пафос автора. Точнее, через сочетание открыто возвышенной, гражданской его позиции и – преломления самых разных граней реальности.

Соединение разных текстовых фрагментов возможно благодаря волевому усилию автора: через единичное – увидеть, познать и открыть читателю некие общие, скрытые от повседневного зрения законы бытия. Этот принцип рассмотрения частного факта «под лупой» сопряжен и с установкой лирической прозы, сельской публицистики 1950-х на правду факта – недаром первые солженицынские «крохотные рассказы» хронологически примыкают к этим литературным течениям.

В *Крохотках* Солженицына простая обыденная вещь (*Колхозный рюкзак*), природное наблюдение (*Костер и муравьи, Шарик*), культурно-исторический феномен (*Город на Неве*) становится «призмой» авторского зрения, которому открываются онтологические, психологические, эстетические измерения бытия. Более того, прием мгновенного проникновения дает тот срез жизни, который еще не затемнен интерпретациями, домыслами: это нечто свежее, дающее эффект жизни, ее красоты и низости, вечного движения к идеалу и уродства. Контраст – тоже принцип циклизации, катарсически разрешающийся торжеством прин-

⁶ Из-за конкретных задач статьи в ней не рассматривается продолжение «крохоток» спустя четыре десятилетия – в 1996–1999 гг.

ципа «энциклопедичности», всеохватности⁷. Так построены, к примеру, солженицынские «крохотки»: *Город на Неве* – «Чуждое нам – и наше самое славное великолепие!»⁸; *Способ двигаться* – противопоставление коня и машины, «безобразнейшего из творений Земли»⁹.

Таким образом, перед нами тип цикла, в котором соединение частей определяется не темой и не формально-стилевыми отношениями, но – единством авторской позиции в сопряжении макро- и микромиров. Так мир крохотных муравьев оказывается сопряженным с миром большого социума, страны, народа, которыми движут единые законы (*Костер и муравьи*).

В *Крупинках* Куприна тоже действует принцип циклизации, заключающийся не в плавном перетекании смысла из одного произведения в другое, но – созданием «целостного представления о человеке и мире в их единстве». Верхний пласт этого единства составляет религиозно-христианское измерение (*Алмазная гора* о встрече в монастыре; *Пишут и пишут и думают, что работают!* о светлой матушке Ефросинье), нижние – жизнь бытовая, происшествия с животными и тому подобное (*Муська, Перчатки*). Однако и в последнем случае вещь, бытовая ситуация (утрата перчаток), судьба домашнего животного (смерть кошки) – лишь момент в цепи онтологических смыслов. Так, исчезновение любимого питомца из жизни хозяйки (и его ретроспективное – на старом фото – появление в ней) обретает смысл проявления родового времени в его цикличном, неостановимом движении.

В результате процессов циклизации в русской прозе второй половины XX века складываются своеобразные сверхжанровые единства – нередко через объединение неминиатюрных жанровых форм: рассказов,

⁷ В Древней Греции слово «цикл» (*kuklos* – в переводе с греч. «круг», «круговорот», лат. *ciclus*) обозначало сосредоточение и изображение некоего ряда событий, либо фактов внутри круга, то есть имело, может быть, еще и такой смысл, который мы вкладываем сегодня в понятие «энциклопедия» (от греч. *enkuklohaideia* – в круге обучения).

⁸ А. Солженицын, *На изломах. Малая проза, Верхняя Волга*, Ярославль 1998, с. 344.

⁹ *Ibidem*, с. 347.

повестей. Василий Шукшин, автор романов *Я пришел дать вам волю* и *Любавины*, знаменит, однако, именно рассказами, среди которых знаковый смысл обрела книга-сборник *Характеры*, по сути, представлявшая собой «цикл» внутренне сопряженных историй с галереей самых разных человеческих типов (преимущественно сельских). К разряду книг-циклов можно отнести и *Воспитание по доктору Споку*, *Плотницкие рассказы* Василия Белова и другие.

Другой путь увеличения малого и среднего жанров до метажанра (книги) – это объединение через «сквозной» образ автора-повествователя. В итоге рождается своеобразный метажанр: «повесть» или «повествование в рассказах» – *Царь-рыба* или *Последний поклон* Астафьева. Третий путь к «книге» как сверхжанру – это объединение лиро-философских миниатюр, заметок, записей и прочих вокруг авторского «я». Такая книга (*Затеси*, *Крохотки*, *Крупинки*, *Камешки...*) может непрерывно расти, пополняться новыми (вначале отдельно публикуемыми) произведениями, то есть фактически создаваться на наших глазах. К примеру, за тридцать лет астафьевские *Затеси* увеличились почти втрое: с 238 страниц (издание 1972 года) до 687 страниц в посмертном, наиболее полном издании 2003 года на основании архива писателя.

Так русская проза создавала собственные межжанровые формы мышления (гибкие, как бы «безразмерные»), преодолевая тем самым норматив деления жанров по формально-количественному признаку (малая, средняя или большая форма). Как видно, условность «размера» произведения здесь определяла свободу жанровых перевоплощений: постоянное пополнение новыми разделами, колебание объема от сравнительно небольшого цикла до масштабной книги: сверхжанрового единства, вмещающего в себя исторические судьбы нации.

Рассмотрим жанровую эволюцию в прозе Астафьева. Астафьевское «плетение словес» в средневековом духе выстраивало «сверхжанровое единство» разрозненных фрагментов малой прозы через «циклизацию». Этот замечательный мастер слова отличался склонностью к неустанным переписываниям и значительному изменению собственных текстов, известных читателям разных лет в разных редакциях, порой

существенно разнящихся друг от друга. Таким образом, автор выступал одновременно и не только как первый читатель своих текстов, но и – скриптор, соавтор-переписчик, создававший, в духе высокого Средневековья, все новые редакции текстов на основе прежних, выступавших здесь в роли претекстов. Новые редакции изменяли не только форму, но – суть и смысл произведения. Так, много редакций (1967, 1971, 1974, 1989, 1997) претерпела «современная пастораль» Астафьева *Пастух и пастушка*, где причудливо соединились жанровые традиции средневековых воинских повестей и любовной идиллии. В последней авторской редакции, вошедшей в полное собрание сочинений 1997–1998 годов, писателю удалось восстановить те части текста, которые были вымараны цензурой.

Другой особенностью Астафьева была склонность к структурному достраиванию своих текстов: объединению их, старых и новых, во все более разрастающуюся по объему и структуре книгу – связанный единым автором-повествователем сборник рассказов, повестей, лирико-эпических миниатюр – в духе создания рукописных средневековых сборников по методу циклического расширения. Книги *Последний поклон* и *Затеси* складывались в духе старинных сборников, тексты которых на протяжении веков переходили с изменениями (при переписывании) из свода в свод, обрстая новыми деталями, подробностями. Отличие Новейшего времени, стихийно продолжавшего эту линию жанрообразования, состояло в авторском подходе. В случае с жанровой эволюцией астафьевской прозы «суммируемые» тексты принадлежали одному автору, из пестрой палитры своей малой прозы постепенно вычленявшему костяк возможной книги, нового отдельного сборника. Так, его «книга жизни» *Последний поклон*, поначалу представленная читателю циклами небольших автобиографических рассказов, постепенно разрослась до большого тома, а затем и двух, потом трех книг.

Вот и начал я [...] писать *рассказы* о своем детстве, о селе родном и его обитателях, о дедушке и бабушке, ни с какой стороны не годных в литературные герои той поры. Первоначально *цикл рассказов* и назывался: *Страницы детства*, – вспоминал Астафьев в комментариях к *Последнему*

поклону. – Рассказы писались легко, быстро, радуя сердце. С появлением рассказов *Конь с розовой гривой* и *Монах в новых штанах*, я понял, что из всего этого может получиться *книга*. И она получилась. В 1968 году в Перми вышла *книга* под названием *Последний поклон*¹⁰.

Отметим авторскую градацию жанровых обозначений. Вначале это отдельные рассказы – первичный элемент возникающего литературного целого. Затем «циклы», эти элементы первично объединяющие. Невольно выделяя свою ориентацию на книгу-сборник, автор поначалу называет «циклы» как части будущего собрания текстов под одной обложкой – «страницами». И наконец появляется именование возникающего целого – «книга».

Сам Астафьев в примечаниях к *Последнему поклону* особо подчеркивал свободную жанровую форму этой книги-сборника. Факт, уже отмеченный астафьеведением, но без должного соотнесения с литературными истоками. По сути, приводимое ниже свидетельство из творческой лаборатории писателя можно расценить как свидетельство перекочевавшей в наши дни традиции средневекового собирания текстов, когда одно и то же произведение переписывалось скриптором-составителем и включалось (нередко с изменениями по воле этого скриптора-соавтора) в разные сборники-книги вместе с другими текстами других авторов.

Свободная форма книги, состоящей из глав – рассказов или коротких повестей, дает возможность пополнять книгу «на ходу», раздвигая «ограду» книги, вставлять главы в любое место и печатать их отдельно в отдельных изданиях. Так глава *Где-то гремит война* включается как повесть в книги разных издательств и в коллективные сборники¹¹.

Автор *Затесей* делает попытку ввести свои тексты в пространство русского пейзажа: доказать, что говорит он с читателем на языке деревьев, листы, трав и цветов, – в попытке «вписать» литературное слово

¹⁰ В. Астафьев, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 5, ПИК «Офсет», Красноярск 1997, с. 379.

¹¹ Idem, *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 3, Молодая гвардия, Москва 1992, с. 462.

в природное жизнетворчество, вернуть ему естественность и, так сказать, «материальность». Вот как объясняет Астафьев именование своих «внежанровых» текстов в предисловии *Поход по метам*, представленном во многих изданиях *Затесей*, в том числе и в седьмом томе собрания сочинений, и в последнем (уже посмертном) издании книги¹²:

Затесь – сама по себе вещь древняя и всем ведомая – это стес, сделанный на дереве топором или другим каким острым предметом. Делали его первопроходцы и таежники для того, чтобы белеющая на стволе дерева мета была видна издалека [...] ¹³.

Значит, перед нами своего рода запись или затесь в «деревянной тетради», если перефразировать выражение Федора Абрамова «деревянная летопись», данное им в своей романной тетралогии о селе Печкашине. С другой стороны, у автора *Затесей* возникают – очевидно, на уровне культурного бессознательного – аналогии со старинными (еще до пергамента) технологиями нанесения текстов на деревянные материалы, также делавшихся на Руси «другим каким острым предметом»: берестяные грамоты, деревянные пластины, таблички (аналоги таких деревянных технологий обнаружены в прошлом всего мира).

В предисловии к полному собранию сочинений Астафьев упоминает, что его принцип текстовой организации можно назвать «лоскутным одеялом»: собирание воедино самых разных «отдельных кусков и рассказов»¹⁴: историй, впечатлений, наблюдений, мыслей вслух, зарисовок. Симптоматично, что все эти текстовые «лоскуты» в разных сборниках вступали в самые разные сочетания, и фрагменты книг *Последний поклон* и *Затеси* вначале входили в одни и те же сборники, но всякий раз по-своему, в зависимости от выбора составителя. Публиковались они и отдельно в периодической печати, получая статус

¹² Впрочем, именование «затеси» является константным для писателя и повторяется в разных изданиях книги на протяжении десятилетий, начиная с 1965 года по настоящее время.

¹³ В. Астафьев, *Затеси*. Красноярское книжное издательство, Красноярск 2003, с. 3.

¹⁴ Idem, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 1, с. 53.

самостоятельных произведений, которые затем выстраивали некое «сверхжанровое единство».

Поиски жанровой формы, делающей возможной оперативный диалог с читателем, в таких книгах-сборниках нередко предполагали сведение повествования до минимума (см. «затесь» в 9 строк – *Дождик*; или миниатюру в 2 строки со знаковым названием *Строка*), затем частичную циклизацию и, в финале, объединение циклов («тетрадей») в сверхжанровое единство (книгу). Это было вызвано, главное, потребностью в близком слушателе, понимающем собеседнике и предполагало обретение кратчайшего пути к нему через мгновенное выделение современных – для него и автора – проблемных точек, важных фактов, скрытой правды данного момента и бытия в целом.

Кроме того в изданиях разных лет мы сталкиваемся с парадоксальными характеристиками самого писателя, отказывающегося признавать за своими текстами власть жанрового канона:

Меня часто спрашивают на встречах и в письмах: что такое затеси? Откуда такое название? – пытается объяснить жанровую «внезаходимость» своей книги Астафьев. – Чтобы избежать объяснений, первому изданию *Затесей* («Советский писатель», 1972) я дал подзаголовок *Короткие рассказы*. Но это неточно. Рассказов, как таковых, в той книге было мало, остальные миниатюры не «тянули» на рассказ, они были *вне жанра, не скованные устоявшимися формами литературы*¹⁵.

Кажется, после такого утверждения невозможно свести астафьевские «затеси» к какой-либо жанровой модели. Тем не менее не сталкиваемся ли мы здесь со знакомой по литературе русского Средневековья поисковой ситуацией? Напомню формулу Дмитрия Лихачева:

В результате поисков новых жанров [...] появляется много произведений, которые трудно отнести к какому-нибудь одному прочно сложившемуся, традиционному жанру. *Эти произведения стоят вне жанровых традиций*¹⁶.

¹⁵ Idem, *Собрание сочинений в 15 томах*, op. cit., с. 537.

¹⁶ Д.С. Лихачев, *Исследования по древнерусской литературе*, Издательство «Наука», Ленинград 1986, с. 82.

Не следует ли соотнести подобную противоречивость и с жанровой картиной, созданной усилиями авторов субъективной прозы? И, таким образом, установить парадоксальное существование «традиции преодоления традиции» в жанровой палитре русской литературы – от Средневековья до Новейшего времени.

Таков общий взгляд на зафиксированную в *Затесях* «традицию преодоления традиции». Однако свести особенности входящих в книгу текстов к безжанровому состоянию невозможно – ведь признаком литературности того или иного текста является прежде всего его жанровая организация, какой бы своеобразной и трудно поддающейся определению она ни была. Можно понять порыв русского писателя-классика, пытающегося преодолеть нормативы официальной литературы соцреализма и вырваться на простор вольного слова – прямого обращения к читателю. Неслучайно столь трудна история прохождения в печать *Затесей* в подцензурной ситуации 1970-х–1980-х – по свидетельству автора, даже после издания большая часть тиража была изъята из книготоргового оборота.

Действительно, астафьевские *Затеси* как «сверхжанровое единство циклов» наиболее сложны и противоречивы по сравнению с вышеупомянутыми книгами писателей того периода. И тем не менее, повторю, нельзя признать внежанровость *Затесей*. Более того, несмотря на все торжество «традиции преодоления традиции», в них наблюдается и своеобразная модификация, приводящая к торжеству средневекового жанрового канона – в ключевом для всей книги цикле *Видение*, одноименного его центральной миниатюре, утверждающей возвышенные христианские идеалы писателя.

Напомню, что именно видение называют «специфическим феноменом средневекового мирозерцания»¹⁷, постепенно завоевывающим позиции самостоятельного жанра и в литературе русского

¹⁷ А. Гуревич, *Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков*, «Труды по знаковым системам» 1977, вып. 411, с. 5.

Средневековья¹⁸. О значении жанра видения в движении русской литературы – в частности сибирского региона, родного для Астафьева, – свидетельствуют исследования средневековых видений сибирских крестьян. К примеру, статья Елены Ромодановской *Рассказы сибирских крестьян XVII–XVIII вв. о видениях (К вопросу о специфике жанра видений)*:

Видение (или явление) было тем зерном, из которого развились почти все памятники местного сибирского творчества в XVII–XVIII вв. [...]. Видения пронизывают всю жанровую систему древнерусской литературы и являются существеннейшим элементом агиографии, исторических сочинений, хождений, торжественного и учительного красноречия¹⁹.

Отметим и то, что невольное обозначение Астафьевым (как и впоследствии Валентином Распутиным в миниатюре *Видение*, 1997) данного жанра через «именование» миниатюры происходит опять же в русле традиции средневековой литературы, во времена расцвета этого жанра выделявшей «видение» специфическим заголовком.

Сближает миниатюру Астафьева со средневековыми видениями и сюжетно-тематическая основа. Ведь многие видения в литературе русского Средневековья обращались к ситуации, связанной с возникновением монастырей/церквей. Теме монастыря/храма/собора посвяще-

¹⁸ Согласно медиевистике, «на раннем этапе своего существования они [видения – А.Б.] встречаются исключительно как “малая форма” в составе других жанров средневековой словесности агиографии, исторических сочинений, проповедей и др. В виде отдельных сочинений видения начинают появляться в XVI в. (*Видение Хутынского пономаря Тарасия, Повесть о видении Антония Галичанина*), сосуществуя наряду с видениями, продолжающими включаться в памятники другой жанровой принадлежности. В силу этой специфики видения как литературное явление изучены неравномерно» (Т. Ковалева, *Видения в агиографических памятниках древнерусской литературы XIII–XVII вв.: жанровая эволюция и сюжетосложение*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Томский государственный университет, Томск 2017, с. 3).

¹⁹ Е. Ромодановская, *Сибирь и литература. XVII век*, Наука, Новосибирск 2002, с. 143–144.

ны и другие, перекликающиеся с *Видением* миниатюры одноименного цикла (*Домский собор, Божий промысел*).

В основе астафьевского *Видения* – старинная легенда о возникновении храма/монастыря на древнем северно-русском озере. Храм открывается автору-рассказчику как чудо красоты, неожиданное и невиданное в приземленной действительности, – в этом плане Астафьев явно продолжает визионерскую традицию видения как средневекового жанра. По православной традиции в изображении храма преобладает не горизонтальное, а «вертикальное» измерение, словно соединяющее небо и землю. Образ храма не появляется в астафьевском видении на водной глади озера (как это есть на самом деле – храм стоит на каменном островке), а словно спускается с небес: это «парящий в воздухе храм», постепенно опускающийся на островную землю.

Явление чудного храма обозначено особым эмоциональным сигналом: «И вдруг...»:

И вдруг над этим движущимся, белым в отдалении и серым вблизи льдом я увидел *парящий в воздухе храм*. Он, как легкая, сделанная из папье-маше игрушка, колыбался и подпрыгивал в солнечном мареве, а туманы подплавляли его и покачивали на волнах своих.

Храм этот плыл навстречу мне, легкий, белый, сказочно прекрасный. Я отложил удочку, замороженный.

За туманом острыми вершинами проступила щетка лесов. Уже и дальнюю заводскую трубу сделалось видно, и крыши домишек по угорчичкам. А храм все еще парил надо льдом, опускаясь все ниже и ниже, и солнце играло в маковке его, и весь он был озарен светом, и дымка светилась под ним.

Наконец храм опустился на лед, утвердился. Я молча указал пальцем на него, думая, что мне пригрезилось, что я в самом деле заснул и мне явилось *видение* из тумана²⁰.

Традиционно православный храм воспринимался в русской духовной культуре как центр мироздания. Отсюда – мера обобщения,

²⁰ В. Астафьев, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 7, с. 68.

способствующего символизации увиденного в астафьевском *Видении*. Примечательно, что и в пересказе средневековой легенды о возникновении Спасо-Каменного храма-монастыря в «затеси» отсутствуют имя князя, конкретная дата чудесного спасения и основания храма, а также многая другая конкретика. Но введение этих данных при нынешней информированности читателя и доступности исторических сведений вовсе не обязательно. Достаточно лишь данных автором указателей, по которым читатель вполне может реконструировать исторические сведения. В этом – отличие современных трансформаций жанра, позволяющих автору всемерно экономить текстовое пространство, уделяя больше внимания рецептивному полю автора-повествователя: эмоционально-психологическим оттенкам в его восприятии чудесного, загадочного, необыкновенного.

Реконструкция культурно-исторической подоплеки астафьевского *Видения* в рецептивной сфере читателя²¹, однако, немаловажна для обоснования архитектоники обновленного жанра. В конце *Видения* Астафьев открывает мифопоэтические (входящие в состав национальной культурной памяти) и соответствующие им (легенда оказывается реальностью!) исторические основания реального видения через косвенное (данное в авторском пересказе) сказовое слово (спутника повествователя из местных рыбаков). Оказывается, в основе необыкновенного явления на Кубенском озере лежит легенда о белозерском князе Глебе Васильковиче, внуке великого князя Ростовского Константина Всеволодовича, который, спасаясь от врагов 19 августа 1260 года, дал обет основать обитель там, где сумеет добраться до берега. В день Преображения Господня суда князя вынесло на Каменный остров, где и был воздвигнут князем храм в честь Преображения Господня и при нем основана обитель.

Легенда, на которой основано астафьевское видение, напоминает видение Кирилла Белозерского *О явлении пречистыя богородица, егда*

²¹ Я имею в виду образ читателя, корреспондирующий с образом автора как центром повествовательного мира и возникающего в интенсивном внутреннем диалоге с повествователем.

явися святому Кирилу и повеле ему отити на Белозеро, предшествовавшее возникновению Белозерской обители. У Белозерского поначалу видение сводится к явлению путеводного света. Он «видит *свѣтъ, сияющъ къ полунощнымъ* странамъ Бѣлаго езера»²². У Астафьева солярные мотивы не только предваряют явление храма, но постоянно сопутствуют его нисхождению с небес на землю и озеро. «А храм все еще парил надо льдом, опускаясь все ниже и ниже, и *солнце* играло в маковке его, и весь он был *озарен светом*, и дымка *светилась* под ним»²³.

* * *

Подводя итоги, отмечу, что художественное претворение в субъектных формах малой русской прозы второй половины XX века средневековых жанровых моделей позволяло писателям преодолевать стереотипы и формальные рамки, навязывавшиеся официальным методом соцреализма. В продолжение средневековой традиции утверждало себя «мышление книгами-сборниками», в которых лирико-философские наблюдения, впечатления и прочие субъектные формы мировидения получали художественное оформление в процессе литературной циклизации.

²² Библиотека литературы Древней Руси, ред. Д.С. Лихачев, Л.А. Дмитриев, А.А. Алексеев, Н.В. Поньрко, Наука, Санкт-Петербург 1999, т. 7, с. 38.

²³ В. Астафьев, *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 7, с. 68.

Anna Stryjakowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-9429-2849

Podmiotowość postironiczna w powieści *Центр тяжести* Aleksieja Polarinowa

Urodzony w 1986 roku Aleksiej Polarinow uchodzi obecnie za jednego z najbardziej obiecujących rosyjskich pisarzy. Uwagę czytelników i krytyków przykuł debiutancką powieścią *Центр тяжести*, opublikowaną w roku 2018. Praca nad dziełem trwała sześć lat. W tym czasie pisarz parał się działalnością przekładową, tłumacząc współczesną literaturę amerykańską. Owocem tych zainteresowań jest ważny przekład powieści *Infinite Jest* Davida Fostera Wallace'a, dokonany we współpracy z Siergiejem Karpowem; przekład ukazał się kilka miesięcy po literackim debiucie Polarinowa. Kolejnym osiągnięciem pisarza jest dobrze przyjęty zbiór esejów *Почти два килограмма слов*, poświęcony głównie literaturze zachodniej. Symultaniczna praca nad powieścią, przekładem i rozwojem kompetencji krytycznoliterackich zaowocowała, wedle słów samego Polarinowa, skokiem jakościowym¹.

Niniejszy artykuł stanowi próbę analizy wykreowanej w powieści *Центр тяжести* podmiotowości literackiej. Rozważania te warto poprzedzić krótkim

¹ Алексей Поляринов: «Если все будут писать про вечность, у нас не останется ни прошлого, ни настоящего». Часть 1, интервью П. Бояркиной, <https://prochтение.org/texts/29887> [dostęp: 20.10.2019].

przedstawieniem fabuły utworu. Początek powieści wydaje się klasycznym *bildungsroman*, osadzonym w latach 90. XX wieku – w tej części w pierwszej osobie opisane są losy trzynastoletniego Piotra Portnoja (o przydomku „Pietro”) i jego rodziny, zamieszkującej małą miejscowość Rasswiet. Istotna dla dalszych wydarzeń jest pasja literacka matki Pietra, która w wolnych chwilach pisze bajki dla dzieci. Nie mniej ważny wątek stanowi próba rozwikłania zagadki związanej z numeracją lokalnych jezior, w którą angażują się Pietro i jego przyjaciel; *bildungsroman* urywa się jednak i zagadka pozostaje nierozwiązana. Na kolejnych stronach wychodzi na jaw, że mamy do czynienia z metapowieścią, której bazowa akcja rozgrywa się w Moskwie niedalekiej przyszłości, a jednym z głównych bohaterów-narratorów jest dorosły Pietro. Autorką wyjściowej, urwanej narracji o dzieciństwie okazuje się z kolei matka Pietra, Nina Chodżarowa. Nie potrafiąc wymyślić dobrego zakończenia tej opowieści, Nina poleca to zadanie synowi, przekazując mu brudnopis książki o chłopcach, zatytułowanej *Центр тяжести*. Bohater uzupełnia dzieło własną opowieścią o bieżącym życiu, wprowadza również kolejnych narratorów – w tym swojego brata Jegora i przyrodną siostrę Marinę. Na tym poziomie utwór zbliża się do powieści dystopijnej, z elementami cyberpunka. Z relacji narratorów wyłania się bowiem obraz Rosji jako kraju coraz bardziej autorytarnego, wykorzystującego postęp technologiczny do inwigilacji obywateli, izolującego się od świata i propagującego kult silnego władcy w osobie prezydenta Botkina. Jedną z linii fabularnych stanowi działalność radykalnej performerki Saszy (partnerki Mariny), która, co ciekawe, wykorzystuje w swej antysystemowej działalności mało znaną nowelistykę Niny Chodżarowej. Wyposażony w brudnopis matki, wypowiedzi Jegora, Mariny, Saszy i innych, Pietro przygotowuje ostateczną wersję powieści, załączając też jedną z wersji rozwiązania tajemnicy jezior.

Центр тяжести ma zatem cechy powieści autotematycznej, odsłaniającej proces jej powstawania, spajanej przez postać twórcy (Pietro). Zastosowane rozwiązania fabularne pozwalają podać w wątpliwość wiarygodność poszczególnych opowieści zawartych w ramach świata przedstawionego. W pierwszej kolejności zburzona zostaje iluzja autentyczności wspomnień z dzieciństwa – autorką tej części okazuje się matka bohatera, ukrywająca się

pod maską chłopięcego narratora. Bajkopisarskie zacięcie Niny skłania do podważenia prawdziwości szczególnie przygód dwóch przyjaciół, osnutych wokół tajemnicy czterech jezior. Brudnopis tej opowieści trafia co prawda w ręce jej głównego bohatera, trudno wszakże wyrokować, na jak dużą ingerencję zdecydował się Pietro i czy była ona nakierowana na upodobnienie historii do prawdziwych wydarzeń, czy przeciwnie – stała się narzędziem autokreacji. Na sporą dozę ingerencji wskazywałby komentarz Pietra o tentatywnym, fragmentarycznym charakterze notatek matki, a także o ośmioletniej, żmudnej pracy nad powieścią:

И все восемь лет изгнания я писал мамин роман, собирал его как пазл, перечитывал первую часть, вспоминал и оплакивал свое детство².

Nie w pełni oczywisty wydaje się również status pozostałych poziomów narracji – ostatecznie to przecież Pietro opracowuje relacje Jegora, Mariny i innych narratorów, głowiąc się nad najbardziej przekonującym ich zestawieniem. Zastanawia w danym kontekście zwłaszcza autobiograficzna opowieść Mariny – o włączeniu tej linii fabularnej do powieści Pietro decyduje po, pierwszym w życiu, krótkim spotkaniu z przyrodnią siostrą, zanim jeszcze poznaje szczegóły jej biografii. Bohater liczy na to, że uda mu się nakłonić Marinę do zwierzeń:

Это может сработать. Самое главное – как-то уговорить Марину рассказать (хоть что-нибудь) о своем детстве и отрочестве, чтобы у меня появился материал для ее сюжетной линии. Оформлю это в виде интервью или, ну, что-нибудь придумаю.

W świetle cytowanego fragmentu nie można, w mojej opinii, z całą pewnością stwierdzić, czy następująca później rozmowa Pietra z Mariną rzeczywiście miała miejsce w ramach świata przedstawionego, czy jest jedynie faktem wymyślonym przez naczelnego narratora, uzupełniającym istotną lukę w tworzonej przez niego powieści. Fikcyjny charakter szeregu elementów

² А. Поляринов, *Центр тяжести*, Эксмо, Москва 2018, <https://www.litres.ru/aleksey-polyarinov/centr-tyazhesti> [dostęp: 12.10.2019]. Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z tego wydania.

tej powieści w powieści sugeruje ponadto kilkakrotnie zaznaczona skłonność Pietra do konfabulacji i koloryzowania rzeczywistości. Jako nastolatek pomaga on mamie w pisaniu bajek, opowiada psychologowi zmyślane historie, okłamuje klasę, że jego ojciec jest antropologiem, a nie matematykiem. W opowieści o dzieciństwie podkreślona zostaje rola dziadka, miłośnika literatury i wprawionego opowiadacza, w formowaniu się Pietra jako pisarza i czytelnika:

Его истории напоминали лоскутные одеяла – причем рассказ обычно строился так виртуозно, что швы между ложью и правдой были совсем незаметны. Он любил приврать и приукрасить, но при этом жутко обижался, когда люди подвергали сомнению его рассказы.

Mimo stawianych tu i ówdzie znaków zapytania metafikcja Polarinowa, jak wolno sądzić, wykracza poza ramy postmodernistycznej gry i nie ma na celu wyprowadzenia czytelnika w pole. Do postawienia takiej tezy skłania sposób konstruowania głównego narratora, którego status ontologiczny nie jest kwestionowany. Przeciwnie, Pietro stara się budować więź z odbiorcą, jest niemal pozbawiony ironicznego dystansu i przekonuje, iż tworzona powieść, choć niewolna od komponentu zmyślenia, jest projektem poważnym i autentycznym. Podmiotowość bohatera-pisarza wpisuje się w zaproponowaną przez Robyn Warhol wizję narratora angażującego („engaging narrator”), który przeświadczony jest o prawdziwości postaci, zakłada współczucie czytelnika wobec budowanej opowieści, skłaniając go do zauważenia paraleli między fikcją a światem rzeczywistym³. Rozpatrywane w kontekście tytułu dzieła przedsięwzięcie literackie Pietra może być interpretowane jako próba budowy i obrony *środką ciężkości*, swego rodzaju tożsamościowej osi, pozwalającej nie stracić orientacji w coraz bardziej odpychającej i coraz mniej przejrzystej rzeczywistości. Tytułowy motyw przewija się w analizowanym utworze wielokrotnie. Na *środek ciężkości* Pietra składają się niewątpliwie więź z najbliższą rodziną, formujące go wspomnienia z dzieciństwa i moc-

³ R. Warhol, *Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot*, “PLMA” 1986, vol. 101, no. 5, s. 814–815.

ny kręgosłup moralny, których wypadkową jest sprzeciw wobec praktyk antydemokratycznych stosowanych przez reżim Botkina. Wymienione fundamenty świata przedstawionego nie wydają się zachwiane przez wprowadzenie metarefleksji, której zadaniem staje się w danym wypadku raczej aktywizacja czytelnika – nie na zasadzie czystej przyjemności zabawy, lecz w celu wywołania współczucia i zachęcenia odbiorcy do poparcia stanowiska narratora. Kwestia autentyczności wybranych szczegółów opowieści (na przykład tajemnicy jezior) nie jest istotna dla budowy tej więzi. Znamienne wydaje się w tym kontekście rozróżnienie między wyobraźnią a kłamstwem, którego dokonuje matka Pietra. Nie mniej ważna jest replika ojca: „Это уже из области этики, а в ней я не силен”. Rację Niny w tym sporze zdaje się pieczętować fakt, iż to ojciec kilkanaście lat później potajemnie wciąga Jegora do pracy na rzecz inwigilacji obywateli przez autorytarny reżim. W tym miejscu warto ponadto zaznaczyć, że Pietro wprowadza do przygotowywanego dzieła przypisy, w których pierwsi czytelnicy (głównie brat i przyjaciel) mają możliwość skorygowania fragmentów narracji zgodnie z własną wiedzą i punktem widzenia. Dany element struktury, obok wprowadzenia różnych narratorów, akcentuje świadomość subiektywnego oglądu rzeczywistości i rezygnację podmiotu z aspiracji do roli depozytariusza ostatecznej prawdy. Ciekawa jest w tym kontekście fascynacja młodego Pietra średniowiecznymi mapami:

На самом деле средневековые карты всегда нравились мне гораздо больше, чем современные. В них не было самодовольства, никто не утверждал в них, что знает абсолютно все.

Budowie zaufania do podmiotu służy również obecność w powieści śladów autobiograficznych. Polarinow wyposażył Pietra w szereg elementów własnej biografii – dla przykładu, pisarz również spędził dzieciństwo w miejscowości Rasswiet, ma brata i przyrodnią siostrę, pracował jako projektant akwariów, tłumaczy literaturę angielskojęzyczną, ma podobne poglądy polityczne. Odnajdziemy w powieści także echa zainteresowań czytelniczych autora, intensywnie rozwijanych podczas pracy nad powieścią – wśród licznych intertekstualnych odniesień warto odnotować choćby nawiązania

do twórczości Williama Gibsona, Philipa K. Dicka, Thomasa Pynchona czy Davida Mitchella (z pisarzy rosyjskich można wymienić Antona Czechowa i Andrieja Biełego). Bardzo wymowna jest wreszcie paralela pomiędzy opisem procesu powstawania powieści dokonywanym przez Pietra i tym wyjawionym przez samego Polarinowa w obszernym wywiadzie dla portalu „Procztienije”. Trudności w zespoleniu poszczególnych fragmentów narracji, o których szczerze wspomina Polarinow, znalazły swoje odbicie w analogicznych dylematach Pietra. Zakorzenie w rzeczywistości zawiera motyw, odnoszący się do trudności z doprowadzeniem opowieści do końca. Polarinow wyznaje, że nie był w pełni zadowolony z efektów pracy, a integracja poszczególnych fragmentów sprawiała mu kłopot; ostatecznie o wydaniu książki zadecydowała wyznawana przez pisarza zasada doprowadzania rozpoczętych spraw do końca⁴. Pietro zostaje wyposażony w dodatkowe wątpliwości – praca nad powieścią staje się dla niego jedynym spoiwem z ojczyzną lat młodości:

Я все еще не знал, как закончить текст, но штука в том, что я и не хотел его заканчивать – я чувствовал, боялся, что если наконец поставлю точку, то эта нить, пуповина – единственное, что связывает меня с настоящей Россией, страной, в которой я вырос, – порвется. И мне было страшно.

Ostatecznie przeważa jednak chęć dotrzymania złożonej mamie obietnicy dokończenia powieści.

Silnie osadzony w emocjach samego pisarza jest wątek polityczny, z którego obecnością wiąże się istotna deklaracja twórcza. Wedle słów Polarinowa, wątek zrodził się z głębokiego wewnętrznego sprzeciwu pisarza wobec działań państwa i jego aparatu propagandowego. Współczesna literatura nie powinna, zdaniem autora, ignorować sytuacji politycznej w kraju:

Ты сидишь, разговариваешь с братом про футбол, вы смеетесь, а он говорит: «Вы вот хиханьки да хаханьки, а там бандеровцы убивают людей!» – и это было очень душно. В то же время ты читаешь в новостях,

⁴ Алексей Поляринов: «Если все...

что где-то школьникам задали написать сочинение на тему «Христос, Галиллео Галилей и Путин». Ты видишь это скатывание в никуда и не можешь его обойти – ты еще слишком молод и неопытен, и это пролезает в текст – отсюда и вышла политизированная линия. Потому что ты смотришь, видишь *Pussy Riot*, Павленского, начинаешь читать – не потому что тебе это нравится, а потому что не нравится. Это работа, которую ты должен проводить, если занимаешься литературой. Ты должен смотреть на эту сварку, возможно, ты ослепнешь, но ты не можешь не смотреть, иначе у тебя будет слепая проза. Вторая часть родилась именно так – из моего личного взросления [...]»⁵.

Tak wyraźne przejawy obecności autora w utworze, konstytutywny dla tożsamości pisarza charakter dzieła, powiązanie porządków sztuki i egzystencji oraz płynność relacji między autorem a powieścią pozwalają uznać analizowaną podmiotowość za sylleptyczną w rozumieniu zaproponowanym przez Ryszarda Nycza. Sylleptyczny model podmiotowości jest w ujęciu polskiego literaturoznawcy modelem horyzontalnym, stwarzającym się poprzez pisanie, na granicy literatury i empirii, wykluczającym istnienie przedjęzykowego podmiotu⁶. Miałby on być również jednym z kryteriów umożliwiających odróżnienie formacji postmodernistycznej od modernistycznej⁷. Należy wszelako jeszcze raz podkreślić, że w przypadku metafikcji Polarinowa mamy do czynienia – przy akceptacji narracyjnej koncepcji tożsamości i postmodernistycznych strategii formalnych – z próbą przekroczenia postmodernistycznej ironii, z próbą odbudowy autentycznej relacji z czytelnikiem. Wrzucony w płynny świat podmiot Polarinowa usiłuje, poprzez akt pisania, zbudować fundamenty, skonstruować *środek ciężkości*, zaangażować odbiorcę. Taki projekt artystyczny wpisuje się w koncepcję twórczości postironicznej, a więc takiej, która dostrzega ograniczenia ironii postmodernistycznej, pojmowanej jako ideologia, strategia permanentnego wątplenia i negowania wszystkiego – postironistów niepokoi fakt, że ironia

⁵ Ibidem.

⁶ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 26.

⁷ Ibidem, s. 27.

utraciła swą konstruktywną, krytyczną i wyzwalającą moc, stając się usprawiedliwieniem pasywności, hamującym rozwój człowieczeństwa, a nawet zagrażającym integralności jednostki⁸. Nie chcąc powrotu do naiwnej i bezkrytycznej szczerości, postironia jako postpostmodernistyczna formacja myślowa, ma uprawomocnić takie kategorie, jak zaangażowanie, wrażliwość, afekt, wartości, komunikacja. Na fatalne konsekwencje wszechwładzy ironii zwrócił uwagę David Foster Wallace w eseju *E Unibus Pluram*⁹, podkreślając jednocześnie rolę literatury w reakcji na tę sytuację, w reaktywacji emocji, wrażliwości, zaangażowania¹⁰. Zainteresowanie Polarinowa twórczością Wallace'a wydaje się w tym kontekście symptomatyczne. Amerykański literaturoznawca Lee Konstantinou, który analizuje między innymi twórczość Wallace'a, za jeden z kluczowych elementów literatury postironicznej uznaje metafikcyjną formę. Metafikcja jest jego zdaniem wykorzystywana przez pisarzy postironicznych do zaangażowania odbiorcy, produkowania form afektu¹¹. Sama postironia obiera według Konstantinou za cel próbę rozmontowania akademickich i kulturowych skojarzeń metafikcyjnej formy z ironicznym poznaniem i cynizmem¹².

W nakreślonej optyce wolno uznać metafikcyjną powieść Polarinowa za przykład literatury postironicznej. Taki też jest status podmiotu, zaangażowanego w proces pisania pojmowany jako istotne narzędzie konstytuowania tożsamości i deklaracja światopoglądowa. W momentach powagi Pietro nie salwuje się ucieczką w ironię, lecz konfrontuje z emocjami, odsłania przed czytelnikiem, zachęcając do współodczuwania, pochylenia się nad porusza-

⁸ L. Konstantinou, *Cool Characters. Irony and American Fiction*, Harvard University Press, Cambridge–London 2016, s. 8, 17.

⁹ D.F. Wallace, *E Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska*, [w:] D.F. Wallace, *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przekł. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2016, s. 102–103.

¹⁰ *Ibidem*, s. 105–106.

¹¹ L. Konstantinou, *No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief*, [w:] *The Legacy of David Foster Wallace*, S. Cohen, ed. L. Konstantinou, University of Iowa Press, Iowa 2012, s. 91.

¹² *Ibidem*, s. 85.

nymi problemami. Zabiegi autotematyczne są wymienionym celom podporządkowane, ich sens nie wyczerpuje się w zabawie, lecz wpisuje, by użyć słów Lukasa Hoffmanna, w etos pracy, jaki ma przyświecać postironicznej lekturze, lekturze fikcji wymagającej, skomplikowanej formalnie i wprowadzającej w stan niepokoju¹³.

Istotnym elementem postironicznej aktywizacji odbiorcy może być zaakcentowanie wartości zaangażowania politycznego, zwrócenie uwagi na konieczność zmiany opresyjnego systemu. Te wątki towarzyszą, jak zauważa Konstantinou, prozie Dave'a Eggersa¹⁴, czytelne są również u Polarinowa. Pietro opowiada się jednoznacznie przeciwko praktykom antydemokratycznym, wymierzonym w wolność życia prywatnego i wypowiedzi, przeciwko dominacji abstrakcyjnych idei nad jednostką oraz egalomanii i politycznemu izolacjonizmowi. Zagrożenia związane z wykorzystaniem sztucznej inteligencji przeciwko obywatelom akcentowane są w bardzo interesującym wątku Jegora, genialnego informatyka, pracującego nad systemami gromadzenia i opracowania danych o obywatelach; ten dystopijny motyw jest niewątpliwie zainspirowany już działającym w Moskwie systemem rozpoznawania twarzy. Moralna labilność Jegora w danej materii oburza mniej kompromisowego Pietra i staje się przyczyną konfliktu między braćmi. Istotnym głosem w sprawie praw kobiet, nawiązującym, jak wolno sądzić, do akcji #metoo, jest historia Mariny, która opowiada o tym, jak została zgwałcona przez swojego chłopaka. Bohaterka krytykuje postawy z kręgu *victim blaming*, kwestionując pokutujące w społeczeństwie przekonanie o tym, że to, co nas spotyka, jest zawsze konsekwencją naszych działań, nagrodą bądź karą – zdaniem Mariny, takie myślenie to kognitywna pułapka. Obsesyjnie wręcz powtarza się w powieści motyw budowania murów jako właściwości przypisywanej kulturze rosyjskiej. Polarinow czerpie tu garściami z prozy Władimira Sorokina – na polecenie prezydenta Botkina na zachodniej granicy zostaje wzniesiony Wielki Mur Rosyjski. Odpowiedzią na ową pasję

¹³ L. Hoffmann, *Postirony. The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*, Transcript, Bielefeld 2016, s. 174, 199–200.

¹⁴ L. Konstantinou, *No Bull...*, s. 106.

jest jedna z politycznie zaangażowanych bajek Niny, *Путешествие камней*, traktująca o kamieniu, który na przestrzeni dziejów był surowcem do budowy wielu murów; wszystkie jednak upadły. W politykę państwa wymierzona jest działalność performerów, do których dołącza Marina. Celem hiperrealistów – bo tak nazywa się grupa – jest testowanie wytrzymałości systemu:

Спровоцировать власть, заставить отвечать, реагировать на давление художника – и наблюдать за реакцией. [...] все работы Графта были заточены именно на то, чтобы создать как можно больше «точек напряжения», чтобы растормозить чудовище, заставить его шевелиться, совершать ошибки – и посмотреть, что будет дальше.

Radykalizm działań grupy wynika z przekonania, że w państwie autorytarnym sztuka jest nieodłącznie związana z przemocą. Zbieg okoliczności sprawia, że Sasza wykorzystuje w swej działalności twórczość Niny. Przekonanie o performatywnej roli sztuki oraz wiarę w możliwości jej oddziaływania można również łączyć z postawą postironiczną. Najbardziej perswazyjny i uniwersalny przekaz polityczny zamieszcza wszelako Polarinow we fragmencie będącym propozycją rozwikłania zagadki jezior. Akcja przenosi się do nazistowskich Niemiec, które stają się złowrogim kontrapunktem dla pogrążającej się w autorytaryzmie Rosji. Jednym z narratorów tej części jest chłopiec Andreas, syn tłumacza literatury, antynazisty, przerażonego przemianami w kraju. Andreas tak opisuje kontrast między atmosferą domu rodzinnego a wspieraną przez masy polityką władzy:

Это так странно – из окна наблюдать за столкновением двух миров: в центре первого – личность, в центре второго – идея. В первом мире жизнь человека бесценна, во втором не стоит ни гроша. В первом мире любят ближних (родителей, детей, друзей), во втором – дальних (царя, пастора, национального лидера). В первом мире люди почитают конкретных личностей (писателей, ученых), во втором – абстрактных (Бога, вождя, традиционные ценности). В первом мире основа этики – свобода выбора, во втором – покорность. Такой вот парадокс: чем ближе к национальному единству, тем дальше от человека.

Przeprowadzona analiza pozwala określić kreowaną przez Polarinowa podmiotowość mianem postironicznej. Powieść *Центр тяжести* wolno uznać za przykład dzieła zachowującego postmodernistyczną formę, jednak wykraczającego poza ograniczenia bezproduktywnej ironii ku budowie tożsamości, potwierdzającej się w kontakcie z zaangażowanym czytelnikiem.

Anna Przybysz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-2955-5857

Вопрос фрактальности субъекта. *Текст* Дмитрия Глуховского

Одной из интереснейших теорий, касающихся вопроса субъектности личности и влияния на нее окружающего мира, является концепция фрактального субъекта, разработанная Жаном Бодрийяром. Французский мыслитель, выдающийся теоретик постмодернизма, приобретший широкую славу благодаря теориям гиперреальности и симулякров, сформулировал теорию, в которой существенную роль играет присутствие виртуальной реальности. Итак, Бодрийяр считает, что трансценденция раздробилась тысячами фрагментов, напоминающими осколки зеркала, в которых – за несколько мгновений до того, как окончательно исчезнет наше отражение – мы в состоянии его увидеть¹. Ссылаясь на способ «построения» фрактального объекта (все, о чем он хочет заявить, содержится в любой, даже самой маленькой его части), мыслитель выводит концепцию фрактального субъекта, который, подобно своему антиподу, намерен отождествляться со своими элементарными

¹ J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie?... Audio-wizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wyb., wpraw. i oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 247.

частицами². По мнению теоретика постмодернизма, такой тип субъекта, распадается, а вернее, делится на множество одинаковых, крошечных *egos*, которые не только размножаются подобно эмбриону, но вследствие этого размножения захватывают окружающую территорию³. В рамках своего представления такой тип субъекта возвращается к крохотной молекулярной единице, которую сам собой представляет⁴. Он не скучает по своему безупречному образу, а вместо этого выбирает нескончаемую генетическую репродукцию⁵. Данное размножение Бодрийяр связывает с теорией «внешнего расширения человека» Маршалла Маклюэна. Канадский мыслитель утверждал, что средства массовой информации составляют внешние расширения человека, Бодрийяр преобразует данную мысль, заявляя, что во времена вездесущих видеоигр и виртуальной реальности естественным продолжением человека являются мониторы⁶. Однако, несмотря на мультипликацию (размножение первичного образа вследствие присутствия на экранах различных устройств) человек все же остается верным своей собственной модели⁷. Таким образом, коронное для постмодернистов понятие разницы не относится здесь к отдельным субъектам, а к внутреннему разнообразию одного субъекта. Если развить данное положение Бодрийяра, то можно считать, что разница выступает здесь в качестве обогащающего элемента, наделенного добавочной информацией о субъекте. Средства, обеспечивающие доступ к виртуальной реальности, являются своеобразными протезами⁸: биологическое тело, благодаря искусственному творению, получило

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Текст был опубликован во II половине XX века (в польском переводе издан в 1994 году), поэтому автор сосредоточился на виртуальной реальности, создаваемой при помощи компьютерных игр и соответствующего оборудования. Со всей вероятностью данную теорию можно применить к другим формам создания виртуального мира, к смартфонам, планшетам и так далее.

⁷ J. Baudrillard, *op. cit.*, с. 247.

⁸ Ibidem, с. 248.

возможность возврата к полноценному функционированию (или почти полноценному) в окружающем мире; виртуальное расширение же позволяет так же полноценно (по меркам XXI столетия) существовать многим единицам.

С точки зрения приведенной выше зарисовки теории фрактального субъекта интересно представляется подвергнуть критическому анализу вопрос виртуализации пространства, с которым мы имеем дело в романе Дмитрия Глуховского *Текст* (2017). Прежде чем приступить к анализу текста произведения, стоит сначала вкратце ознакомиться с его сюжетом. Действие *Текста* разворачивается в 2016 году, когда отсидевший 7 лет в колонии, будучи ложно обвиненным, Илья Горюнов возвращается домой. У героя лишь одна цель: найти, а затем посмотреть прямо в глаза своему палачу – Петру Хазину – лейтенанту, который ради повышения обвинил Горюнова в наличии наркотиков. Чтобы добиться желаемого, бывший заключенный просматривает страницы Хазина в соцсетях и, благодаря размещенной там информации, узнает, где он будет находиться вечером. Долго не раздумывая, Илья собирает все необходимое и через некоторое время ждет лейтенанта у входа в заявленный клуб. Вскоре Хазин покидает его здание, и у Ильи появляется возможность с ним поговорить. К сожалению, разговор не оправдывает надежд героя: он не только не слышит просьбу простить, но ему опять же угрожают тюрьмой. Отчаявшийся Горюнов достает из-за пазухи нож и вонзает его в горло полицейского. В то же время он вынимает телефон из трясущихся рук ищущего помощи Пети, забирает устройство себе, и, спрятав тело под люком, возвращается домой. С тех пор телефон Хазина приобретает статус практически полноценного героя романа, являясь неоцененным источником информации о его бывшем владельце и его отношениях с окружающими людьми.

Глуховский использует время заключения Ильи, которое присутствует в тексте романа в качестве единичных ретроспекций, для того, чтобы подчеркнуть, насколько сильно за несколько лет поменялась окружающая нас действительность. Писатель горько отмечает, что мир окружающий Илью полностью «перенесся» в виртуальную реальность:

«все утопи в своих телефонах. [...] все разгребают в экранах что-то, у всех какая-то внутри стеклышек другая более настоящая и интересная жизнь»⁹. Писатель отмечает также поглощение общества виртуальным пространством, разоблачая механизмы «захвата» менее разбирающихся в технике:

Раньше смартфоны были только у продвинутых, у молодых. А пока Илья сидел, сделали и басурманский интернет, и для стариков свой какой-то, и для молокососов (1).

Доступ к виртуальному измерению стал естественной частью жизни современного человека, а те, для которых он ограничен (автор текста использует метафору заключения), готовы жертвовать многим, ради минутного доступа к другой, видимой на экране монитора жизни: «Илье приходилось выторговывать себе секунды звонков и минуты во Вконтакте за сигареты из маминых передач» (1). Доступ повышает привлекательность его владельца, является объектом мечты:

[...] до посадки только о нем и мечтал, матери за год на день рождения заказывал, в универе на парту выкладывал сразу, как приходил на пару, чтобы девчонки восторгались диагональю экрана (1).

При этом виртуальная реальность больше не считается обычным средством развлечения, она набирает черт окружающей действительности. Ее статус повышается до той степени, что мы имеем дело с ее персонификацией: она больше не является мертвой, искусственной материей, напротив: либо приобретает черты, либо даже заменяет настоящих людей, выполняет их общественные функции:

⁹ В результате принятой писательской стратегии Глуховский каждое из написанных собою произведений размещает в Интернете в свободном доступе. Анализируемый в данной статье роман писателя доступен на сайте «Вконтакте»: <https://vk.com/@text-about> [доступ: 05.01.2020]. Все последующие цитаты будут почерпнуты из данного источника. Для того, чтобы облегчить поиск фразы, в скобках будем указывать номер главы.

Телевизор не отказывался с ним разговаривать¹⁰. Телевизор как сумасшедший сосед: [...] не заткнешь и не сбежишь (3).

Хотелось сунуть телефон в мусорку или под воду, чтобы он там захлебнулся и замолчал (4).

Телефон теплый был, казалось: от жизни. Но это другое было, конечно. Он был как перезрелый павший плод – лопался от гнили. Гнилостное вялое тепло от него и шло (6).

Есть также обратная сторона данного процесса – окружающая действительность воспринимается как секвенция действий в виртуальном пространстве, своеобразно остраивается¹¹: «[...] пассажирские мелькали мимо, их окна склеивались в один экран, в котором шел клип средней русской жизни» (3).

Виртуальная реальность въедается в человека, поглощает его и его предыдущую жизнь, манит привлекательностью картины, увиденной на экране, а когда уже получится захватить, не отпускает, пока не выжмет все: «[помнил – А.Р.] плейстейшн с парнями в новогодние праздники до утра, до опухоли мозга» (5). Герой жалеет, что настоящую жизнь нельзя перемотать назад, увеличить картинку воспоминаний, чтобы увидеть больше подробностей. Рассказчик будто прикладывает мерки и функции виртуального образа к настоящей действительности, и, к сожалению, та проигрывает в этом сравнении (в памяти нет разделов на конкретные файлы, которые можно было бы открыть и воспроизвести без урона содержимого):

Говорят: встает перед глазами. Но это неправда, конечно. Вспыхивает на мгновение. Удержать невозможно. Нельзя разглядеть в подробностях.

¹⁰ В оригинале интервал шрифта имеет обычную плотность. Автором всех изменений (разреженность текста), в той и последующих цитатах, являюсь я – А.Р.

¹¹ Ср. замечание Виктора Шкловского по поводу остраивания в творчестве Льва Толстого: «[...] он [Л.Н. Толстой – А.Р.] употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах». В. Шкловский, *Искусство как прием*, <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html> [доступ: 04.01.2020].

Нельзя вспомнить, что за минуту до было, что после. Образы-обрывки, пятна на сетчатке, не картины, а ощущения. Где их видишь на самом деле? Где они вообще? И куда тают? (5).

Окружающая действительность не является больше эталоном, которому должно подражать искусственное – напротив, настоящее начинает рассматриваться сквозь призму виртуального:

Илья тренировал дряблый человеческий мозг, отвернувшись лицом к стене на своих нарах. [...] Стучал себе по крышке, чтобы в цветах показывали и без шума. [...] Перед Ильей всегда была стена, покрашенная масляной краской в зеленый цвет. Хороший был экран. Но нормально все равно это телевидение работало только по ночам (5).

Человек привык к средствам массовой информации, к смартфонам, рассматривает их как неотъемлемую часть своей жизни. Отсутствие доступа к виртуальному образу чревато фантомными представлениями экранов, герой пытается заполнить образовавшийся пробел, он наверное больше не в состоянии воспринимать действительность без учета вмешательства аудиовизуальной картинки. Эти образы размножаются, он видит их везде: даже окна проезжающего поезда и стена напоминают ему экран – виртуальное пространство прогрессирует, захватывает все большую территорию.

После возврата в «нормальную» жизнь герой отчаянно ищет способ опереть свою субъектность на какой-то безопасный, надежный на данную минуту порядок. Поскольку в его настоящей жизни нет больше стабильных точек опоры (мать умерла, девушка бросила, лучший друг обзавелся семьей и поменял приоритеты), а совершенное им убийство только усугубляет его положение, он решается примкнуть к тому, чего безумно хочется, а что манит перспективой лучшей жизни. Илья не может устоять перед соблазном и решается ответить на сообщение, пришедшее на Петин телефон. Желание выкроить себе немного больше времени (чем позднее близкие начнут догадываться, что с Хазиним что-то не так, тем лучше) сменяется стремлением жить чужой жизнью. Жизнь на экране Петинового телефона намного более привлекательная,

чем его собственная. Илья выбирает путь размножения и захвата территории – он прикидывается лейтенантом, а со временем начинает жить его жизнью.

По словам Бодрийяра, прогрессирующая технизация, медиатизация и, прежде всего, виртуализация пространства приводят к тому, что субъект находится в состоянии антропологической неопределенности¹². Постоянное пребывание в мире, где доминирует виртуальный образ, вызывает нарушения как в восприятии себя, так и окружающего пространства. По мнению французского мыслителя, границы, определяющие реальность, размыты – проекция, которую мы видим, является формой представления реальности, будучи ею и одновременно подражая ей. Поэтому современный человек невольно участвует во взаимоотношениях со всеми видами машин, будучи зависимым от них. Именно поэтому субъектность Ильи расщепляется, «фрактализируется». Он не в состоянии устоять перед соблазном альтернативной идентичности, которую ему обеспечивает Петин телефон. Сначала Горюнов только прикидывается Хазиным, тянет время, чтобы реализовать план побега в Колумбию, однако со временем, поглощенный содержимым украденного айфона, он действительно начинает жить жизнью лейтенанта, становится им. Такое поведение может быть выражением как изучения окружающего пространства, так и попытки расширить границы своего «я», стремлением найти слабую точку опоры неустойчивой субъектности героя. Илья остался совершенно один, прошлой жизни больше нет, по всей вероятности, хорошего будущего тоже не будет. В его жизни нет больше контрольной точки, за которую можно зацепиться, нет определенного, устоявшегося порядка, к которому можно было бы отнестись в трудную минуту, таким образом не на что опереть свою субъектность. Не удивляет, что Горюнов сам пытается создать себе фундамент, на котором построит свою теперешнюю личность. Он не хочет видеть всю картину полностью (например то, что он пытается жить чужой жизнью, но это невозможно), не воспринимает образовавшуюся ситуацию как

¹² J. Baudrillard, *op. cit.*, с. 254.

единое целое. Он отождествляется всего лишь с фрагментом, с осколком и именно на нем пытается разместить свою субъектность. Идентичность Ильи расщеплена, как в переносном, так и буквальном смыслах. Он живет жизнью из мобильного. Отвечает Петинной маме, общается с его коллегами по работе, с Ниной, со знакомыми. Решения, принятые в виртуальном измерении («по телефону»), влекут за собой реальные последствия в настоящем мире: он встречается с Гошей, отговаривает Нину от аборта и так далее. Илья начинает отождествляться с записями Хазина, ставить себя в его положение, представляет себя рядом с Ниной вместо лейтенанта. Интересно задаться вопросом: действительно ли герой живет не своей жизнью? Согласно приведенной выше концепции Бодрийера, субъект, поглощенный аудиовизуальной сферой, распадается на множество *egos*, однако несмотря на то, что отдельные единицы отличаются друг от друга (поскольку мы имеем дело с обогащающим элементом разницы), они все же остаются верными первичной модели. Таким образом, можно предположить, что то, с чем отождествляется Горюнов на записях и в переписке, на самом деле составляет часть его идентичности, неизменную молекулярную единицу, с которой идентифицируются остальные рассеянные фрагменты субъекта.

С тех пор, как в его распоряжении находится Петин мобильник, герой предстает перед глазами читателя в совсем новом ракурсе. Отличник, безумно влюбленный в свою девушку [см. сцену с флуоресцентными браслетами (5)], скрывает неблагоприятные тайны своего прошлого (в том числе измену), которые до наличия у Ильи Петинного телефона не упоминались в ходе повествования, а под воздействием эмоций, вызванных айфоном, всплыли в памяти Горюнова. Смартфон выполняет роль посредника между Ильей и мертвым Петей. Благодаря ему широкий спектр ожиданий, стремлений, страхов, желаний, чувств, испытываемых обоими героями, получает шанс проявиться в романе (будто снимок, окунутый в раствор). В мобильнике находится вся необходимая Горюнову информация, более того, герой отмечает, что телефон стал виртуальным продолжением лейтенанта, и даже смерть не мешает ему участвовать в жизни Ильи: «Ты же здесь, Сука!

Я тебе глотку продырявил, но *ты* тут, твоя душа сидит в этом черном зеркале, *ты* тут забэкапился и смеешься надо мной!» (4). Айфон Хазина, это не только протез (используя метафору французского теоретика постмодернизма) его владельца. Благодаря наличию Петиного телефона у Ильи появляется шанс похоронить мать и сбежать в Колумбию. Смартфон обеспечивает ему доступ к кругу общения убитого лейтенанта, дает возможность действовать так, как было бы невозможным при его отсутствии. При помощи Петиного мобильника у Ильи появляется шанс фрактализоваться (неосознанно), подстроиться под новую реальность и выжить. Устройство не является больше виртуальным продолжением всего лишь Хазина – оно приобретает такую же функцию по отношению к его новому владельцу, что констатируется самим рассказчиком: «[Илье – А.Р.] Было без этого черного аппендикса сиротливо: гулко внутри, пусто в кармане» (17). Глуховский использует превосходную метафору, экспонирующую всю сложность значения мобильного телефона в жизни героев: с одной стороны, он является приложением к человеку, которое можно обновить, удалить, передать, с другой – содержит ценную, но не помещающуюся в «основной текст», информацию. Аппендикс подразумевает также отсутствие цельности: он является дополнением, пояснением к чему-либо, или более детальной разработкой основного текста, что указывает на его первично ризоматическую структуру. Нельзя также забыть о значении данного слова с точки зрения медицинской терминологии. Семантическая (а вслед за этим и интерпретационная) насыщенность данного слова отсылает к различным контекстам, связанным со способом функционирования человеческого тела, процессом становления личности и его субъектности или, к примеру, к вопросу двойника. Естественно, употребление данного слова в конструируемом контексте напрямую указывает также на влияние новейших технологий на жизнь современного человека.

Стоит при этом напомнить, что, говоря про мобильник Хазина, Илья использует компьютерную терминологию («забэкапился»), чем подчеркивает вовлеченность жителей XXI века в виртуальную

реальность. Его наблюдение ярко экспонирует, насколько сильно виртуальное пространство неотделимо от настоящей жизни. Бодрийяр, анализирующий характер взаимоотношений человека с окружающими его вещами, – в том числе с точки зрения консюмеризма – приходит к выводу, что устройства, обеспечивающие доступ к культуре видео и стерео (соответственно времени разработки идеи мыслитель приводит в пример *walkman* и музыкальный центр), являются для подростка выставленной напоказ десублимацией мышления, видеографией его собственных понятий. Соответственно компьютеры дают такую же возможность взрослым (теоретик постмодернизма говорит об интеллектуалах), которые устанавливают нескончаемый диалог с машиной¹³. При этом, французский мыслитель считает, что экран монитора не служит тому, чтобы человек мог в него смотреться или благодаря расстоянию и магии зеркала отражаться в нем. Экран обеспечивает мгновенную, поверхностную рефракцию¹⁴. Она не имеет ничего общего с образом, сценой или силой представления, она служит подключению к самому себе, поскольку стадия видео заменила стадию зеркала¹⁵. А ведь герой романа Глуховского замечает: «твоя душа сидит в этом черном зеркале». Илья, используя айфон, «подключается» не только к жизни убитого лейтенанта, но и к самому себе, к своей темной стороне. Поскольку монитор компьютера и ментальный монитор человеческого мозга соединены друг с другом наподобие ленты Мебиуса¹⁶, то можно полагать, что изображаемое на экране Петиного смартфона находится в таких же соотношениях с Горюновым – ведь телефон является его черным аппендиксом.

Ссылаясь на концепцию построения фрактального субъекта, можно прийти к выводу, что факт умножения изображения отдельного человека на экранах, дающих доступ к виртуальной реальности, не

¹³ Ibidem, с. 250.

¹⁴ Ibidem, с. 251.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem, с. 252.

способствует кардинальному изменению личности. Раскрытие наличия разных ликов у одного и того же человека, происходящее за счет помещения его в разного рода ситуации (например, в компьютерных играх¹⁷), экспонирует присутствие элемента разницы в субъекте, причем его наличие не ориентировано на то, чтобы подчеркнуть отличия отдельных изображений, а наоборот – увидеть богатство первичного образа. Исходя из данного положения, можно прийти к выводу, что все действия, предпринимаемые героем (особенно те, которые не соответствуют картине пай-мальчика, начерченной рассказчиком в начале повествования), не являются отклонением в поведении героя. Субъектность Ильи не подвергается коренным изменениям: Петин смартфон исполняет в данном ракурсе роль художественного приема, помогающего экспонировать внутреннее разнообразие личности героя, а вернее обоих героев, выдать о них дополнительную, «теневую»¹⁸ информацию. Поскольку в окружении Ильи нет больше близких ему людей, герой обречен на одиночество, скрашиваемое содержимым телефона. Обращаясь к теории французского мыслителя, полагающего, что вследствие прогресса виртуализации Другие в качестве конкретной точки отнесения исчезают, и поэтому субъект вынужден ограничиться общением с собственными образами и мониторами¹⁹, можно предположить, что содержимое айфона помогает проявиться фрактальному характеру субъектности Ильи. И заодно его двойника²⁰ – Пети.

¹⁷ Французский теоретик постмодернизма проводит аналогию между человеческим мозгом и компьютерной игрой. Он считает, что изображаемое на экране монитора не является ничем другим как процессом нашего мозга.

¹⁸ Понимаемую как реверс души героя, ее искаженное зеркальное отражение, точно так же, как и у героев Федора Достоевского, см. H. Brzoza, *Fiodora Dostojewskiego „widzenie sklócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3, s. 253.

¹⁹ J. Baudrillard, op. cit., s. 248.

²⁰ A. Przybysz, *Rekonfiguracja. Dmitrij Głuchowski na gruncie realizmu*, „Porównania” 2018, nr 2, s. 132.

Beata Trojanowska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

ORCID: 0000-0003-3624-8553

Несколько замечаний о специфике субъективности в современной русской прозе (на примере романа *Лавр* Евгения Водолазкина)

В теоретических исследованиях, касающихся характеристики субъектных категорий в литературном тексте, особенно постмодернистском, мы встречаемся с разными идеями, но стоит отметить факт, что в большинстве случаев имеют они философскую основу. Как у философов, так и литературоведов возникают разные вопросы: кто такой автор, кто такой повествователь, а кто литературный субъект. И дальше – названные понятия выступают и реализуются прямо в тексте или перед, а может – вне текста? Можно ли говорить о многоярусной конструкции этой сложной категории?

В осмыслении самих субъектных категорий у теоретиков литературы функционирует научное многоголосие. Эта особая полифония в рассмотрении темы субъективности в литературном тексте не облегчает, а усложняет решение этого вопроса. В данной статье будет предпринята попытка посмотреть на литературное произведение (в нашем случае роман *Лавр* Евгения Водолазкина) как на специфическую форму языкового высказывания, обладающего поэтической функцией, в котором субъектная категория реализуется отправителем, входящим

в сложные соотношения как с самим текстом, так и с избранным кодом. Это определение «отправитель» совмещает в себе как бы все пласты его присутствия в тексте на уровне повествования и вне его. Далее в нашем обсуждении мы будем ссылаться на теорию субъективности, сформулированную Казимежем Бартошинским¹, который выделяет термин «системный субъект» в понимании субъекта как коррелята языка произведения, а также его поэтики и «текстовый субъект» как особый коррелят субъекта с произведением как определенным языковым высказыванием. Причем этот первый субъект, названный выше «системным», впитывает в себя одновременно другие, выделяемые разновидности субъективности: трансцендентальную и эмпирическую².

Стоит также упомянуть об общей ситуации субъекта в литературном тексте с точки зрения истории данной проблематики. Уже в конце XIX и начале XX веков, как замечает польский литературовед Бартошинский:

[...] раскрытие субъективности в литературном произведении было воспринято не только как присутствие повествователя в первом лице, но также присутствие всяких форм повествовательной медиации³.

¹ K. Bartoszyński, *Podmiot literacki: konstrukcje i dekonstrukcje*, „Teksty Drugie” 1994, № 2, с. 32–34. (Все переводы польских текстов на русский язык автора статьи – В.Т.).

² Особо здесь имеем в виду феноменологию Эдмунда Гуссерля, в которой мыслитель определяет понятия такие, как: трансцендентальный субъект – способный к познанию, эстетическому восприятию и нравственному совершенствованию, а также эмпирический субъект, воспринимаемый в аспекте личностно-психологических особенностей конкретного телесного человека-индивида, представленный в повседневном опыте: Ю.В. Циплакова, *Трансцендентальный субъект в жизненном мире: от феноменологии Э. Гуссерля к постструктурализму М. Фуко*, «Известия Уральского федерального университета. Серия 3. Общественные науки» 2015, т. 10, № 1, с. 25–34.

³ K. Bartoszyński, *op. cit.*, с. 31.

Идя по следам теоретических рассуждений Жака Дерриды⁴, Ролана Барта⁵ и Мишеля Фуко⁶, стоит отметить факт кризиса субъективности, который сильно развивался в течение двух последних столетий. Причем понятие кризиса относилось, во-первых, к субъекту как философской категории (Деррида, Фуко), во-вторых, к субъекту как «актеру» общественной сцены (Луи Альтюссер⁷) и, наконец, к текстовому субъекту – то есть субъекту «говорящему» и «пишущему»⁸, автору языкового высказывания (Барт, Фуко). Кризис субъективности отмечен особенно во второй половине XX века, так как был он явлением многосторонним и сложным, которое исследовалось многими учеными разных научных дисциплин. Причем проблематика так называемой «смерти автора»⁹ или «деперсонализации субъективности» с современной точки зрения является уже замкнутой и исторической мыслью, которая в прошлом произвела сильное влияние на специфику гуманитарных наук. Однако Полина Новоселова¹⁰ – русская исследовательница поэтики романа *Лавр* Водолазкина – обращает внимание на факт, что:

[...] в *Лавре* отсутствует выделение прямой речи. С уверенностью можно сказать, что Е. Водолазкин делает это намеренно. Многие критики

⁴ J. Derrida, *Freud i scena pisania*, [в:] idem, *Pismo i różnica*, przekł. K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004, с. 357.

⁵ Р. Барт, *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*, пер. с франц., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова, Прогресс, Москва 1989.

⁶ M. Foucault, *Kim jest autor?*, [в:] idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. oprac. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, с. 199–219.

⁷ А.Е. Смирнов, *Теоретические модели субъективации: Л. Альтюссер, С. Жижек, А. Бадью*, «Вестник БГУ» 2010, № 14, с. 96–101.

⁸ A. Zawadzki, *Zarysowanie autora*, [в:] idem, *Literatura a myśl słaba*, Universitas, Kraków 2009, с. 221.

⁹ Понятие введено Роланом Бартом в его эссе, написанном в 1967 году: Р. Барт, *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*, пер. с франц., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова, Прогресс, Москва 1989, с. 384–391.

¹⁰ П.И. Новоселова, *Кризис духовно-нравственных основ человеческой жизни в романе Е. Водолазкина «Лавр»: Проблемы поэтики*, «Язык. Культура. Коммуникации: Электронный научный журнал», <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/445/483pdf> [доступ: 15.10.2019].

расценили такой прием как поддержание модной тенденции «смерть автора»¹¹.

Но дальше, кроме указания на творца этой идеи Барта, Новоселова не дает конкретных фамилий русских ученых, которые разделяли бы это мнение, относясь непосредственным путем к роману *Лавр*. Зато сама исследовательница приходит к выводу, что не допускает возможности восприятия водолазкинско-го романа как текста, который расценивается как нечто самодостаточное и существующее отдельно от его создателя¹². Наоборот, Новоселова подчеркивает связи автора с традицией древнерусской письменности, для которой свойственно было отсутствие авторства, и выдвигает тезис о возможности трактовки элементов средневековой поэтики как приемов постмодернизма¹³. В таком случае, идя следом замечаний Новоселовой, можно прийти к выводу, что в *Лавре* субъект все-таки выступает, но он другой: во-первых, это вытекает из самого текста, в котором отражено, прежде всего, Средневековье, и, во-вторых, мнимого отсутствия автора, что приближает нас к постмодернистской игре автора с читателем. Анжей Завадзкий¹⁴ обращает внимание на факт, что в современной литературе наступает процесс ослабления, поколебания, подорвания статуса субъекта, а мышление о нем, с точки зрения категории кризиса, приводит:

[...] прежде всего к мышлению в категориях разницы (различия), а не тождественности того, что отдельное, другое, единичное, а не того, что общеизвестное и такое же, далее – того что дано в толковании, переводе, интерпретировке, а не того, что дано непосредственным и неизбежным путем¹⁵.

Имея в виду эти теоретические рассуждения, обратимся к попытке решить вопрос субъективности в романе *Лавр* Водолазкина, опублико-

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Ibidem.

¹⁴ A. Zawadzki, op. cit., с. 225.

¹⁵ Ibidem, с. 225.

ванном впервые в 2012 году. Сначала несколько слов о самом произведении. *Лавр* с подзаголовком «неисторический роман» принес автору, Водолазкину, успех и признание: писатель стал лауреатом престижной литературной премии «Большая книга». Также за *Лавра* он получил премию «Ясной Поляны» и вышел в финалисты «Русского Букера». Уже в начале романа, после заглавной страницы, читатель обнаруживает авторскую запись-посвящение: *Татьяне*. Можем выдвинуть тезис, что эта запись в какой-то степени отражает действительность субъекта – отправителя и позволяет заметить его личность¹⁶. Это особая форма автопортрета, в которой содействуют три элемента: отправитель, произведение и получатель. Посвящение является элементом романа, так как вместе с ним образует одно целое, которое позволяет читателю получить более полную информацию относительно самого творческого процесса. Стоит подчеркнуть, что до сих пор каждый водолазкинский роман содержит в себе посвящение кому-то близкому и важному в жизни писателя¹⁷. *Лавр* – посвящен жене Татьяне. Итак, в этом одном слове открывается дополнительная информация относительно субъектной категории в романе сверх самого текста и особых соотношений между автором и первым читателем *Лавра* и одновременно критиком – женой Татьяной. В одном из интервью писатель сообщил, что:

Татьяна – удивительный человек. [...] Она очень умный человек и очень добрый. Эти два качества звучат очень абстрактно и неубедительно, но кто знает ситуацию – понимает, что я говорю, абсолютно не кривя душой. Это сочетание ума и доброты позволяет очень хорошо сохранить атмосферу в доме. Причем, мы же не только друзья, коллеги... Это единение меня самого удивляет¹⁸.

¹⁶ E. Zemszał, *O dedykacjach rękopiśmiennych z księgozbioru Marii i Jerzego Kuncewiczów*, „Folia Bibliologica” 2010, vol. LI, s. 49.

¹⁷ Роман *Соловьев и Ларионов* Водолазкин посвящает *Памяти деда, а Авиатора – Моей дочери*.

¹⁸ Евгений Водолазкин: *Человек в центре литературы. Интервью взято Ксенией Лученко*, «Православие и Мир», 29.01.2014, <https://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury> [доступ: 11.11.2019].

Благодаря этому контексту знание читателя о действительности самого субъекта расширяется.

Сюжет романа *Лавр* представляет собой житие средневекового знахаря Арсения и отсылает читателя в XV–XVI века, хотя автор *Лавра* создает в нем особую концепцию времени. Нас больше всего интересует как решена в романе категория субъективности. Начнем с повествования. Сам Водолазкин в одном из интервью обращает внимание на особое раздвоение повествовательной конструкции произведения в целом:

У меня в романе два сознания: одно средневековое, одно – современное. Это редкий случай для современной литературы, когда не автор, а повествователь способен переходить с одного сознания на другое: то есть, когда он пишет как средневековый человек, а потом распрямляется и бросает взгляд из современности. И в этом мне помогли, в том числе, разные языковые стихии¹⁹.

Ссылаясь на замечания самого Водолазкина, в романе *Лавр* выступают как бы два сознания и поэтому два вида текстовой субъективности – первая относится к философским размышлениям героев, описывает важные события в изображенном мире произведения прежде всего на церковнославянском языке или с его примесью. Например, дед Арсения – травник Христофор своим больным кроме лечебных трав давал и жизненные советы. Если торговым людям давал он траву осот, приносящую удачу, предупреждал их, что: «Токмо не гордитесь паче меры, предупреждал их Христофор. Гордыня бо есть корень всем грехом»²⁰.

На таком же языке описано чтение Арсением после смерти любимой Устины последования об усопших: «Он просил Господа, чтобы Устина была избавлена от сети ловчи и от словесе мятежна, чтобы не убоялась от страха ношнаго и от стрелы, летящия во дни» (с. 101). Вся

¹⁹ Евгений Водолазкин: *Человек в центре...*, op. cit.

²⁰ Е. Водолазкин, *Лавр. Роман*, Издательство АСТ, Москва 2017, с. 18. Очередные цитаты из этого издания даются в скобках после цитирования с указанием страницы романа).

книга написана на современном русском литературном языке с вкраплением архаичных слов. Церковнославянская лексика играет в романе важную роль, потому что она способствует разрушению временных границ (Древняя Русь и современный мир), показывает читателям богатство русского языка и его древние корни, побуждает интерес к русским предкам²¹. Стоит добавить, что близость Водолазкина идеям Дмитрия Лихачева говорит о том, что вставки имеют метафизический смысл: при помощи «мертвого языка» автор «воскрешает» субъективность «другого» с тем, чтобы позволить читателю преодолеть свою ограниченность историческим моментом и воспринять роман в перспективе вечности²². Как справедливо замечает Людмила Зубова²³, в современных русских текстах авторы (думаем, что можем к ним присоединить и Водолазкина) не просто используют застывшие фразеологические обороты, но воссоздают звучание слов, древние синтаксические конструкции, через которые выражается логика архаического миропонимания²⁴. При этом стоит обратить внимание на факт, что в случае романа Водолазкина язык – это не только орудие познания, но и источник бытия – его цель служить раскрытию мира²⁵. И таким образом мы переходим с уровня характеристики текстового субъекта на уровень системного субъекта.

Зато, другое сознание текстового субъекта, более близкое современному русскому языку, характерно хотя бы для вводной части текста под названием *Прологомены*, в которой находим своего рода резюме романа с поучениями, в которых все приключения героя разными путями относятся к водолазкинской идее временной разомкнутости. Пусть

²¹ П.И. Новоселова, *op. cit.*

²² На этот факт обращает внимание Н.С. Шуринова, «Мертвый язык» как средство воскрешения субъективности другого в романе Е.Г. Водолазкина «Лавр», «Новое Прошлое = The New Past» 2016, № 4, с. 99.

²³ Л.В. Зубова, *Современная русская поэзия в контексте истории языка*, Новое литературное обозрение, Москва 2000, с. 9.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Идею такую формулирует Бартошински: К. Bartoszyński, *op. cit.*, с. 46.

иллюстрацией послужат нам заключительные слова названной выше части, содержащие в себе особое нравоучение касающееся описываемой дальше в романе биографии главного героя – Арсения:

Подобного рода вещи как-то не соответствуют тому, что мы о нем знаем. Иными словами, можно с уверенностью сказать, что в настоящее время его с нами нет. Стоит при этом оговориться, что сам он не всегда понимал, какое время следует считать настоящим (с. 10).

Выделенные жирным шрифтом отрывки цитаты открывают перед нами информацию, которая относится к субъекту, обладающему сознанием, превосходящим сознание повествователя. И таким образом возникает сложная сеть субъектных категорий, связанных друг с другом.

Далее в романе *Лавр* обнаруживаем и другие иллюстрации такого подхода к теме субъективности, в которых общая рефлексия над литературным субъектом является проектом выхода на сверхуровень повествователя. Например, идея водолазкинской разомкнутости времени приводит к выявлению в истории определенных мест с XV по XX век, что значительно выходит за пределы текстового субъекта. Итак, дед Арсения – Христофор, строивший свою избу на кладбище, умеет предвидеть дальнейшую судьбу этого места: постройку церкви в 1492 году, ее разрушение поляками в 1602 году, затем запустение, постройку больницы для бедных, дальше приезд уездной ЧК, массовые захоронения и, наконец, передачу земли садоводству «Белые ночи» в 1991 году. Самыми интересными в этом отношении кажутся следующие замечания:

Подробное это предвидение указывало Христофору, что на его веку земля останется нетронутой, а избранный им дом пятьдесят четыре года пребудет в целости. Христофор понимал, что для страны с бурной историей пятьдесят четыре года – немало (с. 15).

Указанное выше художественное осмысление избранного Христофором места для жилья сносит в романе грань между прошлым и современным. Таких примеров «временных скачков» в романе можно найти немало. И если герои *Лавра* обладают средневековым, «ретро-

спективным» сознанием, направленным на прошлое, то уже читатель романа принадлежит современности и для него характерно перспективное сознание, связанное уже с направлением на будущее. «Наряду с древнеславянским языком в повествование романа введены канцеляризмы, современные слова и сленг в речь главных героев»²⁶. И опять мы выходим в наших замечаниях за рамки текстового субъекта, проникая вглубь системного субъекта, где соединяющим звеном является их поэтическая функция, а новаторство книги заметно прежде всего в стилистике романа, а не в его сюжете. Водолазкин пишет языковой смесью, соединяя архаизмы и современные средства художественной выразительности. При этом размывание временных границ текста несет с собой и размывание субъективности, но это не значит что ее нет, хотя в романе *Лавр* отсутствует выделение прямой речи²⁷. Исследователи обычно смотрят на водолазкинский роман как на текст постмодернистский, но сам автор *Лавра* во многих интервью подчеркивает свою особую близость к древнерусской письменности²⁸ и поэтике. В ней особый подход к теме субъективности. Об этом сообщает сам Водолазкин в одном из интервью:

Средневековье отрицало персонализм в литературе. В Новое время пришло авторское начало, которого не было в Средневековье. В Новое время пришло понятие границы текста, которого не было в Средневековье, когда текст мог бесконечно добавляться при переписке. Или убавляться. [...] Те элементы средневековой поэтики, которые использованы в *Лавре*, и были описаны как постмодернистские приемы. Это и так, и не так. Это

²⁶ П.А. Новоселова, *op. cit.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ История жизни Арсения возникла, по свидетельству Водолазкина, как собирательный образ нескольких житий реально живших когда-то людей: Василия Блаженного, Николы Кочанова, Андрея Юродивого, Ксении Блаженной, Варлаама Керетского. См. Евгений Водолазкин: «Я написал роман, чтобы противостоять культуре успеха», «Вечерняя Москва», 08.10.2013, <https://vm.ru/culture/159874-evgenij-vodolazkin-ya-napisal-roman-chtoby-protivostoyat-kultu-uspeha> [доступ: 11.11.2019].

действительно то, что перекликается с постмодернизмом и современной литературой, но я – не постмодернист, и пришел не оттуда. Я пришел к этим приемам из Средневековья, с которым нынешняя эпоха перекликается. Поэтому я говорю, что именно сейчас этот текст и мог каким-то образом прозвучать, раньше это было бы сложнее²⁹.

Отсюда появляется мысль о близости Средневековья к современной постмодернистской литературе из-за отсутствия идеи авторства, внеэстетического восприятия текста, его фрагментарности и отсутствия жестких причинно-следственных связей и границ³⁰.

Эти сходства имеют также значение в осмыслении идеи субъективности в романе *Лавр* Водолазкина на уровне диалогов персонажей, речевое общение которых служит выявлению их мыслей и идей, а затем и презентации мира. Центральными понятиями в дальнейшем остаются термины системного и текстового субъектов. Стоит однако учесть взгляды Михаила Бахтина, который обращает внимание литературоведов на опасность в слишком узком понимании и исследовании диалога как одной из композиционных форм речи³¹ и потребность осмысления ими дополнительных диалогических форм таких, как: доверие к чужому слову, благоговейное приятие (авторитетное слово), ученичество, поиски и выуживание глубинного смысла, усиление путем сочетания многих голосов³². Согласно Бахтину: «Каждая реплика сама по себе монологична (предельно маленький монолог), а каждый монолог является репликой большого диалога»³³.

²⁹ Евгений Водолазкин: *Человек в центре...*, op. cit.

³⁰ Е. Водолазкин: «История человека важнее истории человечества». Интервью взято у писателя М. Токаревой, «Новая газета» 2013, № 109, от 30 сентября, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/09/27/56548-evgeniy-vodolazkin-171-istoriya-cheloveka-vazhnee-istorii-chelovechestva> [доступ: 11.11.2019].

³¹ С.М. Богуславская, *Диалог в трудах М.М. Бахтина*, «Вестник ОГУ» 2011, № 7, с. 21.

³² Ibidem.

³³ М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Москва 1979, с. 281–307.

Учитывая эти бахтинские замечания, стоит сосредоточиться на схемах диалогических конструкций в водолазкинском романе. В них несомненно указана доминанция главного героя Арсения, входящего в речевое общение с другими литературными героями на протяжении всего произведения. Трактовка главного героя автором, его важная диалогическая позиция вытекает, как нам кажется, из особого подхода Водолазкина к роли героя в сфере текста и языкового стиля романа, его поэтики и идейной позиции. Не без значения остается и бахтинская традиция, согласно которой: «[...] герой для автора не „он“ и не „я“, а полноценное „ты“ – то есть другое чужое полноправное „я“»³⁴. При этом важно, что авторская диалогическая позиция по отношению к герою указывает не только на самостоятельность героя, но и на его равенство с автором³⁵. Обратимся теперь к конкретным иллюстрациям именно так понимаемой авторской диалогической организации художественного текста, ссылаясь на роман *Лавр* Водолазкина, главный герой которого – Арсений – выполняет роль «фокуса целевого». Это именно при его участии возникают «интерсубъективные диалоги» (то есть микродиалоги)³⁶, которые представляют собой диалогическое общение главного персонажа со второстепенными героями *Лавра* такими, как: Христофор, Устина, юродивые Фома и Карп, Амброджо Флеккиа или даже эпизодическими (например, монашки, калачник Прохор, Анастасия). Модель диалога в водолазкинском романе развивается согласно синтетической модели³⁷, суть которой содержится в выявлении сомневающимся героем, персонафицирующим две идеи, особого

³⁴ М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Советская Россия, Москва 1979, с. 73.

³⁵ Е.В. Посохова, *Методологический потенциал концепции М.М. Бахтина: диалог в современном литературоведении*, «Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Серия Филология. Социальные коммуникации» 2013, том 26, № 2, с. 405.

³⁶ М.М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Москва 1986, с. 290.

³⁷ В.В. Силин, *Диалогизм и интертекстуальность*, «Культура народов Причерноморья» 2001, № 23, с. 120–130.

конфликта, обсуждаемого им в диалогах с другими персонажами. Эти идеи – это, с одной стороны, любовь к человеку (содержащая в себе плотский и интимный характер) и, с другой стороны – любовь к Богу, ставившая на пьедестал средневековые образцы стремления к святости: монашество, отшельничество, юродство, странничество к святым местам. Итак, особое место в романе уделяется отношениям Арсения с Устиной, при чем они друг с другом говорят достаточно мало. Одним из самых важных становится диалог в роде супружеской присяги на верность:

Однажды она спросила:

Ты возьмешь меня в жены?

Ты – жена моя, которую люблю больше жизни.

Я хочу быть твоею, Арсение, перед Богом и людьми.

Потерпи любовь моя. Он поцеловал ее в ямку над ключицей. Ты будешь моей перед Богом и людьми. Только потерпи немного, любовь моя (с. 81).

После смерти Устины и ее младенца во время родов, когда Арсений чувствует себя виновным в трагическом происшествии, он продолжает с покойницей вести внутренние монологи в разные периоды своей жизни. Эта форма общения Арсения с Устиной после ее смерти теряет форму физического контакта с определенным адресатом, а приобретает черты метафизической условности. В *Книге познаия* перед похоронами Устины Арсений обращается к ней следующим образом:

Если ты действительно умерла, сказал Арсений Устине, я должен сохранить твоё тело. Я ожидал, что оно тебе понадобится в ближайшей перспективе, но раз это не так, приложим все усилия, чтобы сохранить его для грядущего всеобщего воскресения (с. 104).

В *Книге отречения* Арсений спасает от моровой болезни молодую женщину и говорит: «Что-то мне подсказывает, сказал он Устине, что дело здесь не безнадежно» (с. 122). Дальше, в *Книге пути*, познакомившись с Амброджо Флеккиа, он произносит следующий комментарий: «Этот человек способен рассуждать здраво, сказал Арсений Устине. С таким и в самом деле можно отправиться в Иерусалим» (с. 248). Зато

в последней части романа – *Книге покоя*, главный герой, который назван в честь святителя Амвросия Медиоланского, обращается к Устине со следующим замечанием-поучением:

Не ищи меня среди живых под именем Арсений, но ищи меня под именем Амвросий. Так сказал Амвросий Устине. Помнишь ли, любовь моя, мы говорили с тобой о времени? Здесь оно совершенно другое. Время более не движется вперед, но идет по кругу, потому что по кругу идут насыщающие его события (с. 374).

Арсений/Устин/Амвросий/Лавр – все эти имена главного героя открывают его сложный путь к святости в облике отшельника/юродивого/чудотворца и мученика, целью которого становится спасение души Устины. Попытка сохранить близость с покойницей Устиной на протяжении всего романа показана автором не только путем особой конструкции персонажа (высказывания, жесты и мимика), но и самой моделью применения особых речевых конструкций, в которую вплетены в роде припева слова: «сказал... Устине». На факт зависимости специфики портрета персонажа от его творца и присутствующий его след в художественном тексте, и особенно в создании характеристик литературных героев, обращает внимание советский литературовед Виктор Виноградов:

Принципы группировки, отбора «предметов», способы изображения лиц, носят на себе знаки определенной авторской индивидуальности. Тяготение к «объективности» воспроизведения и разные приемы «объективного» построения — все это лишь особые, но соотносительные принципы конструкции образа автора³⁸.

Из данной цитаты вытекает, что элемент субъективизма (индивидуальности) свойственен для всех персонажей текста, также и анализируемого нами романа Водолазкина. При этом представленная выше иллюстрация функционирования диалога в *Лавре* в отношении

³⁸ В.В. Виноградов, *О языке художественной литературы*, Гослитиздат, Москва 1959, с. 140.

Арсений–Устина открывает факт, что субъекты (как текстовый, так и системный) выступают здесь как распорядители кода всего произведения. Причем ход развития самого романа, его фазовый характер (*Прологомена* в функции введения и четыре очередные части) значительно модифицируют структуры реализации субъектных категорий в *Лавре*. Это замечание можно отнести и к другим диалогическим формам, появляющимся в водолазкинском тексте. В романе, а точнее в его части под заглавием *Книга отречения*, важную роль играют также разговоры Арсения с юродивыми Фомой и Карпом (которые, по Бахтину³⁹, можно бы определить как микродиалоги). Особенно Фома, как человек Божий, в дальнейшем пророчествует и оказывается советником Устина. После жестокого избиения Устина калачником Прохором, Фома приходит с визитом в монастырь, где монашки ухаживают за больным, и приносит ему в подарок дохлую крысу, говоря: «Душевно рад, коллега, что ты не принял сего безотрадного образа. А ведь к этому шло» (с. 192) и далее:

Я выполнил твою просьбу относительно Прохора. Если я правильно понял тебя через реку, ты не хотел, чтобы власти его наказывали. Я просто о нем молился, сказал Арсений Устине... Юродивый Фома кивнул: Насчет твоей молитвы завеличские уже в курсе, я им говорил... Боюсь только, что молитва в таком роде у тебя не последняя. Рыло тебе, друже, еще начистят – и не раз (с. 193).

Особенно привлекают внимание реплики юродивого Фомы, высказывания которого совмещают в себе элементы разговорной речи, просторечия, канцеляризмов и вульгаризмов. Сам язык юродивого Фомы, а также способ его поведения, ссылаются на средневековое осмысление юродивости как типа святости, которое строится на особых принципах⁴⁰. Первые синонимы к слову «юродивый» – это «буй» (безумец, крикун)

³⁹ М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского...*, с. 290.

⁴⁰ «Святой совершает все время предосудительные поступки: производит бесчиние в храме, ест колбасу в страстную пятницу, танцует с публичными женщинами, уничтожает товар на рынке и т. п.» (Г.В. Федотов, *Юродивые*, [в:] *idem*,

и «похаб» (бесстыдный, наглец), в которых по отношению к юродивому Христа ради можно найти семантическое единство – глупость и безумие⁴¹. Язык и поведение юродивого Фомы открывают перед читателем суть юродства в древнерусском обществе. Все микродиалоги между Арсением и Фомой образуют один большой диалог, в котором обнаруживается двумерность культуры Средневековья, в которой народная карнавальная культура пародирует серьезную церковно-феодалную культуру. В этом диалогизме карнавального образа Арсений и Фома, по отношению к себе, занимают полюсные позиции на грани: трагическое/комическое. Стоит добавить, что идейные позиции данных персонажей романа *Лавр* выявлены не только в их непосредственных высказываниях, но также в глубинных структурах текста, которые указывают на сугубо субъективное и притом тщательное знание юродства самим автором (поведение Фомы, его внешний вид, принесение дохлой крысы, хождение по воде, пророчество, алогизм речи и поступков). В репликах Фомы выявлен особый тип текстового субъекта, который ссылается на открытость (возможность сочетания слов древнерусских с канцеляризмами и просторечием), затем также на активность деяний самого юродивого. Главный герой романа – Арсений именно путем диалогов, общения с другими персонажами ищет и все время нуждается в определении глубинного смысла жизни. Герои, с которыми Лавр ведет разговоры в очередных периодах своей жизни, способствуют возникновению в нем ощущения усиления своих стремлений путем слияния многих голосов, их сочетания в один большой диалог. Именно в этих, названных выше, диалогических формах, дополняющих понимание, выходим за пределы понимаемого. Мы приближаемся также к выявлению таким образом системного субъекта. В романе *Лавр* сталкивается проблема личности (важным представителем которой становится

Святые Древней Руси, Московский рабочий, Москва 1991, <http://www.vehi.net/fedotov/svyaty/13.html> [доступ: 4.01.2020].

⁴¹ О.А. Туминская, «Юродивый» Христа ради: термин и образ, «Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина» 2010, № 4, с. 106–112.

разнообразная галерея персонажей во главе с Арсением) с проблемой культурной переключки двух эпох: Средневековья и Современности, что в результате создает главную идею диалога в романе.

Подводя итог наших замечаний относительно субъективизма в романе *Лавр* Евгения Водолазкина, стоит подчеркнуть, что предстает он как многоярусная категория, в состав которой входит как текстовый, так и системный субъекты, обладающие поэтической функцией. Несомненно, у читателя может возникнуть ощущение ослабления, управляющего всей системой субъекта в романе *Лавр*, но выявление нами причин такого художественного приема автором, надеюсь, позволило лучше понять его идею с антропологическим уклоном: показать человека «вневременника», борющегося со своими проблемами, любовью, завистью и ненавистью; обратить внимание читателя на необходимость нравственного прогресса в современности. Водолазкин убежден, что время можно преодолеть путем приобщения к вечности. Именно этой главной идее подчинена специфика присутствующих субъектных категорий в *Лавре*, которую дополнительно помогают раскрыть сюжет и композиция романа, а также диалогические конструкции.

Magdalena Wojciechowska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

ORCID: 0000-0001-9915-3442

**«Русское» пространство в романе
Соловьев и Ларионов Евгения Водолазкина
в контексте геопоэтики**

Научные исследования и крупные достижения в области литературоведения, культуры, искусства и истории перелома XX и XXI веков привели к развитию новой, интересной с точки зрения довольно широкого круга ученых и специалистов, гуманитарной дисциплины – геопоэтики. Само название этой гуманитарной науки произошло за счет слияния двух слов «гео» и «поэтика». Первое из них – «гео», согласно объяснению термина по *Толковому словарю русского языка*, обозначает, как правило, первую часть сложных слов, значение которых относится к Земле, к ее изучению, например: география, геополитика, геофизика¹. Второй компонент – «поэтика» – это часть теории литературы, которая изучает строение художественных произведений и используемых в них эстетических средств². Первые сведения об употреблении понятия «геопоэт» появляются в 1964 году, когда знаменитый советский геолог,

¹ С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, Азбуковник, Москва 2002, с. 128.

² *Ibidem*, с. 576.

географ и академик Владимир Обручев определил этим термином своего друга, тоже географа, Эдуарда Зюсса (1831–1914). По словам Обручева, «геопоэт это почетный эпитет. В общении с природой черпал он вдохновение, облекая свои научные труды в художественную форму»³. Одним из соавторов этого понятия, но более позднего периода, является шотландско-французский поэт и эссеист Кеннет Уайт, по инициативе которого в 1989 году был создан Институт геопозитики.

В 1995 году в России был создан Крымский геопозитический клуб, основоположником которого был русский поэт и эссеист – Игорь Сид (Сидоренко) – научный исследователь по геопозитике, автор книги *Геопозитика* (2018) и организатор I Международной Конференции по геопозитике в Ялте (1996)⁴. Геопозитика предпринимает попытку определить место и роль человека в окружающем его мире, идентифицировать национальное самосознание, исследуя одновременно уровень и масштаб влияния художественных явлений, культурных и исторических процессов на формирование человеческой личности. Геопозитика как междисциплинарная дисциплина стала объектом научного интереса многих специалистов, в том числе литературоведов, языковедов, политологов, социологов и филологов. Исследовательские центры геопозитики действуют в Бельгии, Германии, США, Сербии, Италии и Швейцарии.

Внимания заслуживают также достижения польских ученых первых двух десятилетий XXI века, среди которых особое место занимает Эльжбета Рыбicka, автор книги *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*⁵. Рыбicka в своей публикации

³ И. Сид, *История понятия «геопозитика»*, «Вестник МГЛУ» 2015, № 11, с. 154.

⁴ Согласно теории Сиды, целью геопозитики является ментальное, художественное освоение человеком географического пространства. Геопозитика исследует взаимодействие человека и природы с географическим пространством, ландшафтом, см.: О.В. Десяткова, *Геопозитический образ российской провинции в произведениях вятских ссыльных*, «Вестник Вятского государственного университета» 2012, № 4, с. 132–135.

⁵ E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014.

тщательно продемонстрировала геопоэтику как явление вневременное и интердисциплинарное, обращаясь одновременно к классическим понятиям Михаила Бахтина⁶ – места и пространства, которые функционируют в непосредственной зависимости и влияют на формирование событий, ландшафта, истории. Согласно концепции Рыбицкой, категории пространства могут послужить привлекательным аналитическим средством в процессе исследования отношений между национальной идентичностью и литературой⁷. Рыбицка в своей работе формулирует понятие «топографического/пространственного поворота», которое определяет отношения между пространством и временем в разных научных дисциплинах. В топографическом повороте кардинальную роль играют социальные и культурные факторы, способствующие формированию как организации пространства, так и социально-культурных явлений. По мнению русского литературоведа Михаила Гаспарова, «век политиков кончился, вместо геополитики приходит геопоэтика»⁸. Геопоэтика, как интердисциплинарная наука, носит довольно открытый характер и поэтому иногда тяжело отделить ее от упомянутой геополитики. Можно утверждать, что геополитика становится своего рода альтернативой для геопоэтики.

В данной статье сделана попытка проанализировать геопоэтические образы в романе Евгения Водолазкина *Соловьев и Ларионов* (2009) в контексте топографического поворота. Этот роман насыщен многими описаниями природы, русского ландшафта, истории государства, которые в значительной степени повлияли на жизнь, личность, поступки и психику граждан России, и, следовательно, героев романа. Одновременно они определяют их жизненные ценности и менталитет.

⁶ М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Художественная литература, Москва 1975, с. 234–407.

⁷ Е. Рыбицка, *op. cit.*, с. 24.

⁸ М. Гаспаров, *Письмо к участникам Первой международной конференции по геопоэтике*, Москва, 24.04.1996, <http://liter-net.1gb.ru/geopoetics/gasp.html> [доступ: 02.11.2019].

Именно в романе Евгения Водолазкина *Соловьев и Ларионов* географические описания, образы мест и объектов памяти выступают рядом с политическими, историческими событиями, которые повлияли на формирование геопоэтического пространства, послужили мотивом для организации территорий, соединили историю двух временных периодов – времен Гражданской войны и более современных – 90-х годов XX в. Сюжет романа основан на реальных исторических событиях, однако, в тексте появляются и фиктивные герои и события. Главные герои романа это генерал Белого движения – Ларионов и молодой историк 90-х годов XX в. – Соловьев. Жизнь белого генерала стала объектом исследований аспиранта Соловьева. Героев соединяет народная военная история – Гражданская война. Генерал Ларионов, участник обороны Крыма в 1920 году, Соловьев – исследователь этого времени. Молодой историк путешествует во времени, чтобы раскрыть тайну судьбы генерала. Временной поворот Соловьева к истории генерала Ларионова, исследования его судьбы и деятельности являются мостом между прошлым и настоящим, между двумя культурами – советской и русской. Звеном соединяющим эти два временные и географические пространства является именно историк Соловьев, которого индивидуальная сознательность, воспринимание прошлого, исторических событий, народных ценностей изображает коллективную русскую идентичность. Расположение Соловьева в центре между двумя историческими эпохами может свидетельствовать об антропоцентрическом аспекте изображения пространственных образов романа. Эти пространственные образы – это не что иное как места героев произведения, которые характеризует индивидуальный символический характер. На эти геопоэтические образы складываются фундаментальные для русской культуры и литературы мотивы пути, антиномии город-провинция, прошлое-настоящее, странничества, реки, леса, моря, Петербурга, Москвы, Крыма, Ялты. Образы этих мест представлены в двух временных планах, генерала Ларионова и историка Соловьева.

Автор романа *Соловьев и Ларионов* приводит исторические события, создает географическую карту России, и все это становится основой

для культурного, исторического путешествия. С целью воздействовать на воображение читателя, Водолазкин тщательно подобрал и описал места, объекты, символы русского природного пространства. Использование автором множества топонимов, в том числе названий города, реки, деревни, музеев, улиц, библиотек, кинотеатра, пляжа направлено на формирование геопоэтического образа русского пространства в воображении читателя. Художественные представления мест памяти, ландшафты, исторические события служат приближению не только географического положения описываемого государства, но также его культуры, социального статуса и позиции на политической карте мира. Все эти образы помогают познакомиться и понять совсем новое, чужое общество и открыть его особенности, характерные черты, складывающиеся на общий облик русского народа.

Роман *Соловьев и Ларионов* представляет собой реалистический пейзаж русского природного пространства, в котором изображены колоритные образы Петербурга, Керчи, Севастополя, Ялты, Симферополя. Природные описания перекликаются с описаниями реальных исторических событий, которые оставили яркий след в памяти и сознании русского народа. Кроме исторических и географических пейзажей в романе появляются и социальные предпосылки формирования образа русского общества и русской действительности.

Герои романа *Соловьев и Ларионов* путешествуют во времени и пространстве, соединяя друг с другом времена Гражданской войны и более современные – советские. С помощью передвижения героев создается карта мест и объектов, играющих значительную роль в истории и культуре русского народа. Картирование объектов русского ландшафта, мест памяти, о которых некоторые забыли, направлено на усиление их значения. Благодаря такой карте с легкостью можно понять окружающую действительность. Карта мест памяти побуждает пространственное воображение героев и читателей. Причем она создается путем передвижения героев произведения и является источником знания исторических событий, географических процессов и культурных традиций русского народа. Художественную карту создают слова и высказывания

героев, а также образы территорий. Карта соединяет в себе языковые, географические и визуальные коды. Целью картирования является не только систематизация и архивизация народной истории, географического пространства, но и выражение чувств и эмоций. Карта памяти дает возможность совершить ментальное путешествие к местам, которые являются предметом тоски, печали, внутренней боли. Рыбicka пишет, что:

mapy są metaforycznym miejscem pamięci, przypominającym o przeszłości konkretnego obszaru⁹.

Карта мест играет также вспомогательную роль в интерпретации текста, помогает понять культурные процессы, народные ценности, познакомиться с неоткрытыми до сих пор географическими пространствами. Картирование литературного пространства непосредственно связано с эмоциональной окраской. Поворот к местам памяти, объектам народной истории вызывает эмоции. Именно Соловьев воссоздает память о Гражданской войне, о сражении белых с красными, о революции 1917 года, которая наладила новый порядок мира. В этом контексте в романе описываются такие события как: защита Крыма белыми (1920), поражение Перекопа и Сиваша. Подчеркивается также значительная роль генерала Врангеля, который подкрепил армию генерала Слащева – главнокомандующего в Крыму. Вероятно, генерал Слащев стал историческим прототипом генерала Ларионова. Воспоминания о народных героях, подвиге Белого движения, пролитой крови противников большевистского строя, являются неотъемлемой частью процесса формирования народной идентичности. Воспоминания об исторических событиях помогают Соловьеву понять прошлое, идентифицировать себя с народной культурой. Воспоминания – это своеобразная защита Соловьевым истории Ларионова, которую можно отнести к явлению постпамяти, которая в отличие от памяти не уходит

⁹ E. Rybicka, op. cit., s. 152.

в забвение¹⁰. Речь идет о тех картах истории, о которых раньше нельзя было говорить или по политическим причинам, или в связи с боевой психической травмой. Коллективная память является одним из главных культурообразующих факторов, который помогает заботиться о сохранении народных ценностей и памяти об исторических героях. Коллективная память в романе Водолазкина находит свое отражение в научных конференциях по поводу судьбы и деятельности генерала Ларионова, в том числе *Генерал Ларионов как текст* в Керчи. Научные конференции, доклады касающиеся участия генерала Ларионова в Гражданской войне свидетельствуют о том, что коллективная память нуждается в восстановлении памяти об исключенных и забытых исторических субъектах:

Глядя на характерные предметы эпох, Соловьев часто тосковал по невиденным ни временам, и это ему самому казалось удивительным. Он не стремился в этих временах жить, он не считал их ни добрыми, ни даже просто интересными, но – тосковал. Напрасно, однако, юноша удивлялся своему чувству: это было тоской по другому, горячим желанием сделать его своим, поскольку тех, кто его некогда знал как свое, оно навсегда лишилось. Не отдавая себе в том отчета, Соловьев испытывал отцовское чувство историка, усыновляющего чужое время¹¹.

Описание мест и событий в романе Водолазкина реализуется с помощью пространственных символов, таких как: дом, путь, город, деревня, поезд, дорога, а также мест-икон российской литературы, таких как: Петербург, Крым, Ялта, Москва. Эти города являются основными исходными точками на карте памяти. Автор *Соловьева и Ларионова* формирует литературное пространство с помощью географических и исторических карт. На этих картах изображены природные пейзажи, города, объекты, прежде всего те, которые сыграли в истории России

¹⁰ M.M. Sadowski, *Pamięć w aspekcie psychologicznym, kulturowym i literackim*, Wydział Prawa, Ekonomii i Administracji Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014, с. 300.

¹¹ Е. Водолазкин, *Соловьев и Ларионов*, [в:] *Совсем другое время. Роман, повесть, рассказы*, Издательство АСТ, Москва 2018, с. 68.

значительную роль и все время вызывают глубокие эмоции. Особого внимания заслуживает карта Крыма, а прежде всего Ялты, которая стала объектом пространственного и временного поворота в жизни генерала Ларионова. К военным событиям и деятельности генерала в Крыму возвращается историк Соловьев. Он даже совершает путешествие в места, в которых лично побывал генерал Ларионов. Соловьев собирается в Ялту, Керч, чтобы узнать правду относительно жизни генерала и времен его деятельности, в том числе, как ему удалось остаться в живых после поражения белых красными. Водолазкин в деталях описывает географическое пространство Ялты, Керчи, побуждая воображение читателя, который будто вместе с Соловьевым гуляет по улицам города, совершая великолепное путешествие:

Соловьев вышел в город. Он с удовольствием втянул ноздрями вечерний керченский ветер. Море Керчи не было курортным ялтинским морем. С ним здесь были совсем другие отношения. Оно и пахло по-другому. Это был древний портовый аромат, включавший в себя легкий привкус разложения – водорослей на волнорезах, рыбы в ящиках, раздавленных при перевалке фруктов¹².

Образы мест и объектов описываются с использованием органов чувств (зрения, слуха, обоняния), благодаря которым читатель имеет возможность испытывать, переживать эмоции вместе с героями. О чувствительности героев свидетельствуют впечатления, вызванные их контактом с природой:

генерал воспоминал запах раскаленной гальки, когда на нее упали первые капли дождя; он слышал особый пляжный шум – приглушенный и как бы далекий, состоящий из детских криков, ударов по мячу...¹³

Роман насыщен и другими звукоподражающими сочетаниями, которые влияют в значительной степени на воображение героев и воспри-

¹² Е. Водолазкин, *op. cit.*, с. 207.

¹³ *Ibidem*, с. 66–67.

ятие ими окружающей их действительности. Самым лучшим примером являются тщательные описания поездов и отношения героев к ним:

с железной дорогой были связаны первые запомнившиеся Соловьеву запахи и звуки. Гудки тепловозов будили Соловьева по утрам, вечерами же его убаюкивал ритмичный стук колес. При прохождении поезда кровать его мелко дрожала [...] кровать позвякивала железными набалдашниками на спинках, и медленно набирая скорость, везла Соловьева к его радужным детским снам¹⁴.

Все эти ощущения героев, чувствительность к звуку, запаху направлены на познание русского мира, пространства, культуры. Именно они дополняют карты мест памяти и вместе создают целостный образ российского мира. Не менее важную роль играет память. Можно сказать, что память выступает в роли коридора, соединяющего историю с литературой. Память о культуре, истории влияет на процесс конструирования коллективной идентичности. Память о людях, событиях, утраченном времени, забытых местах помогает глубоко погрузиться в культуру и историю России. Важность соотношения личной и коллективной памяти с историей подчеркивал Поль Рикер¹⁵. Водолазкин соединил в своем романе прошлое с настоящим. Прошлое, которое не позволяет забыть о народной истории, событиях, о которых следует заботиться и передавать следующим поколениям. Это глубоко связано с коллективной памятью, которая направлена на сохранение воспоминаний. Герои Водолазкина являются представителями этой коллективной памяти, причем генерал Ларионов выполняет роль исследуемого объекта исторической памяти, а Соловьев принимает на себя роль источника, который восстанавливает память о народных героях и исторических событиях. В романе, кроме исторических воспоминаний, появляются многие автобиографические воспоминания Соловьева, в том числе о детстве, родном доме, первой любви – Лизе.

¹⁴ Ibidem, с. 32.

¹⁵ П. Рикер, *Память, история, забвение*, пер. с франц., Издательство гуманитарной литературы, Москва 2004, с. 24.

Историк Соловьев, житель провинции, который в юном возрасте меняет место пребывания по разным причинам. Во-первых, местность, в которой он родился, лишена перспективного плана. Район, в котором герой провел детство, получил символическое название 715-й километр – от железнодорожной станции. В окрестности, кроме этой станции, не было почти ничего. Здесь находилось несколько жилых домов, станция и железнодорожный путь, окруженные со всех сторон полями, кустарниками и лесами. Единственным развлечением для жителей 715-го километра являлись поезда, время прибытия которых все знали наизусть. О довольно слабом значении этой местности свидетельствует и отсутствие собственного наименования и существование по названию станции. Можно предположить, что подростку Соловьеву надоело жалкое существование в довольно пустом, лишенном всяких возможностей и перспектив месте. Ему захотелось перешагнуть ту границу, за пределами которой, по мнению молодого человека, ждал его более интересный и загадочный мир. Во-вторых, у молодого Соловьева зародился интерес к истории, которую он после переезда в город Петербург стал изучать:

Он родился на станции с неброским названием 715-й километр. Несмотря на трехзначную цифру, станция была небольшой. Там не было ни кино, ни почты, ни даже школы. Там не было ничего, кроме шести деревянных домов, стоявших вдоль железнодорожного полотна. Достигнув шестнадцати лет, он покинул эту станцию. Соловьев уехал в Петербург, поступил в Университет и стал изучать историю. Учитывая полученную им при рождении фамилию – Соловьев – этого стоило ожидать¹⁶.

Представленный Водолазкинским образ родной местности героя идеально вписывается в рамки геопоэтического подхода, для которого характерным является изображение оппозиции город-провинция. Сопоставление этих двух контрастных элементов сыграло очень важ-

¹⁶ Е. Водолазкин, *op. cit.*, с. 9.

ную роль в топологической модели русского романа XVIII–XIX веков, особенно в творчестве Антона Чехова. В чеховской *Даме с собачкой* ярко изображена оппозиция «город–провинция», «Москва–Ялта». В роли провинции выступает у Чехова курортный город Ялта, который как раз у Водолазкина выступает в характере либо промежуточного этапа между 715-м километром и Петербургом, либо места исторической памяти, источника знаний и, прежде всего, предмета исследования молодого историка. Соловьев посетил Ялту по поводу научной конференции, которая состоялась в Керчи и называлась *Генерал Ларионов как текст*. Именно генерал был главным объектом исследований и научной деятельности Соловьева-аспиранта. Интерес к историческим событиям и необходимость доказать истину заключаются в рамках категории памяти, в том числе исторической.

Генерал Ларионов, второй заглавный герой романа, занимал довольно важное место в истории русского народа. Соловьев не являлся первым исследователем, который заинтересовался судьбой легендарного генерала, его государственными заслугами, местом в истории и культурной жизни русского народа. В отличие от Соловьева, генерал Ларионов родился в городе – Петербурге. Он происходил из офицерской семьи. Можно сказать, что Ларионов был просто обречен на воинскую службу как потомок офицера. Автор романа интересным способом соединил жизнь совсем разных героев. Водолазкин указывает на некие сходства героев, хотя делят их разные исторические периоды. Генерал символизирует времена Гражданской войны (1917–1922), Соловьев – более современное, уже «советское» время. Однако Соловьев показан в романе таким образом, как будто переносится во времени и пространстве, чтобы познакомиться с генералом и его историей. Соединяют их те же места памяти: Крым, Ялта, Керчь. Особую роль играет Петербург, который, в отличие от провинции Соловьева, носит достойное звание интеллектуального и культурного центра России, который предоставляет молодому историку несравненные возможности. Петербург, обладающий могущественной силой, произвел на Соловьева настолько сильное впечатление, что после пяти лет учебы в Петербургском университете

он «вполне проникся Петербургом»¹⁷. Сверхъестественная сила этого города привела к тому, что молодой ученый стал вытеснять из своего сознания провинциальное происхождение:

[...] он сумел изменить свое южнорусское произношение на аристократическое петербургское. Разумеется, в самом по себе южнорусском произношении нет чего-либо зазорного или умоляющего достоинства его носителей¹⁸.

Для обоих героев Петербург являлся исходной точкой для дальнейших путешествий, в том числе и в Ялту. Водолазкин много внимания уделил описаниям исторических событий, участником которых был генерал Ларионов, и которые стали следующим объединяющим звеном героев как в контексте времени, так и пространства. Истории боев, оборона Крыма армией генерала, поражение Перекопа, Сиваша падение Белого движения, передача Крыма Украине стали основным предметом научного исследования Соловьева. Соединяющие обоих героев исторические события свидетельствуют о существовании коллективной памяти:

Октябрь, один из самых несчастливых для России месяцев, оказался несчастлив и для Белого движения. Белая армия отступала. Потерпев поражение под Каховкой, она с боями покидала Северную Таварию. Путь ее лежал к Перекопу, с которым у генерала Ларионова были связаны определенные планы¹⁹.

Исторические события, места памяти, непосредственно связанные с генералом Ларионовым, Соловьев нанес на пространственную карту своего научного путешествия. Идя по следу своего объекта исследований, Соловьев перемещался географически и во времени. Ему помогли совершить пространственные путешествия исторические события с участием генерала в Крыму. Именно эти водолазкинские историче-

¹⁷ Ibidem, с. 19.

¹⁸ Ibidem, с. 16–17.

¹⁹ Ibidem, с. 302.

ские образы сносят временную грань как для самого историка Соловьева, так и читателя романа. При этом реализм их описаний с уклоном на крымский ландшафт и его бытовой характер, а также история Белого движения организуют главный исторический дискурс. Таким образом создается не только географическая, но и историческая карта, которые в равной степени влияют на воображение читателя и переносят его вглубь России. С помощью географической карты читатель знакомится с природой, ландшафтом России. Историческая карта подчеркивает важность истории, о которой должны помнить все граждане России. Интересно, что в случае романа Водолазкина читатель знакомится с картами мест двух разных эпох, что дает возможность сравнить те же самые места, как они менялись с течением времени.

Кроме истории героев романа объединяет любовь и особая страсть к поездам и железнодорожным путям. Они сыграли значительную роль в жизни обоих героев. Поезда представлены не только как обычное средство транспорта, но и способ преодоления человеком пространственной границы. Железнодорожный путь сопровождал Соловьева и Ларионова с раннего детства:

Соловьев и Ларионов были детьми железнодорожников. [...] Миссия железнодорожника в России – особая, потому что и роль железных дорог у нас не такая как в других странах. Время нашей езды измеряется сутками. Его достаточно не только для хорошей беседы, но – в удачных случаях – даже для устройства судьбы²⁰.

Употребление мотива поезда и железной дороги свойственно русской литературе XIX–XX веков. Отождествляемый со своего рода прогрессом, преодолением границ нового, лучшего мира, мотив железной дороги пользуется популярностью и среди других писателей. В творчестве многих русских писателей железная дорога символизировала боль, страдание, тяжелую «железную» судьбу человека. Мотив поезда и железной дороги в творчестве Леонида Леонова (*Вор*) или Андрея

²⁰ Ibidem, с. 36.

Платонова (*Чевенгур*) ассоциировался со страхом, бесполезностью движения, бесцельностью пути. Зато у Водолазкина открывается положительный оттенок этого мотива, в особенности в контексте семейных коннотаций и детских воспоминаний:

С железной дорогой были связаны первые запомнившиеся Соловьеву запахи и звуки. Гудки тепловозов будили Соловьева по утрам, вечерами же его убаюкивал ритмичный стук колес... Кровать позвякивала железными набалдашниками на спинках и, медленно набирая скорость, везла Соловьева к его радужным детским снам²¹.

Поезда и дороги, выступающие в роли пространственных символов, влияют на формирование литературного пространства и способ картирования мест и объектов памяти, к которым они ведут.

Сходные ощущения относительно поездов возникали также у генерала. Несмотря на то, что родственники Ларионова воспринимали поездку как недостойное их рода средство передвижения, генерал относился к ним положительно:

В памяти будущего генерала эти поездки сохранились как одна из самых светлых сторон его детства. [...] Наибольшее его восхищение вызвал сам вагон [...]²².

Железная дорога и поезда сопровождали их на всем жизненном пути. Можно прийти к выводу, что они даже организовали их особый порядок дня. Жители 715-ого километра точно знали расписание поездов, благодаря которому воспринимали категорию времени в более широком смысле чем другие люди:

Уже в самом раннем возрасте Соловьев знал расписание всех проходивших мимо станции поездов. Эти сведения, способные кому-то показаться бесполезным грузом, сыграли в жизни будущего историка немалую роль. Во-первых, с самого начала сознательной жизни Соловьеву был привит вкус к достоверному знанию. Во-вторых, безошибочное владение

²¹ Ibidem, с. 32.

²² Ibidem, с. 39.

расписанием воспитало в Соловьеве обостренное восприятие времени, столь необходимое для настоящего историка²³.

В случае Соловьева железнодорожный путь сыграл роль средства транспорта, благодаря которому герой подражал генералу, исследуя его судьбу и открывая новые географические территории. В случае Ларионова железнодорожный путь произвел на него более сильное впечатление и занял очень важное место во взрослой жизни: «Детские впечатления генерала оказались настолько сильны, что даже местом своего обитания в Крыму он избрал бронированный вагон»²⁴.

Кроме того, в более позднем периоде жизни генерала, у него возникла необходимость совершенствования русской железной дороги. Это было вызвано боями в Крыму и ограниченными логистическими возможностями армии Ларионова. Генерал решил расширить коммуникационную связь полуострова, так как до сих пор центральная часть Крыма связана была только с тремя городами: Керчью, Севастополем и Евпаторией:

Стесняемый нехваткой железнодорожных путей, генерал Ларионов активно взялся за их постройку. Так еще в докрымский период в качестве пробы им была сооружена узкоколейка в лесу под Киевом. В железнодорожную же историю Крыма он вошел прежде всего как человек, построивший полноценное железнодорожное полотно от Джанкоя до Юшуня²⁵.

Значительную роль в жизни Соловьева и Ларионова сыграли и другие пространственные символы, в том числе море и пляж, которые являются неотъемлемой частью посещаемой обоими героями Ялты. Шум ялтинских волн, загадочный горизонт моря создавали необыкновенную атмосферу, помогали забыть о заботах будничного дня и способствовали созданию условий для отдыха и приятного времяпрепровождения.

²³ Ibidem, с. 15.

²⁴ Ibidem, с. 40.

²⁵ Ibidem, с. 18.

Водолазкин дает полное, точное описание впечатлений обоих героев, связанное с их общением с этими природными явлениями:

Пляж для генерала был местом торжества жизни в том, пожалуй, смысле, в каком поле боя является местом торжества смерти. [...] На пляж он смотрел лишь время от времени, вполборота, но получал от этого неописуемое удовольствие²⁶.

Для Соловьева посещение пляжа было довольно новым явлением, потому что он впервые за всю свою жизнь посетил морской курорт. Раньше у него не было такой возможности. Молодой историк не только углублял свое знание, но одновременно пытался найти свое место в мире и начать диалог с окружающей его природой. О высоком значении природы в жизни русского человека, независимо от места его происхождения, писал учитель и наставник Водолазкина – Дмитрий Лихачев, который утверждал, что:

[...] отношения природы и человека – это отношения двух культур, каждая из которых по-своему «социальна», общежительна, обладает своими «правилами поведения». И их встреча строится на своеобразных нравственных основаниях. Обе культуры – плод исторического развития, причем развитие человеческой культуры совершается под воздействием природы издавна (с тех пор, как существует человечество), а развитие природы с ее многомиллионнолетним существованием – сравнительно недавно и не всюду под воздействием человеческой культуры. [...] для русских природа всегда была свободой, волей, привольем²⁷.

Имея в виду указания Лихачева насчет реляции природа–человек, несомненно нашли они свое отражение в характеристике водолазкинских персонажей романа *Соловьев и Ларионов*. Стоит отметить также, что интенсивность исследования судьбы генерала и некие сходства с Соловьевым привели к выводу, что «Соловьев, изучая судьбу генерала,

²⁶ Ibidem, с. 67.

²⁷ Д.С. Лихачев, *Письма о добром и прекрасном*, Издательство АСТ, Москва 2018, с. 112–114.

изучает и самого себя. Это был еще один трудный вопрос, поставленный историком самому себе»²⁸.

Следует подчеркнуть, что Водолазкин в своем романе использовал в большинстве описаний реально существующие места и объекты. Среди них на первый план выдвигается город Петербург, который стал устойчивым мотивом русской литературы. Большой популярностью пользуется Крым и Ялта, которые занимают важное место в жизни русского народа с культурной и исторической точек зрения. Водолазкин представил в романе эти места в особой динамике, сохраняя при этом все подробности описаний. Например: Кинотеатр Спартак, Музей Чехова, улица Ленинградская, улица Пальмиро Тольятти и другие нашлись на водолазкинской карте объектов, посещаемых Соловьевым. Вместе с героем-историком читатель проникает в мир генерала Ларионова, мир, в котором история «закатывает круг» и отражает суть русского сознания граждан этой страны. Однако, кроме описаний реальных мест и исторических событий, в романе появляются и вымышленные факты и фиктивные персонажи, которые дополняют содержание произведения. Водолазкин сознательно и намеренно соединил реальные события с нереальными. Этот прием, напоминающий что-то в роде игры автора с читателем, заставляет его пересмотреть историю русского народа и сохранить память о ней. Главной целью использования автором вымышленных фактов является воздействовать на воображение, независимо от того, кто является адресатом литературного произведения. Самое важное – познакомиться с миром героев, узнать замысел автора, суметь соединить прошлое с настоящим, сохранить память о местах и героях прежних эпох, рождающих положительные эмоции, сентимент к родной истории. Именно память и воспоминания, эмоциональные переживания, общение человека с историей непосредственно влияют на формирование культурной идентичности. О принципиальном значении памяти писал упомянутый выше ученый Лихачев,

²⁸ Е. Водолазкин, *op. cit.*, с. 72.

научные работы которого нашли отражение в творчестве Водолазкина. Согласно теории Лихачева:

Память – основа совести и нравственности, память – основа культуры, накоплений культуры, память – одна из основ поэзии – эстетического понимания культурных ценностей. Хранить память, беречь память – это наш нравственный долг перед самими собой и перед потомками. Память – наше богатство²⁹.

Носителем памяти о русской народной истории в романе Водолазкина является именно фиктивный персонаж – генерал Ларионов. Автор романа на вопрос: «является ли прототипом Ларионова участник Ледяного похода и эмигрант Виктор Александрович Ларионов или это совпадение фамилий?», ответил:

Здесь совпадение. Вместе с тем, как всякий уважающий себя герой, мой Ларионов имеет прототипы. Прежде всего речь может идти о генерале Якове Александровиче Слащеве и его литературном потомке – булгаковском Хлудове. Не обошлось и без Суворова, и даже без моего прадеда, который ушел в Белую армию добровольцем. [...] Отблеск юродства, лежащий на всех перечисленных лицах, наиболее полно воплотился в изображенном мной генерале Ларионове. Говоря о юродстве, я имею в виду самый его глубокий – духовный смысл. Юродивый – это праведник, который скрывает свою праведность³⁰.

Внимания заслуживает факт, что противником фиктивного белогвардейца Ларионова является реальный герой Гражданской войны и представитель Красного движения – Дмитрий Петрович Жлоба. Водолазкин с полной ответственностью и смелостью сопоставил фиктивных героев с реальными, представляя их образы на фоне реконструированных исторических событий. Сам автор подчеркивает, что предается вымыслу с упоением:

²⁹ Д.С. Лихачев, *op.cit.*, с. 155.

³⁰ О. Рычкова, *Истина на поводке*, «Российская газета» 2010, № 129, 16 июня, <https://rg.ru/2010/06/16/pole.html> [доступ: 06.01.2020].

[...] я не тот автор, у которого все факты соответствуют действительности – за исключением, разумеется, работ научных и публицистических. Вместе с тем я считаю, что даже создатель художественных текстов, будучи человеком ответственным, прежде всего должен тщательно изучить то, как это было на самом деле, а уж потом забыть об этом и предаться вымыслу³¹.

Учитывая выше сказанное, можно прийти к выводу, что в романе Водолазкина ощущается влияние пространственного/топографического поворота, для которого характерны: трансдисциплинарность, особая динамика, миграции, картирование мест и объектов. Ему несвойственны понятия стабильности, потому что обычно все события подвергаются временным и пространственным изменениям. В романе Водолазкина наблюдается так называемая циркуляция – переход между географическим пространством и литературным творчеством, переход от реальных явлений к фиктивным. Геопозитическая циркуляция касается также кружения в культуре пространственных представлений конкретных мест и объектов. Рыбичкая в своей научной работе справедливо заметила, что «литература является проводником по географическому пространству»³². Именно к этому стремился и Водолазкин в своем романе *Соловьев и Ларионов*. Благодаря пространственному приему как средству художественного выражения, автору произведения удастся создать карту памяти, которая представляет значимые с точки зрения народной истории события, места и объекты. Карта памяти Водолазкина является примером того, что история остается живой в сознании человека и влияет на формирование его менталитета, народной идентичности, и даже на будущее всего народа.

³¹ Ю. Николаев, *Водолазкин, Соловьев и Ларионов*, «Новая газета», 04.11.2009, <https://novayagazeta.ru/articles/2009/11/05/40575-vodolazkin-soloviev-i-larionov?print=true> [доступ: 06.01.2020].

³² E. Rybicka, op. cit., с. 116.

Katarzyna Anna Drozd

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-2544-4877

Kreacja bohaterów w powieści Jury Stankiewicza *Kochać noc – prawo szczurów* w kontekście przemian literackich przełomu XX i XXI wieku

Awaria czwartego reaktora elektrowni atomowej w Czarnobylu była nie tylko katastrofą ekologiczną, ale również jedną z przyczyn rozpadu ZSRR. Badacze literatury katastrofę w Czarnobylu wymieniają wśród czynników silnie oddziałujących na współczesny proces literacki, ponieważ wprowadziła do literatury białoruskiej motyw związany z awarią. Do wydarzeń z 26 kwietnia 1986 roku odwoływano się tak w prozie, jak i poezji¹. Jak podkreśla Iryna Szauljakowa-Barzenka, utwory o tematyce czarnobylskiej publikowane są regularnie. Jest to znaczący nurt literatury ostatnich 30 lat².

Schyłek XX wieku to okres wyjątkowy zarówno w aspekcie przemian społeczno-politycznych, jak też literackich. Przebieg ich w obu sferach był niezwykle intensywny. Ważne wydarzenia tego okresu, takie jak wspomniana

¹ *Сучасны літаратурны працэс: тэндэнцыі і праблемы развіцця*, рэд. І.М. Гоўзіч, Т.К. Грамадчанка, БДПУ, Мінск 2010, s. 4.

² I. Шаўлякова-Барзенка, *Беларуская проза і новая літаратурная сітуацыя*, [w:] *Рэгіянальнае, нацыянальнае і агульначалавецкае ў літаратуры*, рэд. І. Штэйнер, ЦДІР, Гомель 2009, s. 211.

już katastrofa elektrowni w Czarnobylu, rozpad ZSRR, ogłoszenie niepodległości Republiki Białoruś i pierwsze wybory prezydenckie, odbywały się paralelnie z transformacją białoruskiej sceny literackiej. Obecni na niej przedstawiciele różnych pokoleń odmiennie postrzegali rolę literatury w obliczu zachodzących przemian. Był to także dogodny moment dla rozwoju niektórych gatunków literackich³.

Właśnie od lat 90. XX wieku pisarze coraz chętniej sięgali do gatunków literatury fantastycznej⁴. Zmieniające się warunki życia, zwłaszcza w sferach społeczno-politycznych, stały się podstawą niektórych powieści dystopijnych⁵. Z kolei rozwój i poszukiwanie nowych form literackich przyczyniły się także do zmian w kreacji bohatera i podejściu do kategorii postaci. W niniejszych rozważaniach pojęcia „postać literacka” i „bohater” są używane zamiennie⁶.

W XX-wiecznej literaturze europejskiej jednym z jej przedmiotów badań była właśnie postać i przemiany, jakim podlegała wraz ze zmieniającą się prozą⁷. Edward Kasperski w pracy *Świat człowieka. Wstęp do antropologii lite-*

³ Г. Кісліцына, *Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы*, Логвінаў, Мінск 2006; В. Акудовіч, *Уводзіны у новую літаратурную сітуацыю*, [w:] В. Акудовіч, *Разбурыць Парыж*, Логвінаў, Мінск 2004.

⁴ O początkach białoruskiej literatury fantastycznej i jej rozwoju zob. więcej: М. Аммон, *Сучасная беларуская фантастыка: жанрава-фармальны аспект*, [w:] *Выяўленча-мастацкія, арганізацыйныя і ідэалагічныя праблемы беларускай літаратуры*, рэд. М.А. Тычына, Права і эканоміка, Мінск 2009, s. 97–101; М. Аммон, *Ля вытокаў беларускай фантастычнай літаратуры*, «Роднае слова» 2018, № 4, s. 13–16.

⁵ Zakres użycia terminów: utopia, antyutopia, dystopia omówiono w: A. Niewiadomski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.

⁶ W ten sam sposób pojęcia te traktuje D. Korwin-Piotrowska w książce *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 144.

⁷ Na gruncie literaturoznawstwa polskiego pisali m.in. H. Markiewicz, *Postać literacka i jej badanie*, [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszevska i J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1983, s. 93–109; E. Kasperski, *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień* [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądryk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 9–41; E. Kasperski, *Świat człowieka. Wstęp*

ratury⁸ w sposób syntetyczny ujmuje problemy związane z badaniem postaci i wymienia różne podejścia badawcze. Badacze postać literacką definiowali odmiennie, akcentując wybrane z szeregu składających się nań cech, aż do stwierdzenia Jeana Ricardou o „śmierci postaci”⁹. Ze świadomością istnienia różnych ujęć problemu postaci literackiej w kontekście omawianej powieści Jury Stankiewicza *Kochać noc – prawo szczurów* stosowne wydaje się odniesienie do kategorii antropologiczno-egzystencjalnych. Hanna Gosk podaje: „W takim ujęciu postać literacka, wytwór określonych poetyk i stylów, wyraża przede wszystkim jednostkowe oraz zbiorowe doświadczenie ludzkie, swoimi perypetiami często uosabia matrycę losu człowieka uwikłanego w historię określonego społeczeństwa i mikrohistorię własnego losu”¹⁰.

Utworem wykorzystującym motyw katastrofy czarnobylskiej i zarazem jednym z wprowadzających nowy typ bohatera jest powieść dystopijna¹¹ Stankiewicza *Kochać noc – prawo szczurów* (1998). Autor przywołał pewne fakty związane z awarią elektrowni w Czarnobylu (skażenie ziemi, ewakuacja, przesiedlenia ludności, a następnie zamieszkanie tam uchodźców z terenów objętych wojną domową¹², by pokazać możliwe negatywne skutki katastrofy. Sposób konstrukcji postaci, w tym ich relacje ze światem przedstawionym, pozwalają stwierdzić, że krytyka dotyczy szerokiego aspek-

do antropologii literatury, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Pułtusk–Warszawa 2006.

E. Kasperski, *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*, Warszawa–Pułtusk 2006; *Sprawa podmiotu. Szkic z antropologii literatury*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 5.

⁸ E. Kasperski, *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Pułtusk–Warszawa 2006, s. 261–277.

⁹ *Postać. Zdarzenie. Mowa*, [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 47.

¹⁰ H. Gosk, *Opowieść (o) współczesnej postaci literackiej*, „Horyzonty Polonistyki” 2006, nr 10, s. 6–10.

¹¹ Д.І.-Г., Дудзінская, *Да праблемы жанру антыутопіі у беларускай літаратуры*, [w:] *Выяўленча-мастацкія арганізацыйныя і ідэалагічныя праблемы сучаснай беларускай літаратуры ў яе сувязях з грамадскімі практыкамі*, рэд. М.А. Тычына, Права і эканоміка, Мінск 2009, s. 90–96.

¹² W zonie osiedlają się głównie Rosjanie zbiegli z Tadżykistanu, Kirgistanu, Kazachstanu, Gruzji, a więc z terenów objętych działaniami wojennymi.

tu przemian społeczno-politycznych drugiej połowy lat 90. XX wieku. Te ostatnie najwyraźniej zostały odzwierciedlone w zachowaniu i wartościach wyznawanych przez poszczególne postaci powieści. To właśnie kreacja bohaterów i okoliczności, w jakich przyszło im działać, świadczą o przemianach zachodzących w literaturze białoruskiej końca XX wieku. Niewątpliwie to również świadectwo czasu, w którym powstała i wyraz obaw wynikających z niepewnej przyszłości. Sama zaś powieść o charakterze dystopijnym jest jedną z pierwszych we współczesnej literaturze białoruskiej.

Centralną postacią powieści jest Daniła Prusak. Przyjeżdża on po śmierci swojej siostry do Janouska – miasta, gdzie toczy się akcja. Z analizy utworu wynika, że zabójstwo Luby i awaria elektrowni są zdarzeniami, które Ricoeur określał, jako zmieniające rozwój fabuły „ale także nadające jej dramatyczną formę zmiany losu”¹³. Z katastrofą w elektrowni związany jest przyjazd obcych, którzy w znaczący sposób wpływają na życie miejscowej ludności. Zbrodnia zaś diametralnie wpłynęła na życie Daniły zmuszając go do zmiany miejsca zamieszkania, a także opieki nad niepełnosprawnym siostrzeńcem.

Warto podkreślić, że poza narratorem 3-osobowym opis wydarzeń odbywa się z perspektywy poszczególnych bohaterów – Luby i Daniły. Wraz ze śmiercią siostry to on przejmuje okresowo rolę narratora. Jego wypowiedzi oceniające zachowania przybyszów, w tym ich negatywny wpływ na przestrzeń miasta i mieszkańców, podkreślają destrukcyjną ich rolę. Daniła w końcu wprowadza kryterium pochodzenia w opisie mieszkańców Janouska, dzieląc członków społeczności na urodzonych tutaj oraz przybyszów. Obserwując mieszkańców miasteczka i zmiany, jakie w nim zaszły od ostatniej jego wizyty, zaczyna używać określeń: tutejsi, a więc swoi i obcy – czyli przybysze. Ci ostatni są w powieści po prostu egzemplifikacją siły obcej, zewnętrznej, która kieruje się tylko własnymi interesami. Jak podaje Iryna Szauliakowa:

прысутнасць прыхадняў, якая ўспрымаецца як праекцыя рэальных падзей сацыяльных катаклізмаў найноўшай беларускай гісторыі, асэнсоў-

¹³ Cyt. za B. Owczarek, op. cit., s. 43.

ваецца аўтарам ледзь не ў апакаліптычным ключы. У рамане *Любіць ноч – права пацукоў* сама архітэктоніка мастацкага тэксту сцвярджае глабальнасць паражэння, якое церпяць беларусы як этнас¹⁴.

Przybysze zdołali zdominować tutejszą ludność i wprowadzić swoje zwyczaje. Ich zachowanie jest negatywne w stosunku do miejscowych. Ma ono na celu zniszczenie nie tylko więzi w obrębie wspólnoty, ale też fizyczne unicestwienie tutejszych. Przybysze są hałaśliwi i wulgarni. Wykorzystują sprzęty gospodarstwa domowego należące do Luby, nie pytając o zgodę na ich użycie. Wszystkie przedmioty pozostawione na podwórku traktują jako niczyje i tym samym natychmiast je przywłaszczają¹⁵. Luba jest bezradna i bezsilna wobec tego typu działań. Sposób opisu obcych, ograniczenie ich wypowiedzi na rzecz podejmowanych działań świadczy o uniwersalizacji postaci. Poprzez zachowanie stają się uniwersalną figurą ludzkiego losu.

W kontekście dwudziestowiecznej literatury białoruskiej ich rolę w powieści można porównać do Zachodniego i Wschodniego Uczonego z dramatu Janki Kupały *Tutejsi*. Uczeni, jako przedstawiciele państw graniczących z Białorusią, są uosobieniem zagrożenia zewnętrznego dla białoruskiej odrębności narodowej i tożsamości. Wyraża się to w zachowaniu w stosunku do Białorusinów i w języku użytym do opisu narracji. Już na początku minionego stulecia w literaturze białoruskiej dostrzegano niebezpieczeństwo wynikające z geopoetyki, a także zaburzonego poczucia własnej tożsamości narodowej.

Z kolei użycie określenia „tutejsi” w odniesieniu do mieszkańców Janouska również wywołuje konotacje związane z tym terminem na gruncie kultury białoruskiej. W ten sposób mieszkańcy Białorusi wypowiadali się o sobie unikając samoidentyfikacji narodowej. Kwestia świadomości odrębności narodowej jest istotnym zagadnieniem kultury białoruskiej związanym z historią tych ziem¹⁶. Niewątpliwie na problemy z jednoznacznym określeniem

¹⁴ И. Шавлякова, *Странный космос*, «Неман» 2001, № 9, s. 244.

¹⁵ Ю. Станкевіч, *Любіць ноч – права пацукоў*, Галяіфы, Мінск 2018, s. 231.

¹⁶ Kwestia tożsamości narodowej jest tematem podejmowanym zarówno w literaturze, jak i publicystyce: *Невядомая Беларусь*, рэд. А. Анціпенка, В. Акудовіч, Галяіфы,

tożsamości wpływa sytuacja języka białoruskiego i jego marginalizacja na przestrzeni XX wieku. Do sytuacji języka białoruskiego odwoływał się Waliancin Akudowicz w eseju *Język*:

Bo u nas nazwa „Białorusin” oznacza przede wszystkim kogoś świadomie używającego języka ojczystego i odsyła do odmiennego sposobu myślenia oraz ładu życia, a dopiero w następnej kolejności do przynależności narodowej, która sama w sobie o niczym nie świadczy.

Rozmawianie po białorusku oznacza wyłączenie siebie z normalności na własne życzenie, stanie się misjonarzem nowej wiary dla jednych, głosem wroga dla innych i takim sobie pajacem dla całej reszty.

Na całym świecie rozmowa w języku ojczystym jest po prostu rozmową. U nas jest inaczej... Za każdym razem, kiedy rozmawiamy po białorusku publicznie, uczestniczymy nie tylko w akcie porozumiewania się, ale zarazem w akcji społecznej albo happeningu artystycznym, bowiem ludzie postronni natychmiast koncentrują na nas uwagę¹⁷.

Mieszkańcom Janouska poprzez wypowiedzi narratora, Daniły i ich samych można także przypisać rolę uniwersalnej figury losu, tutaj po prostu reprezentantów społeczeństwa. Dostrzegają oni problemy związane z przyjazdem obcych i realne zagrożenie wynikające z ich zachowania. Jednak poza dyskusją na ten temat w obrębie lokalnej społeczności nie są w stanie przeciwdziałać im. Prezentują postawę bierną – ograniczającą się do komentowania wydarzeń, nie przekładającą się na realne działanie. Stanowią więc egzemplifikację zachowań społeczeństwa białoruskiego, które poddawane na przestrzeni stuleci mniejszym lub większym represjom nie stawiało czynnego oporu¹⁸.

Dopełnieniem kreacji bohaterów jest opis relacji międzysąsiedzkich. Przybysze ewidentnie nie dążą do poznania i zawarcia bliższej znajomości

Мінск 2008; В. Акудовіч, *Код адсутнасці*, Логвінаў, Мінск 2007; *Tożsamości zbiorowe Białorusinów*, red. R. Radzik, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012.

¹⁷ W. Akudowicz, *Dialogi z Bogiem*, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Wrocław 2008, s. 80.

¹⁸ Zmieniająca się sytuacja polityczna i jej znaczenie dla Białorusinów było szerzej rozpatrywane w: *Ograbiony naród. Rozmowy z intelektualistami białoruskimi*, red. M. Nocuń, A. Brzeziecki, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Wrocław 2007.

z miejscową ludnością¹⁹. Przebywają zazwyczaj tylko w swoim towarzystwie, zajmując kolejne obszary miasta i tworząc w nich enklawy. Należy jednak podkreślić, że ich stosunek do mieszkańców Janouska zależy od wieku. Grupą najbardziej hermetyczną są osoby w średnim wieku, rówieśnicy Luby. Mimo że nieraz kilkakrotnie w ciągu dnia spotyka sąsiadki, to z ich strony nie ma chęci nawiązania bliższej relacji. Przybysze nie czują więc potrzeby integracji z miejscową ludnością. Starają się wręcz zachować dystans. Nie inicjują rozmów, a wszelkie podejmowane przez Lubę próby rozpoczęcia konwersacji zbywane są wymownym milczeniem.

W opisie relacji Luby z sąsiadami można dostrzec cechy typowe dla postaci kobiecych literatury białoruskiej XX wieku. Wyróżnia ją pracowitość, dbałość o dom, poszanowanie tradycji i przekonanie, że dobro jest nagradzane tym samym. Właśnie zgodnie z wyniesioną z domu tradycją stara się zawrzeć znajomość z przybyszami. Nie przynosi to oczekiwanych rezultatów. Bohaterka zostaje potraktowana jak niepożądany gość, wręcz intruz naruszający spokój. Wyrażone to zostało w gestach gospodarzy, a także ignorowaniu jej. W pewnym momencie, stojąc u progu domu, sąsiadki zaczynają prowadzić rozmowę, do której Luba nie może się włączyć. Wreszcie upokorzona opuszcza podwórko i wraca do siebie²⁰. Należy zaznaczyć, na co zwracała też uwagę Aliona Andrejewa, że zarówno przed wizytą, jak i po niej Luba doświadcza poczucia beznadziei i strachu²¹. Zdaje sobie sprawę, że zmieniły się reguły rządzące światem. Ma też poczucie osamotnienia²².

¹⁹ Kwestia integracji imigrantów jest szeroko dyskutowana szczególnie teraz w obliczu kryzysu migracyjnego w Europie. Pojęciami istotnymi w opisie problemu są zagadnienia tożsamości, zakotwiczenia i wykorzenia i związane z nią poczucie utraconej wspólnoty i trudności z zakorzeniem z lokalną społecznością. Patrz więcej: *Jednostka zakorzeniona? Wykorzeniona?*, red. A. Lompart, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010; A. Grzymała-Kazłowska, *Zarys koncepcji społecznego zakotwiczenia. Inne spojrzenie na tożsamość, adaptacje i integracje imigrantów*, „Kultura i Społeczeństwo” 2013, nr 3, s. 45–47.

²⁰ Ю. Станкевіч, op. cit., s. 230.

²¹ Ibidem, s. 227, 229.

²² А.У. Андрэева, *Адзінота як атрыбут экістэнцыяльнага быцця чалавека ў прозе Ю. Станкевіча*, [w:] *Актуальныя праблемы філалогіі. Сборник научный статей*,

Przybysze pozbawieni są empatii nawet w stosunku do chorego, niewinnego dziecka. W podobny sposób chłopca traktują ich dzieci. To kolejna grupa wiekowa, w której w relacjach z miejscowymi dochodzi do konfliktu i tym samym porozumienie nie jest możliwe. Należy zaznaczyć, że w przypadku syna Luby przybysze początkowo chętnie zapraszali go do wspólnych zabaw. Jednak wraz z upływem czasu nastąpiła zmiana zachowania, niestety na niekorzyść. Najpierw zaczęto dokuczać mu słownie, robiąc przytyki do jego wyglądu, później pojawiły się wyzwiska. Następnie po przemocy słownej dzieci przeszły do fizycznej. Chłopca szarpano, szczypano i popychano²³. W końcu dziecko przestało nie tylko bawić się z sąsiadami, ale też w ogóle wychodzić z domu, gdy ci byli w pobliżu. Chłopiec stracił poczucie bezpieczeństwa. Bał się przebywać na własnym podwórku bez opieki osoby dorosłej. Zachowanie dzieci odzwierciedla stosunek ich rodziców do tutejszych mieszkańców. Dzieci pozostawione bez kontroli i niekarane za niewłaściwą postawę stają się agresywne. Natomiast sposób potraktowania niepełnosprawnego dziecka przez rówieśników jest dowodem ich okrucieństwa i braku jakichkolwiek zahamowań. Wypowiadane wielokrotnie przez chłopca dotyczące go negatywne określenia są zasłyszane z rozmów przybyszów.

Z pozoru najlepiej wygląda relacja między młodzieżą miejscową a przyjezdnią. Chłopcy szczególnie chętnie nawiązują kontakty z tutejszymi dziewczętami. Zachowanie młodzieży opisane jest z pozycji postronnych obserwatorów, a więc Luby i Daniły. Zwracają oni uwagę na odmienny od miejscowego typ urody młodych mężczyzn, a także ich pewność siebie, a momentami wręcz aroganckie i niekulturalne zachowanie wobec kobiet. Nie mogą zrozumieć, dlaczego takie traktowanie jest akceptowane, a tutejsze dziewczęta wręcz dokładają wszelkich starań, by zainteresować uchodźców²⁴. W przedstawionych w powieści relacjach dotyczących młodzieży pojawiają się niepokojące sygnały zapowiadające tragedię. Zgwałcono bowiem nastoletnią córkę jed-

ред. И.И. Морозов, Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины, Гомель 2008, s. 63–64.

²³ Ю. Станкевіч, *op. cit.*, s. 226.

²⁴ *Ibidem*, s. 279.

nego z sąsiadów – Reginę. Nim doszło do przestępstwa, Luba widziała, jak nietrzeźwą lub też odurzoną narkotykami dziewczynę prowadzono wbrew jej woli do chlewiku. Wówczas to właśnie Luba spłoszyła napastników i przepędziła ich. Do gwałtu na Reginie doszło po śmierci Luby. Jak można się spodziewać, dziewczyna nie jest w stanie wskazać sprawców²⁵. Zgwałcenie Reginy jest potwierdzeniem braku wszelkich zasad moralnych u przybyszów i ich nieludzkiego traktowania tutejszych.

Warto zaznaczyć, że w powieści większość bohaterów pozbawiona jest imienia i nazwiska. Ich charakterystykę ograniczono do opisu jedynie wyglądu zewnętrznego i podejmowanych przezeń działań. Taki sposób kreacji postaci każe traktować ich jako grupę intencjonalnie pozbawioną cech indywidualnych, by zwrócić uwagę czytelnika na zachowanie oceniane jednoznacznie negatywnie. Ponadto wspólnym mianownikiem popełnionych przestępstw jest czas – noc, a także miejsce – chlewik Luby. Daniła bacznie obserwując sąsiadów, szczególnie zaś wykazywaną przez nich wzmożoną aktywność po zmroku, porównuje ich do szczurów wyczekujących nadejścia nocy²⁶. W sposobie opisu ich postaci zostają zredukowani do tytułowych szczurów. Ponadto pozbawienie głębi psychologicznej służy ukazaniu cech uniwersalnych. W powieści obecni są bohaterowie konstruowani w odmienny sposób jak Daniła, Luba i przybysze. Rozbita jest więc spójność konstrukcji bohaterów²⁷. Ponadto przybysze w zasadzie nie wypowiadają się. Komunikacja zachodzi tylko we własnej grupie za pomocą języka niezrozumiałego dla rdzennych mieszkańców. Źródłem informacji o nich są więc pozostali bohaterowie.

²⁵ Ibidem, s. 283.

²⁶ Ibidem, s. 256.

²⁷ Rozbicie konstrukcji bohaterów jest zabiegiem stosowanym w utworach literackich. Zwracał na niego uwagę m.in. M. Łesyszak analizując postacie występujące w prozie L. Buczkowskiego. Patrz: M. Łesyszak, *Poetyka sprzeczności. O konstrukcji postaci w prozie L. Buczkowskiego (Na przykładzie „Oficera na nieszporach”)*, [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 97–111.

Istotną rolę w powieści pełni śledczy Kuzin. Podejmuje on czynności mające na celu wykrycie sprawców zbrodni dopiero, gdy przestępstwo jest ewidentne i nie da się mu zaprzeczyć. Prowadzi więc śledztwo w sprawie zabójstwa Luby i zgwałcenia Reginy. Informacje dotyczące handlu narkotykami, a także przywłaszczania mienia przez przybyszów zbywa, poddając je w wątpliwość. Prawo stosuje więc wybiórczo w zależności od osoby, która dopuściła się wykroczenia, przestępstwa lub zbrodni. W przypadku przybyszów wykazuje się niezwykle tolerancją, wręcz niechętnie podejmuje działania wymierzone w tę grupę²⁸. Natomiast nie ma najmniejszych oporów, by aresztować sąsiada Luby – Klima i oskarżyć go o morderstwo. Przyznanie się Klima do winy poprzedza zastosowana wobec niego przemoc fizyczna. Klim zostaje bowiem ciężko pobity przez milicjantów. Ze względu zaś na stawiany opór ostatecznie zostaje zamordowany podczas śledztwa²⁹.

Te same metody zastosowano także po aresztowaniu Daniły – oskarżonego o ciężkie pobicie jednego z uchodźców. Dopiero sposoby przesłuchania i metody śledczego jednoznacznie wskazują, że nie jest on stróżem prawa³⁰. Nie należy więc oczekiwać, że stanie on w obronie pokrzywdzonych czy też będzie poszukiwał prawdy. Niewątpliwie przedstawiciele władzy są postaciami negatywnymi. Posiadają cechy utrwalone w literaturze białoruskiej na przestrzeni XX wieku, gdzie racja była zawsze po stronie urzędnika, bez względu na fakty i okoliczności. Stróże prawa nie tylko nie chronią ofiar, lecz dążą do zniszczenia więzi między mieszkańcami miasta. Sprzyjają też działaniom, które mają utrzymać ludność w poczuciu zagrożenia i ciągłego strachu.

Metody stosowane w trakcie śledztwa nawiązują do okresu masowych represji lat 30. XX wieku. Sposób postępowania przedstawicieli władzy kojarzy się z minionym systemem politycznym. Przedstawiona w powieści relacja człowiek – władza odzwierciedla utrwalone w tym aspekcie schematy w literaturze białoruskiej, szczególnie zaś we wspomnieniach byłych więź-

²⁸ Ю. Станкевіч, *op. cit.*, s. 264.

²⁹ *Ibidem*, s. 300.

³⁰ *Ibidem*, s. 285.

niów Gułagu³¹. Obywatel traktowany był przedmiotowo przez przedstawicieli władzy. Z góry też przesądzona była jego wina. Prowadzone śledztwo nie wyjaśniało okoliczności, a jedynie potwierdzało zazwyczaj niemające oparcia w faktach przypuszczenia. Aresztowany różnymi metodami zmuszany był do przyznania się do popełnienia zrzucanych mu czynów.

Z postawą śledczego nie może pogodzić się Daniła, któremu poczucie sprawiedliwości nie daje spokoju. Jego rozumowanie jest bowiem proste: dokonano zbrodni, zatem przestępca powinien ponieść karę. Niewątpliwie Daniła mentalnie reprezentuje bohatera typowego dla literatury białoruskiej XX wieku, a więc z silnym poczuciem wartości, gotowego walczyć, by udowodnić własne racje³². Właśnie dlatego stara się pomóc śledczemu i wskazuje, by ten bliżej zainteresował się sąsiadami siostry.

Działania Daniły, a także motywy ich podejmowania są wyrazem dynamicznie zachodzących przemian w literaturze białoruskiej schyłku XX stulecia. Mimo że bohater został wyposażony w cechy typowe dla literatury minionego wieku, to obrane przez niego metody postępowania, w tym aktywne poszukiwanie zabójcy siostry czy ucieczka z więzienia, są dowodem wykształcenia nowych cech. Daniła jest bowiem bohaterem aktywnym zarówno w stosunku do innych postaci powieści, jak i przede wszystkim wobec przedstawicieli władzy. Ma odwagę podjąć nierówną walkę, by dowieść swoich racji i zachować wyznawany system wartości. Jego postać związana jest bezpośrednio z postacią Luby. Reprezentuje bowiem ten sam system wartości, doświadcza podobnych uczuć. Jednak w przeciwieństwie do siostry jest stanowczy w działaniu³³.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na dość często obserwowaną cechę postaci wykreowanych w prozie Stankiewicza, mianowicie poczucie osamotnienia.

³¹ Na temat metod śledztwa, a także zachowania śledczych można przeczytać w utworach literatury wspomnieniowej takich jak: Я. Гэрмановіч, *Кітай – Сьбір – Масква*, Мюнхэн 1962; Л. Геніюш, *Споведзь*, Мастацкая Літаратура, Мінск 1993.

³² А. Бязлепкіна, *100 слоў пра сучасную беларускую літаратуру*, Лімарыус, Мінск 2012, s. 51–52.

³³ А.У. Андрэева, *Адзінота як атрыбут...*, s. 65–67.

Aspekt ten akcentuje i omawia Andrejewa³⁴. Rzeczywiście Daniła doświadcza osamotnienia, co wynika z konieczności podjęcia działań jednoosobowo. Siostra nie żyje, jego syn mimo prośby nie przyjechał, a siostrzeniec wymaga stałej opieki, sąsiedzi zaś odmówili pomocy w zażegnaniu konfliktu z przybyszami. Ponadto bohater ma poczucie zagrożenia życia zarówno w związku z zabójstwem siostry, jak i jego aktualną sytuacją – zagrożeniem ze strony przybyszów, w końcu aresztowaniem i otrzymywanymi groźbami pozbawienia życia. Poczucie osamotnienia i zagrożenie śmiercią wpływają na podejmowane przez niego działania i decyzje. Skłaniają go do podjęcia większego ryzyka i rozwiązania konfliktu każdym sposobem, nawet tym niezgodnym z prawem. Sposób opisu bohatera, jego wypowiedzi dotyczące innych postaci powieści jak i wydarzeń świadczą o dekonstrukcji i rozerwaniu świata przedstawionego, mają podkreślić wszechobecny chaos i brak zasad.

Ponadto cechą wyróżniającą Daniłę jest też niewątpliwie inteligencja. Ma on świadomość nadejścia przełomowego momentu dziejowego. Spodziewa się znaczących zmian ekonomicznych i społecznych. Bacznie obserwując mieszkańców Janouska, obawia się jednak kierunku tych zmian. Dostrzega bowiem brak w społeczeństwie jedności, która w obliczu zachodzących wydarzeń może okazać się kluczowa. Dlatego właśnie oczekuje stanowczej reakcji władz na przestępstwa popełniane przez przybyszów. Nie otrzymawszy należytego wsparcia ze strony przedstawicieli władzy, stara się nakłonić sąsiadów do aktywnego przeciwstawienia się obcym. Niestety, również bezskutecznie. Mieszkańcy Janouska utracili poczucie wspólnoty i są skoncentrowani tylko na sobie. Doszło więc do rozpadu więzi społecznych.

Kreacja postaci w powieści Stankiewicza jest wyrazem zmian zachodzących w literaturze przełomu wieku XX i XXI. Główni bohaterowie Luba i Daniła niewątpliwie posiadają cechy typowe dla bohatera kończącego się stulecia. Jednak okoliczności, w jakich przyszło im działać, a także doznawane przez nich uczucia świadczą o zmianie w sposobie konstruowania postaci w li-

³⁴ А. У. Андрэева, *Мадыфікацыя матыву адзіноты у прозе Ю. Станкевіча*, [w:] *Актуальныя праблемы філалогіі*, ред. А. В. Бредихіна, Гомельскі гасударствены ўніверсітэт імені Франціска Скарыны, Гомель 2011, s. 14–18.

teraturze białoruskiej końca XX wieku. W sposobie opisu postaci nadrzędną rolę wydają się pełnić kwestie antropologiczno-egzystencjalne, o których wspominała Gosk. Sprawiają one, że niektóre z postaci stają się uniwersalnymi figurami uwikłanymi w białoruski kontekst społeczno-polityczny. Elementem nawiązującym do cech typowych dla bohatera literatury białoruskiej XX wieku jest też postać śledczego i innych przedstawicieli władzy. Ich stosunek do obywateli nie uległ zmianie. W kontakcie z człowiekiem manifestują swoją wyższość i podkreślają nieograniczone możliwości wynikające z zajmowanego stanowiska. Ważną rolę pełnią także przybysze, uosabiający siłę niszczącą, terror i strach. Przywołany w powieści problem narkomanii także odzwierciedla zmiany zachodzące w przestrzeni społecznej, podkreślając fakt, że uzależnienie od substancji psychotropowych przybiera na sile.

Warto odnieść się do aktualnego kryzysu migracyjnego i przybywających masowo uchodźców do Europy. Powieść Stankiewicza określająca obcych jako siłę niszczącą lokalną społeczność wpisuje się w toczone dyskusje dotyczące kwestii migracji i zagrożeń z nią związanych. Chociaż to przybysze wobec lokalnej ludności powinni czuć się niepewnie w utworze doszło do zamiany ról. We współczesnej literaturze białoruskiej temat migracji jest wspomniany także w powieści Wiktara Marcinowicza: *Язык. По prostu чэкайце: да вас podejду*³⁵. Tutaj uchodźcy starają się dostać do Związku Państw Chin i Rosji jako kraju wyróżniającego się stabilnością gospodarczą i dogodnymi warunkami bytowymi. Europa Zachodnia została przedstawiona jako pogrążona w chaosie.

³⁵ В. Марціновіч, *Мова. Проста стойце побач: да вас падыдуць*, Кнігазбор, Мінск 2014.

Część III

POGRANICZA PODMIOTOWOŚCI I TOŻSAMOŚCI

Любовь Первушина

Минский государственный лингвистический университет

ORCID: 0000-0001-7390-5079

Особенности репрезентации литературы постсоветской славянской эмиграции в США

Последние десятилетия XX – начала XXI века представляют особый исторический период, который характеризуется значительными изменениями культурной картины мира, углублением мировоззренческих поисков, осмыслением вызовов современной цивилизации, расширением философских, социально-политических, эстетических и художественных концепций. Литературный процесс США отличается быстрой сменой эстетических настроений, многогранностью и сложностью, разноректорностью и многоуровневостью. Он не поддается четкой систематизации, классификации и схематизации, так как «на первый план выходит множество литературных явлений в общем и эстетическом пространстве»¹. Все очевидней обозначает себя в американском художественном поле дискурс культурного разнообразия, основанный на этно-расовом многообразии, полилингвизме и новом мультикультурном опыте. Под влиянием растущего этнического плюрализма все более фрагментированной, децентрализованной и многовекторной становится литература США. Она представляет собой

¹ Б.А. Гиленсон, *История литературы США*, Академия, Москва 2003, с. 26.

яркое многонациональное «лоскутное одеяло» (*patchwork*), каждый сегмент которого содержит специфические элементы и национально-этнического, и универсального.

Развитие многонациональной, поликультурной и многоязычной литературы США, изначально содержавшей в себе богатый пласт культурного разнообразия, во многом осуществляется под влиянием эмиграции. Эмиграция, создавшая в XX веке «новый антропологический тип – эмигрантского человека (*homo emigranticus*)»², продолжает формировать региональные и транснациональные мосты между культурами, устанавливая тесные переключки между ними. Сегодня эмиграция рассматривается как неотъемлемая часть существования глобализованного мира и является «важнейшим индикатором этнополитических и социальных процессов, происходящих в обществе»³. Мощные эмиграционные волны во многом определяют ход исторических тенденций, обуславливают развитие локальных территорий, стран и, в итоге, значимых цивилизационных культурных направлений.

Важным сегментом мультикультурного общеэстетического поля США является художественная территории, представленная этническими литературами славянской эмиграции. Они являются феноменом, живущим «по своим законам внутри литературы национальной»⁴, добавляют в нее свое культурное своеобразие, вводят историю и традиции славянского мира, представляют свой неповторимый этно-национальный опыт, а также идеи, образы, архетипы, ностальгические мотивы, мировоззренческие установки авторов. Факт присутствия литератур славянской эмиграции в общехудожественном

² О.Р. Демидова, *Эмиграция как проблема философии культуры*, «Вестник Ленинградского государственного университета им. Пушкина. Серия Философия» 2015, № 3, с. 81.

³ Л.А. Васильева, *Вынужденная миграция в Республике Беларусь: теоретико-правовые и организационные аспекты*, Академия МВД РБ, Минск 2000, с. 1.

⁴ Т.В. Якушкина, *Что такое итало-американская литература, или этническая литература как проект*, «Вестник Череповецкого государственного университета. Филологические науки» 2015, № 1, с. 60.

поле США детерминирован определенными историческими, социокультурными, политическими, временными и территориальными условиями.

Новым и малоизученным феноменом является дискурсивная территория, сформированная писателями постсоветской русской эмиграции в США. Она же – литература четвертой волны русской эмиграции в США – связана с усиливающимися процессами глобализации, интеграции и установлением транснациональных культурных связей⁵. В ней представлены творческие поиски талантливых авторов русской диаспоры в США.

Известно, что феномен литературы постсоветской славянской эмиграции в целом и русской литературы в частности значительно отличается от литературы предшествующих волн. Как считает исследователь Юлия Матвеева, первая волна так называемой белой эмиграции была «наиболее многочисленной, наиболее устремленной к реконструкции русской жизни со всеми ее общественно-значимыми институтами культуры, социальной и даже политической жизнью»⁶. Писатели второй и третьей волн эмиграции «в большинстве своем исповедовали пафос активного противостояния и обличения советского строя, жили отталкиванием от всего советского, хотя содержательно и художественно с этим „советским“ были кровно и порой нерасторжимо связаны»⁷. По мнению известного писателя-эмигранта Александра Зиновьева,

⁵ Количество «волн» дискуссионно. Некоторые исследователи рассматривают четыре волны эмиграции: они не выделяют в качестве «волны» дореволюционный период эмиграции, а отсчет волнам начинают с периода «белой эмиграции» (Матвеева, Александр Николукин, Максим Соколов и другие). Другие же ученые классифицируют дореволюционную трудовую эмиграцию в качестве «первой волны», таким образом выделяя пять волн эмиграции (Владимир Дмитренко). Мы придерживаемся классификации, в которой представлены четыре волны эмиграции.

⁶ Ю.В. Матвеева, *Русская литература зарубежья. Три волны эмиграции XX века*, Издательство Уральского университета, Екатеринбург 2019, с. 6.

⁷ *Ibidem*, с. 6.

в создании и функционировании данного литературного феномена в эмиграции принимали участие средства массовой информации, государственные институты, учреждения культуры, добровольные общества, университеты, издательства, большое число западных журналистов, [...] а также туристы, дипломаты, студенты и т.д.⁸

Феномен литературы эмиграции третьей волны занял заметное место в культурной жизни США и западных стран, принявших эмигрантов и привлек внимание миллионов читателей по всему миру. Он достиг своего высшего пика в конце 1970-х и в первой половине 1980-х годов.

Литература же четвертой волны русской эмиграции (с 1990-х годов) отражает авторскую репрезентацию современных процессов, вызванных, главным образом, экономическими причинами. Исследователь эмиграции Димитрина Лесневская акцентирует следующие черты многоликостной постсоветской русской эмиграции:

это «смешанная» эмиграция, главным образом – экономическая эмиграция, среди которой социологи и политические аналитики выделяют и новую волну политических эмигрантов. Она была вызвана дестабилизацией политической обстановки (провал августовского путча), экономическим кризисом, товарным дефицитом, демонтажем советской империи⁹.

Необходимо отметить изменения как содержательного компонента, так и идеологического наполнения литературы постсоветской эмиграции по сравнению с предшествующими волнами. На рубеже XX–XXI веков литературная эмиграция претерпела значительную трансформацию. Согласно исследованиям Александра Зеленина, «перестроечные годы XX века радикально изменили отношение к эмиграции и наполнили это понятие новым смыслом, причем прямо противоположным: из

⁸ А. Zinovev, *Russian-Language Literature in Emigration*, “Canadian-American Slavic Studies” 1999, № 33, с. 265.

⁹ Д. Лесневская, *Русское зарубежье в эпоху глобализации*, [в:] *Руска дијаспора и словенски свет. Зборник радова*, уред. П. Буњак, Славистичко друштво Србије, Београд 2013, с. 27.

врагов народа эмигранты превратились в патриотов»¹⁰. Поэтому «на эмиграцию стали смотреть как на спасительную силу в духовном возрождении страны»¹¹. Следовательно, в современной литературе потеряли остроту и актуальность темы анти-коммунизма и анти-советизма, а с размытием физических границ и разрушением «железного занавеса» ушли в прошлое строгие цензурные запреты. По убеждению писателя, литературоведа, журналиста Александра Гениса, «исчез идеологический „враг“, растворился эксплуатируемый многими ореол писателя „борца за свободу“, „непечатаемого таланта и нонконформиста“»¹². В трудах Инны Минеевой, Гениса, Зиновьева, Василия Аксенова, Андрея Синявского, Ольги Матич, Карла Проффера и других отмечалось, что «в постперестроечный период проведенная еще в советское время идеологическая, этическая и эстетическая граница между литературой метрополии и литературой „диаспоры“ себя изжила»¹³. Очевидным стало «преодоление противостояния между литературой метрополии и литературой эмиграции и „выравнивание температур“ между центром (Россия) и периферией (эмиграция)»¹⁴. Как историческое явление исчезли такие формы публикационной активности, как самиздат и тамиздат. Литература постсоветской русской эмиграции в США стала представлять собой «специфический конструкт „транскультурного генезиса“ и совершенно особое явление [...], органически связанное с феноменом эмигрантской культуры, ибо сливаясь с нею, оно образует единое целое литературы русского зарубежья»¹⁵. Литература эмиграции сегодня рассматривается как важная составная часть единой русской литературы.

¹⁰ И.Н. Минеева, *Феномен эмиграции в русской культуре XX–XXI вв.: генезис, семантика, интерпретации*, [в:] *Руска дијаспора и словенски свет...*, с. 42.

¹¹ Ibidem.

¹² А. Генис, *Новый Архипелаг, или Конец эмигрантской литературы*, «Континент» 1999, № 102, <https://magazines.gorky.media/continent/1999/102/novyj-arhipelag-ili-konecz-emigrantskoj-literatury.html> [доступ: 02.11.2019].

¹³ И.Н. Минеева, *op. cit.*, с. 42.

¹⁴ А. Генис, *op. cit.*, с. 403.

¹⁵ Ю.В. Матвеева, *op. cit.*, с. 3–4.

Как общеизвестно, в настоящее время понятие «эмиграция» употребляется

не в политическом, а скорее в национальном, этническом, культурном контекстах в двух значениях: 1) оставлять, покидать страну, какое-либо место и 2) процесс отделения себя от Дома, самого себя, традиции, бытия, культуры, религии¹⁶.

Теоретик литературы и историк Любовь Бугаева считает, что сегодня эмиграцию определяют в более широком смысле как «одну из форм отчуждения наряду с экспатриацией, номадизмом, туризмом»¹⁷. Теоретик выделяет с учетом мирового опыта несколько типов писателей: писатель-эмигрант (вынужденно покинувший свой дом), писатель-экспатриант (добровольно покинувший свой дом, имеющий возможность вернуться на родину, не считающий себя изгнанником), писатель-номад (свободный от влияния национальности, государства, партии, временного сообщества, воплощающий идею вечного передвижения) и писатель-турист (искатель новых впечатлений). Для всех групп общим является перемещение и отчуждение от доминантного влияния какой-либо одной общественной группы или одного движения. Однако, подчеркивает Бугаева, «только в случае эмигранта – экспатрианта отчуждение связано с особым переживанием чувства утраты любимого объекта, отсутствующим у номада и туриста»¹⁸, с определенной тональностью, художественной модальностью, с интенсивным осмыслением утраты родины, страны, дома. Несмотря на радикальное изменение эстетического поля современной литературы эмиграции, «проблема неузнаваемости, вечной иностранщины осталась. С открывшимися границами заново слышен и классический мотив российского изгнан-

¹⁶ И.Н. Минеева, *op. cit.*, с. 48.

¹⁷ Л.Д. Бугаева, *Мифология эмиграции: геополитика и поэтика*, [в:] *За пределами. Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века*, ed. L. Bugaeva, E. Hausbacher, Peter Lang, Frankfurt am Mein 2006, с. 53–54.

¹⁸ *Ibidem*, с. 54.

ничества: ощущение бездомности у себя на родине и собственной чуждости за границей»¹⁹.

Следовательно, литература эмиграции как литературный феномен может и будет развиваться в новых условиях организации глобализованного общества. Литература эмиграции, таким образом, может быть определена как гибкая идеологически-художественная система, отражающая социально-экономические, политические, культурные, эстетические особенности данного современного исторического периода. Она фиксирует интенсивные процессы географического перемещения авторов (и их героев) и является особым транснациональным явлением; она связана с геополитическими кризисами и сопровождает как глубоко личные, психологические, так и масштабные исторические потрясения, конфликты, войны, социальные и культурные катастрофы. Литература эмиграции связана «с философским явлением отчуждения – процессом отделения человека от бытия, культуры, религии, самого себя, утратой смысла, „переоткрытием“ действительности»²⁰. Писатель-эмигрант существует между двух (и более) миров, ищет философский смысл жизни без разрыва с родной культурной традицией, видит свою задачу в сохранении родного языка и культуры при интенсивных кросс-культурных перекличках. В творчестве автора-эмигранта прямо или опосредованно присутствуют ностальгические мотивы по ушедшему прошлому, по социальной и исторической справедливости, по лучшему будущему (так как ностальгия может быть не только ретроспективной, но и перспективной, то есть обращенной в будущее).

Постсоветская литература русской эмиграции в США – корпус произведений, созданных в последние десятилетия как в принимающей стране, так и в России. Работают в США поэты, прозаики, переводчики, сценаристы. Назовем лишь некоторые имена: Татьяна Ананич, Лев Бердников, Елена Дубровина, Геннадий Кацов, Нина Косман, Елена Литинская, Андрей Любимов, Зоя Межирова, Александр Мотт, Хельга

¹⁹ И.Н. Минеева, *op. cit.*, с. 44.

²⁰ Л.Д. Бугаева, *op. cit.*, с. 53–54.

Ольшванг, Наталья Резник, Григорий Стариковский, Елена Улановская, Анна Урюпина, Сергей Шабалин, Вадим Ярмолинец и многие другие авторы. Русская проза XX века в англоязычных изданиях «нередко представлена петербурженкой Татьяной э»²¹.

Творчество постсоветской русской литературы в США – очень молодое направление. Данный пласт русско-американской словесности

еще практически не известен ни в контексте русской, ни в контексте американской литературы. Действительно, есть и попытки американских ученых и критиков исследовать творчество современных писателей русской эмиграции. Однако они весьма скромные единичные, но все-таки...²²

Достаточно полно представлено творчество группы эмигрантов четвертой волны, покинувших родину в 1980–1990-е годы, которые принадлежат к Нью-Йоркской школе. Литературовед Евгения Бутенина в ряде работ рассматривает литературные поиски данной группы писателей и отмечает:

иммигранты четвертой волны, покинувшие родину в 1980–90-х гг., нередко еще в детском возрасте, вместе с родителями, воспринимают транслингвальный (и экзистенциальный) переход не так драматично. Многие современные русско-американские писатели – Л. Вапняр, Г. Штейнгатт, И. Рейн, К. Гессен, М. Идов, А. Улич – живут в Нью-Йорке, подчеркивают свою даже не русско-американскую, а нью-йоркскую творческую идентичность. Многие из них – профессиональные филологи, но в отличие от своих предшественников, они получили образование в США и, таким образом, приобрели опыт изучения русской литературы с инокультурной точки зрения²³.

²¹ Е.М. Бутенина, «Чужое слово проступает...»: *Рецепция русской классики в прозе США второй половины XX – начала XXI века*, Флинта, Москва 2018, с. 98.

²² Переписка с Мариной Адамович, главным редактором «Нового журнала» с 2005 г. (литературно-публицистического журнала русского зарубежья), декабрь 2019 – январь 2020 (личный архив Л. Первушиной).

²³ Е.М. Бутенина, *Нью-Йоркский текст современной русско-американской прозы*, „Studia Litterarum” 2019, т. 4, № 3, с. 161.

Большое значение в творчестве авторов Нью-Йоркской школы приобретают эксперименты, например: «реакцентуация русского литературного канона в прозе США»²⁴, а также перенесение многих ключевых черт петербургского текста в нью-йоркский:

это (мета)литературность, театральность, символическая топика, контрастность, что намечает гибридизацию этих двух направлений. Для современной русско-американской прозы также характерна «трансплантация» «маленького лишнего человека» в инокультурную среду. Благодаря гибридной натуре «маленький лишний человек» как медиатор-трикстер в мифологии, оказывается жизнеустойчивым персонажем и формирует межкультурное текстуальное пространство²⁵.

Для художественных поисков данных авторов очевидна литературная рецепция шедевров русской классики, постмодернистские стратегии образования текста, исповедальность, пристальное внимание к образованию новой субъективности и другие художественные приемы. Эти писатели создают особый петербургский нью-йоркский текст современной русско-американской прозы. Однако важно отметить, что данная плодотворно работающая группа писателей не отражает в полной мере чувства современного эмигранта/экспатрианта, настроение и тональность его души, переживание потери родины, отдаления от дома. В художественных исканиях данных авторов редко присутствует ностальгия и попытки глубоко осмыслить свою эмигрантскую идентичность. Некоторые писатели «избегают традиционных иммигрантских сюжетов или пародируют их, что свойственно американской традиции изображения Нью-Йорка»²⁶.

В контексте литературы постсоветской русской эмиграции представляется важным особо отметить литературные поиски Александара Петрова (1938) – выдающегося сербского и русского писателя-эмигранта (романиста и поэта), в которых достаточно полно представлены черты

²⁴ Ibidem, с. 105.

²⁵ Ibidem, с. 104.

²⁶ Ibidem.

современной литературы эмиграции. Творчество Петрова – культурно-исторический и литературный феномен. Оно возникло на пересечении социальных, исторических, культурных, литературных, лингвистических факторов, а также векторов вынужденной эмиграции и стало знаковым явлением литературы XX – начала XXI веков. Петров родился в Сербии в 1938 году в семье русских эмигрантов, которые вынуждены были эмигрировать из России в Югославию по политическим причинам. В 1991 году писатель переехал в США в результате процессов, приведших к развалу Югославии. Это была вынужденно-добровольная эмиграция, типичная для постсоветской историко-культурной ситуации. В новой стране, принявшей его, писатель имеет возможность жить и работать; гражданство США он не принял. С 1993 года Петров преподает в Питтсбургском университете. С 1993 года – он редактор газеты «The American Srbobran». Он также является профессором нескольких университетов.

Петров – автор четырех романов *Как золото в огне* (*Like Gold in Fire*, 1998), *Турецкая Вена* (*Turkish Vienna*, 2000), *Пещера льва* (*The Lion's Cave*, 2004), *Мемороман* (на сербском, 2018). Его перу принадлежат стихи на русском, сербском, английском языках, он занимается автопереводом. Ярким примером его англоязычной поэзии является сборник стихов *Lady in an Empty Dress* (London, 1990). Поэзия Петрова переводилась выдающимися поэтами, среди которых Чарльз Симич, Марк Странд, Ричард Бернс, Муза Павлова и другие. Его стихи включены во многие поэтические антологии и переведены более чем на 30 языков мира. Петров – лауреат государственных, профессиональных и литературных премий в Сербии и за рубежом. Он возглавлял Отдел истории литературы Института Литературы и Искусств в Белграде, был председателем Союза Писателей Сербии (1986–1988). Петров – известный ученый. В центре его научной работы – история русской эмиграции и эмигрантской прессы, теоретические проблемы истории и теории литературы.

Петров – составитель двуязычной *Антологии русской поэзии XVII–XX веков* (*От Симеона Полоцкого до Иосифа Бродского*, 1977). В 2011 году

этот труд был переиздан на русском языке, в него было включено творчество многих современных авторов. Иосиф Бродский, отмечая усилия Петрова по созданию данной книги, в частности, писал:

Наиболее полную на сегодняшний день антологию русской поэзии составил именно этот человек, родившийся в Югославии, приглашенный профессор нескольких университетов, *literata* в классическом смысле этого слова. Будучи сам поэтом значительной силы, Петров имеет возможность подойти к теме с проницательностью инсайдера²⁷.

Объектом нашего рассмотрения является сборник поэзии Петрова *Тут и там*, опубликованный в 2019 году. В нем обобщаются основные черты творчества писателя и выявляются определенные особенности литературы постсоветской эмиграции. Как автор-эмигрант, Петров прямо или опосредованно ставит ряд вопросов онтологического свойства, осмысливает их и определяет свое место в системе культурных и литературных координат. Так, философским вопросом, который решает писатель-эмигрант, является вопрос глубоко индивидуального восприятия «своего» и «далекого», родного дома и изгнания. Отношение к родине и к эмиграции выявляется через четко выстроенную систему взглядов творческой личности на мир, на себя и на свое место в мире. Мировоззренческая проблема национального/универсального решается в творчестве Петрова многоуровнево: всегда сохраняются важнейшие параметры национальной идентичности автора, содержащей два кода идентичности – сербского и русского, и постоянно восстанавливается культурно-историческая память. Сущностью кода идентичности является способность личности концентрировать содержание смыслов и ценностей культуры.

Примером репрезентации двойного кода идентичности является цикл стихов *Параллельное измерение* из сборника *Тут и Там*. В произведении *В русской церкви в Белграде*, наполненном открытым, внешним автобиографизмом, выявляются факторы, оказывающие влияние на

²⁷ А. Петров, *Тут и там*, Русский Гулливер, Москва 2019, с. 153.

становление внутреннего мира лирического героя – будущего писателя. Они включают меняющийся контекст жизни в связи с эмиграцией в Сербию и значимость историко-культурных, социальных, национальных, расовых, этнических, лингвистических векторов, которые определили возникновение сложной би-этнической (*bi-ethnic identity*) – гибкой, меняющейся адаптивной национальной идентичности (*flexible identity*) эмигранта, размывающей границы между бинарными оппозициями «свой–чужой», «близкое–далекое», «Родина–чужбина». Россия и Сербия воспринимаются лирическим героем как одно общее пространство родины, объединенное Православием, близостью славянских культур и языков. Подчеркивается многовекторная идентичность и субъективность личности: по факту рождения лирический герой – серб, по наследственности и духу – русский.

В стихах *Странники*, *Страна*, *Железо и бархат*, *Кринка*, *Параллельное измерение* поднимаются вопросы культурно-исторического развития, подлинного смысла жизни человека, значимости семейных уз, эволюции сознания личности. Духовно-нравственные коннотации сосредоточены в емких, визуально-чувственных образах. Автор посвящает свои произведения отцу, матери, супруге. Восстанавливается история семьи лирического героя и значимые события прошлого, отдается дань уважения его близким, родителям и супруге. Использование реальных фактов прошлого и творческая трансформация истории в автобиографические формы позволяют автору более глубоко осознать собственное бытие и жизнь своей семьи в контексте истории.

В цикле произведений *Эх-на! Родная земля* художественным взором автора охвачены просторы России. Природные символы и архетипы, инкорпорированные в ткань текста, способствуют восстановлению осознания мироощущения, идущего от глубинных народных истоков. Воссоздание топонимов, значимых для автора (живописные места России и Калмыкии, исторические Соловки и другие), ссылки на ономастические реалии и раскрытие их содержания способствуют формированию эффекта правдоподобия действия, созданию определенной атмосферы ностальгии и восприятию поэтической среды как реальности. В твор-

честве Петрова сохраняется и постоянно воспроизводится духовная связь с Россией и Сербией, со славянской культурой через чувственно окрашенные образы и реалии славянского мира, обращение к прошлому и воссоздание значимых для автора картин жизни.

В то же время, творчество Петрова демонстрирует активное авторское проникновение в американскую культуру, выстраивание межличностных и культурных связей и переключек между Старым и Новым Светом, между Сербией, Россией и США, так как эмигрант, так или иначе, вынужден в своем творчестве сопрягать «две и более культурные системы, культуру настоящего и будущего, (то есть культуру новой страны и культуру памяти) в одну цельную модель»²⁸. Такая многоуровневая, сложная, многосоставная гибридная идентичность, основанная на транснациональных переключках культур, наиболее четко проявляет себя в стихотворении *Страна* (с авторским указанием *Белград–Москва–Питтсбург*).

Более того, в творчестве Петрова очевиден дальнейший процесс раскрытия границ между культурами, а посему индивидуальный опыт личности автора и его лирических героев вводится в широкий контекст глобализованного мира для репрезентации процессов, охватывающих современную цивилизацию. Автор соединяет различные пласты современного общества и представляет взаимодействие культур на двух континентах конкретно в произведениях *Тут* и *Там*. А космополитическая идентичность лирического героя выявляется в стихотворении *Поэт* – «у поэта кругосветного, жажда авантюры неутолима»²⁹. В данных произведениях (с открытым, очевидным, внешним автобиографизмом) прочитываются кросс-культурные связи, космополитические мотивы, но в то же время акцентируется значимость исторических корней, национальной идентичности личности.

²⁸ C. Wong Sau-Ling, *Immigrant Autobiography: Some Questions of Definition and Approach*, [в:] *American Biography: Retrospect and Prospect*, ed. by P.J. Eakin, University of Wisconsin Press, Wisconsin 1991, с. 144.

²⁹ А. Петров, *op. cit.*, с. 19.

Гибкая гибридная идентичность в произведениях Петрова отражает процессы, происходящие в мировом глобализованном обществе. Так, по мнению Бет Холмгрен – известной исследовательницы славянской культуры в США, эмиграция в настоящее время

более не эквивалентна ассимиляции, ее результатом становится жизнь в двойном измерении, т.е. «смешанная/гибридная жизнь», предполагающая билингвизм восприятия, артикуляции идей и миропонимания. В этом наиболее удобном варианте эмиграции писатель не только способен сохранять в памяти Старый Свет, но и заново посещать и переживать его. Таким образом писатель следует безопасным курсом между Сциллой – ностальгией, охватывающей эмигранта, и Харибдой – отчуждением от своей родной культуры³⁰.

Необходимо отметить особый авторский способ переработки жизненного материала, при котором все события и эпизоды, исторические отсылки и события времени проявляются через сознание автора, через его личное восприятие. Сегодня отражение коллизий времени, эпохальные сдвиги, проблемы эмиграции и весь комплекс вопросов осуществляется *через внутренний мир человека*, через рефлексивное осмысление человеком его жизненных проблем: «Сегодня конфликты проявляют свою сущность преимущественно такими способами, когда постижение их возможно прежде всего через мир личности»³¹. Очевидно стремление Петрова включить весь свой жизненный опыт в процесс художественного осмысления.

В поэтической ткани представлена и субъективность автора – психологический и духовно-мыслительный аспект человеческой деятельности как проявление связи внутреннего мира личности и реальности. Субъективизация проявляется на всех уровнях творчества

³⁰ B. Holmgren, *Those Unsettling Slavs, or Theres No Place Like Home*, [в:] *Changing Representations of Minorities, East and West: Selected Essays*, ed. L.E. Smith, J. Rieder, University of Hawaii, Hawaii 1996, с. 99.

³¹ А. Зверев, *На острие иглы: из художественного опыта XX века*, Советский писатель, Москва 1989, с. 231.

Петрова (в мировоззренческих и эстетических установках, проблемно-тематическом комплексе, идеологических посылах) и реализует себя в емких стихах через чувственно воспринимаемую образную систему. Его субъективизм, как и авторское присутствие в поэзии, то выходит на первый план, то исчезает, то выявляется через автобиографическую саморепрезентацию и усиление уникально-персонального авторского присутствия, то подвергается процессам диффузии и растворяется в тексте.

Идеологический элемент является важной составной частью произведений Петрова. Значимые смысловые повторения мотивов, образов, архетипов актуализируют репрезентацию идеологических смыслов и систему культурных ценностей. Они и выявляют глубокую связь между художественными исканиями автора и идеологически-политической ситуацией в Сербии (в Югославии), Европе и США. Представлена художественная интерпретация некоторых исторических событий через образ Красной площади в стихах *Сон Красной площади*, *Девушка*, *Мальчик*, в пародийно-ироническом стихотворении *Красная кошка*, а также через переключки культур в произведениях *Дела небесные*, *Варшава*, *Иерусалим* и *Смерть Романовых*. Поэзия передает живое дыхание истории, раскрывает значимость исторического, литературного и культурного наследия для будущих поколений.

Одним из наиболее важных творческих приемов Петрова является *интертекстуальность*, которая выявляет или прячет субъективность писателя. Создание художественной ткани осуществляется через сложную систему взаимосвязей с литературными текстами, что позволяет мастеру слова репрезентировать свои идеи через «динамическое взаимодействие и пересечение разнообразных процессов и культур»³². Аллюзивные обертоны поэзии Петрова хорошо поддаются переводу, а культурно-исторические реалии объясняют авторское восприятие

³² S. Friedman, *Weaving: intertextuality and the (re)birth of the author*, [в:] *Influence and intertextuality in literary history*, ed. J. Clayton, E. Rothstein, University of Wisconsin Press, Madison 1991, с. 147.

событий прошлого. В текстах представлены цитаты и ссылки на многие произведения писателей различных эпох, что определяет создание многовекторного авторского стиля. Основными приемами, используемыми Петровым, являются аллюзии (заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте), краткие цитаты и атрибутированные эпиграфы, заглавия-ссылки на определенные реалии и авторские комментарии относительно писателей того или иного времени. Лексические переклички не имеют ведущего значения. Присутствуют не столько межтекстуальные созвучия, сколько глубокие культурно-исторические взаимопроникновения и взаимовлияния. Петров опирается на культурно-исторический многовековой опыт и сопоставляет свои идеи с ценностями, представленными в произведениях знаменитых авторов прошлого и настоящего.

Интертекстуальный диалог с современниками и предшественниками образует в сборнике поэзии *Тут и там* единое пространство культурной памяти и свидетельствует об интеллектуализации творческого процесса Петрова. Очевидны ссылки на творчество выдающихся писателей – Иосифа Бродского, Осипа Мандельштама, Марины Цветаевой, Елены Гуро, Эдгара По, Эмили Диккинсон, Эзры Паунда, Джона Донна и других. Таким образом автор обращается к новым изобразительным и выразительным возможностям, вводит в поэзию широкий социальный, исторический и культурно-литературный контекст. Интертекстуальные связи акцентируют значимость мировых литературных шедевров, русского авангарда и исканий авторов-модернистов для творческих установок Петрова. Шагаловский интертекст способствует созданию поэтических образов, парящих в небе и рвущихся за пределы обыденного, а сложные многоуровневые анималистические образы-символы (например, жар-птица, черная кошка, красная кошка, ночная бабочка, верблюжата Гуро³³ и образ верблюда, созданного Цветаевой) архетипизируются, приобретают вселенское, универсальное

³³ Очевидны интертекстуальные ссылки на сборник стихов Гуро *Небесные верблюжата* (1914).

звучание, свидетельствует о связи человека и мира, природы и универсума. Жизнь и смерть, радость и вселенская грусть, бытие человека и Божественное отразились в движении мысли поэта, который готов «[...] Как господин и как Господь велел – Нести свой крест по-божьи, по-верблюжьи»³⁴. Являясь аллюзивным кодом поэзии, анималистические образы-символы становятся глубоко инкорпорированными в субъективность автора и акцентируют значимость нравственных законов, тяжести бытия и долга поэта отражать правду жизни (произведения *Странники*, *Двухлунный верблюд*, *Девушка*, *Самец*, *Александр*, *Смерть*, *Жар-птица*, *Последняя четверть*).

Таким образом, с одной стороны, в творчестве Петрова используются художественные модели, которые, согласно известному теоретику постмодернизма Ихабу Хассану, отражают эпоху перехода к новому тысячелетию. Среди них

игровая тональность; неопределенность и имманентность; особая темпоральность – временная организация, или, скорее, – межвременная, многопространственная; лоскутность мышления и пестрая мозаика – игровая, трансгрессивная, нарушающая порядок или деконструктивная³⁵.

Автор проверяет и испытывает на прочность идеи предыдущих эпох, создает порой ироническое, пародийное рефлексивное восприятие действительности. Очевидна интеллектуализация творчества Петрова, репрезентация его идей на высоком уровне философского обобщения, а также отражение коллизий времени через сознание личности.

С другой стороны, творчество Петрова содержит определенные черты, характерные для эмигрантского письма, среди которых: особое ощущение родины, осмысление потери дома и радость его обретения; репрезентация национального самосознания через реконструкцию архетипа дома и образов Сербии и России; усиление роли культурно-исторической

³⁴ Цитируется произведение Марины Цветаевой *И вот, навьючив на верблюжий горб* (1917).

³⁵ I. Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern theory and culture*, Ohio State University Press, Ohio 1987, с. XV.

памяти и национально-культурного компонента в целом; выявление перекличек культур; присутствие как сербской, так и русской культур при исследовании реалий многоязычного общества США; четкое движение литературных поисков от монолингвизма к билингвизму, полилингвизму и транслингвизму; пристальное внимание к гибридной, многосторонней идентичности личности; фиксация изменений в структуре субъективности (внутреннем психологическом пласте идентичности личности); выявление особого типа вхождения писателя-эмигранта в культуру принимающих стран, в котором присутствуют и ностальгическая модель, и модель достаточно полной социально-культурной и языковой ассимиляции, и космополитическая модель, что способствует активному освоению разных культур и продуктивному инновационному творческому процессу, основанному на литературных традициях и достижениях прошлого.

Александр Янишевский

Национальный технический университет Украины
им. Игоря Сикорского

ORCID: 0000-0002-2198-2336

Русскоязычная субъективная неопубликованная проза 10-х годов XXI века: от эпистолярного старта ко вхождению в диалогизированную повесть

Субъективизм как один из дискурсов литературного творчества может определять своеобразную «технология» формирования (читай, превращения, метаморфозы) генологической рецепции потребителем интеллектуального продукта. Именно он, субъективизм, служит особым распределительным щитком, неким объективно-нематериальным диспетчером при овеществлении той неуловимой субстанции, которая называется мыслью. От него зависит консоментная онтологичность последней и ним же задается, при необходимости, консументность привычных ранее экспрессивных парадигм ее объективации.

С неминуемым развитием информационно-технологического прогресса, средств и способов массовых коммуникаций разнообразятся виды, формы и возможности создания литературных или претендующих на такое название текстовых образований. Одним из таких коммуникационных каналов между адресатом и адресатом того, что может стать художественным текстом являются небумажные посредники, позволяющие неопубликованные, в традиционном смысле этого слова, семиотические воплощения мысли сделать опубликованными,

доступными всем. Цель – желание скорейшего самовыражения, самопроявления, самовычленения, заявления о себе, надежды на аматорские отзывы и рецензии, симулякризация пахнущего типографской краской авторского экземпляра. Сюда можно добавить еще и тест на личную вигильность как интродукцию в будущую апперцепцию успеха или неуспеха. Мотив – можно сказать словами Козьмы Прутков: «...я хочу славы. Слава тешит человека. Слава, говорят, „дым“; это неправда. Я этому не верю!»¹. Иначе говоря, слава как импульс к творчеству и литературному созиданию. Однако не только. Бывают еще и лично-изломные обстоятельства, просто аподиктически влекущие взяться за перо, а с поправкой на современность – усесться за клавиатуру лаптопа.

Что есть неопубликованное произведение и как его видоизменение неопубликованная проза? Ассерторически – это неизвестная, несуществующая для широкого круга *homo litteratus*, да и просто *homo sapiens* работа творческого ума, запечатленная в определенном носителе как провизорном хранилище материализованной мысли. Формально – пусть и напечатанный или же вывешенный в цифровом вельтрауме, или иным технологическим способом размноженный результат созидания незаурядного *intellectus*, однако не имеющий международного номера (иными словами, международного паспорта) ISBN. Только с получением/присвоением номера ISBN книга как творческий продукт может называться книгой, а литературное произведение считается опубликованным и прошедшим процедуру мельдования/нострификации.

Но есть еще одна мотивационная лазейка (хотя можно сказать и лаз), которая становится демиургом опубликованной неопубликованности: возможность, как в гражданском союзе двух людей, отказаться друг от друга, изменить друг другу, допустить сильнейшую инвариантность отношений без каких-либо формальных обоюдных последствий, чтобы каждая сторона в своем конце видела свое начало и могла образно сказать: «*Ne confundar in aeternum* – не постыжуся вовек». Речь идет о тексте (читай, произведении прозаическом) и его авторе, могущими

¹ К. Прутков, *Сочинения*, Костромское книжное издательство, Кострома 1958, с. 27.

быть в индивидуальной экзистенции как «сиамскими близнецами», так и однополюсными силовыми полями.

Именно поэтому, вместе с изложенным выше, целевые виртуальные ресурсы не пустуют, всегда открыты для доступа как в качестве литературной презентации, демоверсии будущего опубликованного продукта, так и в качестве наполнителя, резервуара, Лейхтвейсовского пространства новых поступлений.

Среди достаточного количества нематериальных носителей художественно-литературной мысли, аналогичных замыслов, концепций, идей, гипотез с поправкой на российский локус можно выделить веб-возможность под названием Proza.ru², позиционирующую себя как неофициальный орган Российского союза писателей в Сети, что позволяет сделать умозаключение касательно желательных, объективных, наличных, вступающих в свои права трендов русскоязычной прозы последнего времени бонтонально воспринимаемых законодателями писательских мод. Фиксируемое для доведения до всеобщего сведения как олицетворение индивидуально-семиотического возможно лишь при некоей неуловимой и своеобразной внутренней эксплозии субъективности. Причем если освобождение большого количества живой интроэнергии в имманентно ограниченном, глубоко спрятанном ото всех, *personalis*-мире за короткий хронопромежуток происходит *ex abrupto*, что не всегда является негативом для конечного результата, совершенно неожиданно и даже очень часто *ex tempore* может мелькнуть проблеск человеческого величия автора.

Одной из таких возможностей объективировать свой творческий потенциал и одновременно засвидетельствовать один из трендов прозы 10-х годов миллениумного века, архетопос которой прочно ассоциируется не иначе как с Валдайской возвышенностью и далее на Восток, является эпистола как страстное произволение посылки мессиджа личностного «Я» и адресованная прежде всего, как сакраментальное действие, самому автору, что приближает ее к дневниковой записи, но

² Proza.ru, www.proza.ru [доступ: 10.11.2019].

с выраженным желанием интеллектуальной каптации другими, надеясь на их антропологическую микроцивилизованность в виде отзывов и рецензий, для которых на Proza.ru предусмотрительно приготовлено место. Ибо нет более обидного, неуважительного, а то и оскорбительного, одним словом, моветонального для автора почти что литературной эпистолы (хотя бы имеющей такой признак по объему), чем гробовое молчание, так сказать, чернойщичность реципиента. Последнее, впрочем, справедливо и для обыкновенного человека.

Чем выше мессиджекаузальность, чем сильнее мессиджезаданность эпистолы, тем прямо пропорциональней показатели ее объема и метаморфозы в иные жанры и формы самовыражения. Так, Иоланта Сержантова в автоэпистоле *Бабье лето* задается вопросом, насколько человек, судя по всему, познавший некое разочарование, отнюдь не мелкое, связанное с крушением чего-то важного в своей экзистенции, но не фундаментального, может найти еще отвагу для жизни. «Линялая наволочка ночи [...]. Вместо ниток – ветки ивы. Свисают безвольно. [...] Одно только глядеть на них – тревожно. Хочется забыться, заснуть и видеть, как сны, лучшее, пропуская вперед себя то, чего не можется знать»³. Это словесная фотография текущего, сиюминутного, субъективного душевного состояния. Что-то произошло, реципиент не знает что, но мессидж ему понятен: выслушай меня и ничего не говори. Обсуждать ничего не хочется, но побудь рядом и услышь не голос, но слова мои, мою семиотику, что у тебя перед глазами, иначе говоря, пишу тебе и исповедуюсь, дабы «не убояться ужасов в нощу́» и «язвы, ходящей во мраке»⁴. Чтобы «в ответ смущению зари откры[ть] глаза» и убедиться, что «слезливая слякоть под ногами не сердит»⁵, а «отыскивается она, отвага для жизни (выделение мое – Я.А.)»⁶.

³ И. Сержантова, *Бабье лето*, www.proza.ru [доступ: 11.11.2019].

⁴ Псалом 90: 5, 6, [в:] *Псалтирь, Библия*, The Bible League, Duncanville, USA 2001, с. 612.

⁵ И. Сержантова, *op. cit.*

⁶ *Ibidem.*

О том, что лично Сержантову обуревают мысли, которые хочется высказать персонально безыменному адресату как близкому другу в письме можно судить по фразе: «Ситчик тумана тает маслом на чугунной сковороде»⁷. Возвышенная поэзия субъективного восприятия соседствует с неотредактированной очевидностью бытия. Лирическая образность атмосферного явления проецируется на чугунную сковороду в масле, причем чуть ли не по правилу гомотетии (ведь растекшееся масло значительно больше по масштабу куска ситчика) и не просто гомотетии, а гомотетии пространства, когда любая точка поименованного переходит в свое новое воплощение как вектор, получаемый произведением коэффициента $k \neq 0$ на заданное расстояние от центра O до материнской точки⁸. Ситчик, туман и сковорода, залитая сложными эфирами глицерина и одноосновными жирными кислотами, это еще и маниловский «щегольской подсвечник из темной бронзы с тремя античными грациями, с перламутрым щегольским щитом, и рядом [...] просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону и весь в сале»⁹. Когда пишешь личное письмо, позволительна и некая сумбурность мысли, эмоции – человек поймет, даже если и не захочет понимать. Движение от сердца к сердцу в большей части случаев преодолевает мнение разума и рациональности. Главное – отыскать в себе, и нигде более, отвагу для жизни. «И кристаллами крупной соли уколы догадки: быть может, она и существует, изменчивость, чтобы проверить, насколько ты крепок в своем намерении досмотреть эту жизнь до самого конца»¹⁰.

Мессидж письма-прозоминиатюры (кроме упомянутых цитат в ней еще всего лишь несколько предложений) является каузальным желанием просто высказаться, то есть его достаточно лишь на микромонолог *personalis*-векторного типа с образным гипестезионно-гиперхромным

⁷ Ibidem.

⁸ Г.П. Бевз, *Довідник з математики*, Радянська школа, Київ 1981, с. 221.

⁹ Н.В. Гоголь, *Мертвые души*, Художественная литература, Москва 1975, с. 14.

¹⁰ И. Сержантова, *op. cit.*

эффектом, где в роли *chrōmatos* (цвета) выступает чувствование, переживание, которое, проявившись уже в пониженной функции, к тому же усиленно поглощается оконечиванием в виде намерения всего лишь «досмотреть эту жизнь до самого конца»¹¹. То есть творческой заданности рассматриваемой эпистолы оказалось покамест недостаточно для динамичной метаморфозы в иную форму самовыражения, например, где появляется уже обмен мнениями.

Однако микромонологичные прозоминиатюры эпистолярного образца не остаются без внимания консоментов, что говорит о затребованности их и позволяет судить как о необходимом этапе развития субъективной неопубликованной прозы.

Тексты следующего литератора тоже не назовешь даже рассказами по объему и тем более новеллами с их описанием необычных жизненных событий с неожиданным финалом, сконденсированным и ярко выраженным действием. Мессидж их – также высказаться и поделиться глубоко личными впечатлениями, как с другом, товарищем или по крайней мере с тем, кому сильно доверяешь, кто банально не отомолчится, прочитав, кто умеет проявлять свою внутреннюю культуру. И пусть адресат снова не конкретен и безыменен – главное, что в условиях все усиливающегося своеобразного глобального фединга живого межличностного общения, обусловленного цифровизацией и смартфонизацией повседневных жизни и бытия, он перцептивно почувствует, уловит, что зафиксированное и вывешенное в Сети предназначено и м е н н о Е м у. То есть в данном случае также имеем дело с эпистолой(ами): краткой, эмоционально выразительной, личной. Но доступной всем по желанию написавшего.

В представленных *textum pluralis* Ольги Камарго *К хорошему привыкаешь быстро...*¹² и *Танец*¹³ уже присутствуют реплики. Однако они произносятся в основном не героинями миниатюр, а обращены к ним,

¹¹ Ibidem.

¹² О. Камарго, *К хорошему привыкаешь быстро...*, www.proza.ru [доступ: 29.10.2019].

¹³ Idem, *Танец*, www.proza.ru [доступ: 29.10.2019].

протагонистки лишь односложно отвечают, как в пишущемся письме, когда главное – пересказать, что с тобой произошло и лишь потом кратко проинформировать о своей реакции. Если проводить аналогию, то это можно сравнить с доступом пользователя в Интернет, когда его компьютер или иное цифровое устройство, связываясь с ближайшим сервером, посылают исчерпывающую информацию о себе, то есть говорят, что их состояние изменилось с молчащего на коммуницирующее, просят «услышать» их, в надежде достучаться в пока еще закрытые «ворота», а при перепроверочном ответном запросе только сообщают, что они включены. Таким образом, при наличии реплик диалога все еще нет, но метаморфоза в иные формы самовычленения гипоцентрически уже чувствуется.

К хорошему привыкаешь быстро... на первый взгляд – репортаж по сути ни о чем: обыкновенный посадочный эпизод в неназванном аэропорту некой бизнес-леди без имени. Единственное, что выделяет его из традиционной будничности – так это то, что дама слегка замешкалась при прохождении на посадку в бизнес-класс и ей приходится выслушивать незлые дежурные упреки служащих, что тоже, по большому счету, является будничным. Но это только на первый взгляд. Композиционной точкой в представленной эпистоле являются последние два предложения: «Прилетев, я ощутила удовольствие, как от отдыха. Перестала ждать подвоха и вошла в новую, благополучную жизнь (выдел. мое – Я.А.)¹⁴. Особенно второе. На лицо так называемое *центросмещение* архитектоники произведения, что также роднит его с эпистолярным жанром, когда преисполненный вдохновением создатель сначала выплескивает на бумагу или же на экран (дань XXI веку) чем-то поразившие, удивившие, вызвавшие некие эмоции детали, пусть интересные и необходимые, но не позволяющие составить какую-то целостную картину восприятия и понять мотив и лишь потом, в конце, говорит и сообщает о цели написанного выше.

¹⁴ Idem, *К хорошему привыкаешь быстро...*, www.proza.ru [доступ: 29.10.2019].

Героиня Камарго прилетает в новую, благополучную жизнь. Самолет субъективно воспринимается как краткосрочный отпуск после чего-то тяжелого и неприятного (следует думать, упомянутые три часа перелета – как три дня, максимум три недели *междусуществования*), сойдя с трапа которого, она получит, ей упадет в руки то, что образно называется «американской мечтой», к чему подсознательно стремится все интеллектуально-сознательно-живое в ойкумене. И не важно, какая она будет, эта мечта, для неназванной дамы Камарго – для каждого человека она своя – суть в том, что она верит, а значит, по Лютеру, знает, что ей не придется испытывать мгновения, когда на ум приходит наutilusовско-бутусовское: *Гудбай, Америка, о! Где я не буду никогда!*¹⁵. Она уже не ждет подвоха, его просто не может быть, потому что не может быть никогда и она наконец смело может сказать себе:

Я жгу остатки праздничных одежд,
 Я струны рву, освобождаясь от дурмана.
 Мне не служить рабом у призрачных надежд,
 Не поклоняться больше идолам обмана¹⁶.

И вот этот безгранично огромный, не поддающийся никакому измерению мессидж индивидуально-субъективного счастья присутствующая на Proza.ru автор доносит лично до каждого реципиента как эпистола с Благой вестью.

Танец Камарго можно назвать эпистолой-феерией, посвященной Другу с большой буквы, который поймет любую зашифрованную символичность и по достоинству ее оценит, обязательно отзовется и не отмолчится даже по причине обстоятельств непреодолимого действия. Ибо Друг знает, что отклик, отзыв, ответ на письмо – это показатель прежде всего его внутреннего достоинства, которое не дается от природы, а трудно приобретается в процессе «карабкания по каме-

¹⁵ Наutilus Помпилиус, *Гудбай, Америка, о!*

¹⁶ В. Высоцкий, *Было так: я любил и страдал*, [в:] В. Высоцкий, *Песни и стихи*, Слово, Киев 1993, с. 264.

нистым тропам» жизни и утрата одного равносильна экзистенциальной самоаннигиляции.

Данное произведение хронологически вывешено несколько ранее рассматривавшегося выше, однако воспринимается скорее как его продолжение, нежели прекурсор. Налицо неустойчивая, вероятностная инверсивность рецепции, обусловленная аллюзионно-реминисцентным дискурсом читательского сознания. С одной стороны, если *Танец* рассматривать в качестве *К хорошему привыкаешь быстро...* часть II, то приближающая к финалу бинарная реплика: «Где же ты была так долго? – Где же ты был так долго?»¹⁷ – закономерная удача «американской мечты» как «награда за смелость», а прокламирующие ее действующие лица у более-менее ознакомленных с советским кинематографом людей вызывают прочные ассоциации с завершающим кадром в свое время чрезвычайно популярной мелодрамы *Москва слезам не верит*, где Вера Алентова доносит Алексею Баталову: «Как долго я тебя искала!», а ее визави отвечает молчаливой наррацией, поскольку слова уже не нужны, как будто вспоминая цicerоновское *cum tacent, clamant* – когда молчат, кричат. С другой стороны, если *Танец* считать частью I (первой) *К хорошему привыкаешь быстро...*, то уже с первых слов и первых реплик: «Девушка сидела у входа и мерзла на ветру. [...] Кто вы, красавица? [...] Так как вас зовут? [...] Я знаю, кто это. Сказка»¹⁸ – перед не лишенным романтических душевных порывов и отголосков адресатом предстает как минимум задумчивый капитан Грэй, случайно встретивший свою Ассоль, чтобы на фрегате с алыми парусами раствориться с ней в необъятных просторах горизонта не с целью где-то ждать и надеяться, а «к хорошему привыкнуть быстро».

Когда сотворение эпистолы-послания становится и является морально-нравственной необходимо-потребностью (!) порождающего ее, когда градус еще не до конца выкристаллизовавшейся мессиджезаданности уже высок, индивидуально-множественная

¹⁷ О. Камарго, *Танец...*

¹⁸ Ibidem.

апперцепция консомената неизбежна и зависит лишь от инвариантных факторов. Три главных героя – Фантазер, Рассказчик и Сказочник – как истые джентльмены оказывают знаки внимания девушке по имени Сказка, которая «красивая, хорошо одетая, только грустная и замерзшая»¹⁹. Все они заботятся о ней даже больше, чем сами о себе: Фантазер набрасывает ей на плечи свой пиджак, Сказочник предлагает начать танцевать, чтобы согреться, пока в банкетный зал по каким-то причинам не впускают, Рассказчик всячески подбадривает, предлагая ей открыть вечер танцев как оказавшейся Вдохновением для Сказочника: «Кажется, он нашел свою Сказку, свое Вдохновение... [...] И [Вы] откроете вечер танцев»²⁰. В конце концов кумулятивная энергия максимально искренне-позитивного альтруистического желания растапливает замороженность неуверенности, может быть, какой-то личной неудачи и недоверия. И Сказка уже

меня[ет] наряды, не прерывая танца. И [...] восторг на лице Сказочника не угаса[ет], словно бы он подпитыва[ет] ее этим и рад[уется] результату. [...] Для этих двоих не существовало никого, кроме друг друга и их обожания. Казалось, сама реальность с улыбкой отступила, давая им место²¹.

Складывается впечатление, что Камарго и сама не верит в такой финал, в такую всеобъемлющую гармонию существующих душ, где бы и кто бы они ни были, поэтому и облекла свою феерию в оболочку имажинизма, под которой «реальность с улыбкой отступает»²². Трудно не отозваться на посыл субъективного счастья как будто адресованного лично тебе. Что еще раз убеждает в небезосновательности считать *Танец* Камарго эпистолю ориентированным произведением. Доказательством этому служат и десять отзывов-рецензий, представленных

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

на ресурсе²³, посвященных в основном непосредственным эмоциональным впечатлениям читающих адресатов, однако, к сожалению, не продемонстрировавших каких-либо субъективно-музыкальных ассоциаций и соотнесений, что свидетельствует о наличии широкого поля «для засева, взращивания и последующей культивации» такого личностно-формирующего поджанра, как эпистолофеерия прозаического музыкально-культурного образца.

Очерки Игоря Вайсмана из цикла *Достоевщина XXI века. Из дневника влюбленного* тоже можно назвать письмами самому себе, но это уже полноценные очерки, помеченные явно выраженным желанием эпигонства великого классика. Реплик в них нет, но встречается вопросительная прямая речь, обращенная к самому себе. Так же как и самоответы. Хоть графически диалог и не представлен, но он есть, присутствует. Без него автор уже не смог бы выразить все то, что хотел выразить, как это получалось у рассмотренных выше авторов. То есть авторский субъективизм, имеющий возможность изначально, как будто повинуясь команде внутреннего диспетчера или получив сигнал от такого же внутреннего распределительного творческого щитка, направить замысел в любое другое жанровое или поджанровое русло, тем не менее направил его вектор в точку закономерного развития, а может и целостно-необходимого завершения одной из объективаций литературной прозаической мысли. Метаморфоза упомянутой объективации тут настолько сильна, что не остается никаких сомнений в мощности мессиджезаданности, мессиджекаузальности первоначально задуманных эпистол.

Цикл состоит из ряда очерков, объединенных одним проходным героем, представленным в своем духовном развитии. Последнее происходит в непрестанной самодialogизации касательно отношения протагониста к неназываемой женщине. Трудно сделать вывод, к одной или к разным, с большой долей вероятности – к некоему идеалу, жидущемуся на великих литературных феминообразах. Все время

²³ *Отзывы-рецензии, [в:] О. Камарго, Танец...*

подбираются разные пути приближения для воссоединения с ним, идет как бы экспериментация духа в раскольниковском дискурсе в поисках некоего выхода из морального тупика, чтобы, как Дэвид Маркэнд из романа Уолдо Фрэнка²⁴, погибнуть одним и, не капитулировавше-примиренным, а обновленным, своеобразно смертью смерть поправ, возродиться другим, в смысле и цельности.

Очерк *Я пустота. Я труп. Я более не человек* заканчивается преисполненными натурализма мыслями:

Не смотрите так изучающе мне в глаза – я стесняюсь... Стесняюсь того, что Вы все про меня узнаете... Прочитаете в моих глазах, что я сделался трупом. [...] Лучше умереть, так и не увидев Вашей улыбки, чем стать таким чудовищным разочарованием. Право же, трупу не стоит жить, – сказал я себе и успокоился. А может, всего лишь успокоил себя?²⁵

Идет поиск себя в коридоре, ведущем к цели, в условиях *non-observo* света в конце оного. Смутно-инфернальные ассоциации, отчаянность внутреннего смятения, обуревающие глубинную самость героя вопросы, главный из которых прочитывается/соотносится как «что делать?» – архепроблема русской интеллигенции.

А в следующем, под названием *Застрял!*, уже можно видеть поначалу смутные, едва угадываемые, но к концу все более крепнущие и осветленные ростки возрождения и саморенессанса. Саморенессанса во имя великого чувства, во имя интроморальной прогрессивной поступи, в конце концов во имя попытки стать очередным разрешителем архепроблемы русской интеллигенции хотя бы в личностно-субъективном плане. Самодialog здесь уже представлен и как инструмент поиска, и как результат последнего, то есть выполняет дуальную функцию:

Люди затаскали святое слово „любовь” так, как никакое другое. Любовью называют вождение, ревность, привязанность, гордыню... Не задумы-

²⁴ У. Фрэнк, *Смерть и рождение Дэвида Маркэнда*, Прогресс, Москва 1981.

²⁵ И. Вайсман, *Я пустота. Я труп. Я более не человек*, www.proza.ru [доступ: 01.11.2019].

ваясь, они употребляют это слово, совершенно не зная его смысл. Я тоже не знаю, что такое любовь. Это знали Данте и Петрарка²⁶.

Значит, отсюда проистекает, что все ключи маскулинно-феминных романтических коммуникаций следует искать в литературе. Данте и Петрарка тут выступают лишь ее символьным воплощением в качестве задаваемой планки профессионализма, яркости, чистоты образности, глубины самопожертвования и самовопрошания, то есть почти что эзотерического письма самому себе.

И только в литературе, путем ее, через создание некоего субъективного диегезиса можно найти, а скорее всего достичь, добиться того, к чему шел путем сложнейшего внутреннего диалога. И найденное, достигнутое будет в чем-то обыденным и прозаическим, однако от этого не менее величественным, как и величие создавшего такой диегезис автора. В третьем очерке цикла, *История пустого бака*, Вайсман как бы закольцовывает поиски своего субъективного героя, действительно прозаически, обыденно и даже как-то безэмоционально сообщая о положительном результате:

Я [...] набрал ее номер и спокойным ровным голосом, без трепета влюбленного юноши [...] поблагодарил ее за чудесно проведенное время, а потом добавил, что хотел бы не просто встречаться с ней, а жить ее жизнью, вместе преодолевать невзгоды, заботиться о ней. Она ответила согласием²⁷.

Вместе с охарактеризованными очерками другие очерки составляют как бы диалогизированную повесть в письмах самому себе и о самом себе. Можно смело и с уверенностью утверждать, что Вайсман, как и великий классик, в честь которого он назвал цикл своих очерков «воспринимает мир как структуру, сочетающую в себе эпические и драматические начала»²⁸. Само Чувство одного человека к другому, сама

²⁶ Idem, *Застрял!*, www.proza.ru [доступ: 01.11.2019].

²⁷ И. Вайсман, *История пустого бака*, www.proza.ru [доступ: 01.11.2019].

²⁸ Т.М. Родина, *Достоевский: повествование и драма*, Наука, Москва 1984, с. 143.

Жизнь понимается им как процесс, как движение, но непосредственно воспроизводится в одном своем критическом отрезке – в современности. [...] значительность переживаемого момента и в историческом, и в современном своем выражении заключается для него [автора] в том, что личность [...] болезненно», но тем не менее активно «вырывается из „подполья“, не может и не хочет дольше существовать в своей изоляции»²⁹.

* * *

Роман или повесть в письмах друг другу, всему миру, самому себе в диалогизированной или монологизированной формах не есть чем-то новым в мировой и, как ее составной части, русской литературе. Начиная еще от *Португальских писем* Габриэля Жозефа Гийерага (1669), через *Юлию, или Новую Элоизу* Жан-Жака Руссо (1761), *Опасные связи* Пьера Шодерло де Лакло (1782), *Бедных людей* Федора Достоевского (1846) и до *ZOO, или Писем не о любви* Виктора Шкловского (1923), *Перед зеркалом* Вениамина Каверина (1972), *Сердца Вольтера* Луиса Лопеса Ньевеса из Пуэрто-Рико (2005) в нем (или в ней) всегда утверждалось субъективистское начало, раскрывающее то или иное свойство человеческой *sapiens*-сущности. Однако при всей уже якобы исчерпывающей раскрытости последней всегда остается нечто, что-то, которое заставляет новые поколения демиургов Слова вновь и вновь обращаться к данной форме изложения. Андрей Платонов писал:

По-моему, достаточно собрать письма людей (слегка коснуться их опытной, осторожной и разумной рукой редактора) и опубликовать их – и получится новая литература мирового значения. Литература, конечно, выходит из наблюдения людей. Но где больше их можно наблюдать, как не в их письмах³⁰.

Русскоязычная субъективная неопубликованная проза 10-х годов XXI века, образцы которой представлены и рассмотрены нами на од-

²⁹ Ibidem.

³⁰ *Эпистолярный роман*, www.ru.wikipedia.org [доступ: 02.11.2019].

ном из виртуальных профильных веб-ресурсов, эпистографически не объективируется как чистая повесть или чистый рассказ в письмах, равняющиеся на известные образчики рассматриваемого стиля, но имплицитно-творческое ее развитие в новом хроносе и на новых носителях ведет к выработке новых проявлений ононого, к некоей его целостной концепции и его выражающего художественного образа³¹.

³¹ Т.М. Родина, *op. cit.*, с. 120.

Anna Maroń

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0003-1797-8331

Драматургический ремейк – ответ на поп-культуру

Став жертвой коммерции, литература рубежа XX–XXI веков подвергается рыночным требованиям. Опираясь на осмысление фигуры читателя, его поведения и читательских выборов, массовая, популярная литература пользуется литературными штампами, активно ссылаясь на литературную традицию¹. Явную, реже скрытую основу данного типа произведений составляет известный прецедентный текст. Вследствие этих процессов появляются жанровые образования, стилевые явления, которые своим расположением «между» верхом и низом, классикой и массовостью бросают вызов литературной иерархии, литературным канонам.

Этот феномен отчетливо проявляется в современной русской драматургии, в которой одной из выразительнейших тенденций стало обращение к классическим произведениям в форме ремейка. Следует отметить, что своим активным вторжением в литературное пространство драматургические ремейки поднимают вопрос о массовом и элитарном характере современной драматургии и литературы в целом.

¹ См. более об этом М.А. Черняк, *Массовая литература XX века*, Флинта, Москва 2009.

Ремейк – это жанр, благодаря которому с одной стороны, подчеркивается ценность и актуальность классики, с другой, осуществляется ее своеобразная интерпретация, а также поиск новых приемов выражения мысли, новых форм коммуникации с реципиентом.

Ремейк, или сыгрой это еще раз, Сэм

Феномен ремейка (от английского *remake* – переделывать, делать заново) пришел в литературу из искусства кинематографии, в котором ремейк – это фильм, созданный на основе другого фильма («*new versions of old movies*»², Томас Лейч). Его главной целью является коммерческое использование уже зарекомендовавшего себя сюжета. В современной теории литературы ремейки относятся к типу так называемых «вторичных текстов», написанных на основе переосмысления преимущественно классического культурного наследия³. В литературоведении эти тексты исследователи называют по-разному: «*artistic recycling*» (Петр Рабинович)⁴, «тексты вторичного типа» (Юрий Лотман)⁵, «вторичные тексты» (Валентина Черняк, Мария Черняк)⁶, встречаются также определения: переделка, переработка, переложение.

Феномен ремейка обрел статус самостоятельного теоретического явления, дождавшись нескольких попыток определения и толкования.

² T.M. Leitch, *Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake*, [в:] *Dead ringers: the remake in theory and practice*, ed. J. Forest, L.R. Koos, SUNY Press, New York 2002, s. 37–63.

³ См. Е.Е. Шлейникова, *Ремейк*, «Новый филологический вестник» 2011, № 2, с. 139.

⁴ P.J. Rabinowitz, „*What’s Hecuba to Us?*”: *The Audience’s Experience of Literary Borrowing*, [в:] *The Reader in the Text*, ed. S.R. Suleiman, I. Crosman, Princeton University Press, Princeton 1980, s. 241.

⁵ Ю.М. Лотман, *Текст в тексте*, [в:] *idem, Избранные статьи*, т. 1.: *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Александра, Таллин 1992, с. 153.

⁶ В.Д. Черняк, М.А. Черняк, *Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник*, Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург 2009, с. 27.

Как отметил Андрей Урицкий, ремейк – это «текст, повторяющий общую сюжетную схему первоисточника, постоянно отсылающий к первоисточнику, постоянно цитирующий первоисточник, прямо или травестийно»⁷. Таким образом, ремейк является переосмысленной цитатой. Андрей Самарин ремейком называет такую переделку классического текста,

которая учитывает доминантные особенности художественной системы первоисточника, при этом новый текст обладает собственным своеобразием и накладывается на «старый» по принципу палимпсеста так, чтобы читатель мог узнать классический образец и, в то же время, увидеть его принципиальную трансформацию⁸.

Самым лаконичным и, одновременно, точным считаем толкование Умберто Эко, который отметил, что ремейк заново рассказывает «историю, которая имела успех»⁹, однако, совершает это в изменившейся культурной ситуации.

На существенную особенность этой литературной формы обратила внимание Галина Нефагина, отмечая, что ремейк не пародирует первичное произведение и не цитирует его, а наполняет новым актуальным содержанием. Затем исследовательница отметила, что «ремейк имеет различное смысловое наполнение и противоположный пафос: сюжетной стороной он обращен к массовой культуре, иронической – к элитарной»¹⁰.

В современном литературоведении встречаются также первые попытки охарактеризовать и классифицировать это явление¹¹. Самой

⁷ А. Урицкий, *Дубль второй*, «Дружба народов» 2003, № 3, с. 193.

⁸ А. Самарин *Проблема типологии современного драматического ремейка*, Південний архів. Збірник наукових прац. Філологічні науки, вып. 47, Херсон 2009, с. 81.

⁹ У. Эко, *Инновация и повторение*, [в:] *Философия постмодернизма*, ред. В.А. Кутырев, Издательство NOTA BENE, Москва 1996, с. 57.

¹⁰ Г.Л. Нефагина, *Русская проза конца XX века: Учебное пособие*, Флинта, Москва 2003, с. 277.

¹¹ Первая классификация ремейков была проведенная Татьяной Ротобильской. На материале белорусской драматургии исследовательница выделила три

авторитетной является работа Елены Таразевич, которая на основе анализа современных русский пьес выделила пять способов «переделки» классических произведений: ремейк-мотив, ремейк-сиквел, ремейк-контаминация, ремейк-стеб и ремейк-репродукция¹².

1. Ремейк-мотив предоставляет новую идейно-художественную интерпретацию основного мотива первоисточника. К данному типу можно отнести пьесу *Раскольников и ангел* Максима Гатчинского, *Вишневый садик* Алексея Слаповского, *Сахалинскую жену* Елены Греминой.

2. Ремейк-сиквел является продолжением сюжета исходного текста. К этому типу следует отнести пьесы *Анна Каренина-2* Олега Шишкина, *Гамлет-2* Григория Неболита, *Чайка* Бориса Акунина, *Чума на оба ваши дома!* Григория Горина (продолжение пьесы Уильяма Шекспира *Ромео и Джульетта*), а также пьесу *Валентинов день* Ивана Вырыпаева, которой сам автор дал следующий жанровый подзаголовок: некое продолжение пьесы Михаила Рощина *Валентин и Валентина*, а точнее, мелодрама с цитатами в направлении Примитивизма.

3. Ремейк-стеб деконструирует оригинал с целью переосмысления тех проблем, которые ставили перед собой классики. При этом, зачастую трансформации подвергается художественная система первичного текста, его жанр, система персонажей, конфликт и тому подобное. К таким ремейкам относятся пьесы Людмилы Петрушевской *Три девушки в голубом*, Николая Коляды *Моцарт и Сальери*, Олега Богаева и Сергея Кузнецова *Нет повести печальнее на свете*.

типа ремейков: «перевод» на язык другого рода литературы, «концептуальную контаминацию» – соединение в себе нескольких известных сюжетов, и «адаптацию» – переработку классики под современное клиповое мышление (см. Т. Ротобылская, *Герметыка і сучасная драматургія*, [в:] *Спыніся, імгненне... Старонкі тэатральна гажыцца Беларусі 1990-х г.*, Ковчег, Минск 2000, с. 190–195).

¹² См. Е.Г. Таразевич, *Римейк в современной русской драматургии*, [в:] *Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Сборник статей*, Пермский государственный педагогический университет, Пермь 2005, с. 318–322.

4. Ремейк-контаминация может сочетать в себе несколько классических сюжетов. Примером могут послужить пьесы *Гамлет и Джульетта* Юрия Бархатова, *Еще раз о голом короле* Леонида Филатова, *Кин IV* Григория Горина.

5. Ремейком-репродукцией считается «адаптация», реактуализация классического текста. К данному виду относятся пьесы *Смерть Ильи Ильича* Михаила Угарова, *На доньшке* Игоря Шприца, *Пышка* Леонида Филатова¹³.

Несомненно, вместе с развитием феномена ремейка и появлением все новых форм «переделок» классики будут появляться также новые попытки классифицировать эти произведения.

Существенным является факт, что литературный, в том числе и драматургический, ремейк изначально ориентирован и позиционирует свою опору на «высокий», как правило, классический исходный текст. Важно также отметить, что круг авторов, являющихся центральными фигурами интертекстуального отнесения не очень широк. Как отмечает Наталья Фатеева, он сводится к «школьной программе» и наиболее известным именам: Александру Пушкину, Николаю Гоголю, Ивану Тургеневу, Льву Толстому, Федору Достоевскому, Антону Чехову. Этот феномен объясняется пониманием художником того факта, что «адекватность восприятия порождаемых им текстов зависит от «объема общей памяти» между ним и его читателями¹⁴. Авторы, создающих подобные произведения, Лесли Фидлер называет «двойными агентами», ориентированными как на элитарный, так и на профанный вкусы¹⁵.

¹³ Ibidem, с. 318–322.

¹⁴ См. Н.А. Фатеева, *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*, Комкнига, Москва 2006, с. 35.

¹⁵ См. Л. Фидлер, *Пересекайте рвы, засыпайте границы*, [в:] idem, *Современная западная культурология: самоубийство дискурса*, Ad Marginem, Москва 1993, с. 462–518.

«Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну, да!»

Одним из феноменов, активно порождающих ремейки, является творчество Чехова, диалог с которым в современной русской драматургии представлен значительным количеством произведений. К ремейкам лишь одной *Чайки* относят пьесы Николая Коляды *Чайка спела* (1989), Юрия Кувалдина *Ворона* (1995), Бориса Акунина *Чайка* (2000), Константина Костенко «*Чайка*» А.П. Чехова (*remix*) (2002) и другие.

Мы обратимся к примеру, который, на наш взгляд, отражает игровой характер эпохи постмодернизма, сочетая в себе высокую литературу и беллетристику, а именно к акунинской *Чайке*.

Факт, что Акунин известен прежде всего как автор детективного цикла, посвященного приключениям Эраста Фандорина, несомненно, повлиял на форму, тематику и способ игры с текстом Чехова. О своем подходе к переделкам классики Акунин также заявлял в интервью Татьяны Хмельницкой с многообразным заглавием: *Я беру классику, выбрасываю туда труп и делаю из этого детектив*¹⁶. И, действительно, неопытный читатель за акунинским текстом увидит оригинально выстроенный детектив, созданный в русле массовой популярной культуры.

Пьеса Акунина состоит из двух действий, при чем первое из них – это воссозданный четвертый акт чеховской *Чайки*, но снабженный многочисленными акунинскими ремарками, что помогает реципиенту войти в исходную ситуацию. Интересно построено и второе действие, которое состоит из восьми частей, названных автором – «дубль», что придает пьесе монтажный, клиповый характер.

Основная идея *Чайки* Акунина сводится к предположению, что Треплев не самоубийца, а жертва преступления. Таким образом, каждый из восьми дублей является криминальным расследованием убийства Константина Треплева, проведенным врачом фон Дорном, который

¹⁶ Б. Акунин, «*Я беру классику, выбрасываю туда труп и делаю из этого детектив*». *Интервью Т. Хмельницкой*, «Мир новостей», 1 июля 2003, № 27, с. 29.

взял на себя роль детектива и, подобно Шерлоку Холмсу, выдвигает очередные версии убийства.

Каждый дубль начинается боем часов и репликой фон Дорна:

Часы бьют девять раз.

Д о р н (*сверяет по своим*). Отстают. Сейчас семь минут десятого... Итак, дамы и господа, все участники драмы на месте. Один – или одна из нас убийца. (*Вздыхает.*) Давайте разбираться¹⁷.

Раскрывая убийцу, Акунин создает серию эпизодов с одинаковым набором персонажей, со сходной экспозицией и местом действия, однако, с разной развязкой, то есть в каждом из дублей другой персонаж оказывается убийцей, в чем признается без малейшего сопротивления. Оказывается, что в акунинской версии у каждого был мотив и способность убить Треплева. Тем самым, с одной стороны, Акунин ставит реципиента перед выбором, которая из версий действительно имела место. С другой стороны, автор предоставляет читателю/зрителю возможность создать свой собственный перформативный сценарий произошедшего, принять участие в интерактивной игре.

Следует отметить, что пьеса Акунина, хотя на первый взгляд воспринимается как упрощенная, примитивизованная версия *Чайки* Чехова, именно в этой форме предоставляет две возможности прочтения (актуализации): не очень начитанным потребителем и просвещенным знатоком литературы и драматургии. Более того, пьеса Акунина богата разнообразными соотнесениями, аллюзиями, цитатами, предоставленными автором для раскрытия компетентным реципиентом, который не только опознает, но и готов посмеяться над клише и штамповыми фразами. В своей *Чайке* Акунин обращается и к автоинтертекстуальности, когда Дорн объясняет свое происхождение:

Д о р н. Спасибо на добром слове, Полина Андреевна. Что же до немецства, то я не в большей степени немец, чем вы, Илья Афанасьевич, татарин. Мои предки, фон Дорны, переехали в Россию еще при Алексее

¹⁷ Б. Акунин, *Чайка*, <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika> [доступ: 16.10.2019].

Михайловиче, очень быстро обрусели и ужасно расплодились. Одни превратились в Фондорновых, другие в Фандориных, наша же ветвь усеклась просто до Дорнов¹⁸.

Для компетентного реципиента в момент распознавания аллюзии возникает удовлетворение от уловления скрытого автором кода, возможность своеобразного диалога с автором.

С другой стороны, следует отметить, что чеховский подтекст, создающий настроение пьесы у Акунина отсутствует. В современном тексте все ясно и однозначно, все на поверхности. Логика поступков персонажей прозрачна, так как Акунин обнажает то, что у Чехова скрыто.

Итак, Акунин, как опытный переводчик, перевел высокий сложный чеховский язык на понятный, доступный современному реципиенту, потребителю массовой культуры рубежа XX–XXI веков.

**«Все счастливые семьи похожи друг на друга,
каждая несчастливая семья несчастлива по-своему»**

Пьеса Шишкина *Анна Каренина 2* (2001) также является ремейком-сиквелом, продолжением истории главной героини романа Л. Толстого, что подчеркивает также цифра – 2, суггерирующая продолжение. И, уже этот факт привлекает особое внимание, поскольку, как общеизвестно, Анна бросилась под поезд и о каком-либо продолжении ее истории речи быть не может. Однако, объяснение этого намного проще. Как отметил Шишкин во вступлении к своей пьесе, толчком к созданию данного ремейка стал факт, что сам Толстой предоставил возможность продолжения своей истории. И, действительно, восьмая, заключительная часть *Анны Карениной* начинается словами: «Прошло почти два месяца» и далее нигде не появляется прямое указание: «Анна Каренина умерла». Такой фразы в романе нет. Этот факт, по

¹⁸ Ibidem.

словам Шишкина, предоставил ему возможность и дал основание для написания драмы *Анна Каренина 2*¹⁹.

Следует отметить, что данный прием неоригинален, и встречается особенно часто в кино, где авторы, режиссеры, продюсеры фильмов, имеющих успех лишь суггерируют смерть протагониста, открывая тем самым возможность создания очередной части, то есть сиквела.

Таким образом, Шишкин, при помощи кинематографического приема и благодаря усилиям хирургов, спасает свою героиню, создавая альтернативное продолжение истории, представленной Толстым.

Необходимо отметить, что ремейк Шишкина, следуя принципам массовой литературы, полон развлекательных элементов и реципиент не раз будет смеяться. Первую возможность к этому драматург предоставляет уже в самом начале пьесы, казалось бы в трагической ситуации, когда хирург сообщает Каренину, что Анна, хотя и осталась в живых, все-таки очень пострадала, то есть у нее ампутировали ногу и руку, и, будто этого было мало, травма головы оказалась настолько серьезной, что и глаза не удалось спасти. Полную страдания и сочувствия реакцию мужа, врач констатирует фразой с неотъемлемой дозой черного юмора, придавая всей ситуации гротескный оттенок:

К а р е н и н (*рыдает*): Я не могу ее представить. Ведь она женщина и теперь лишена всего того, что когда-то было красотой.

Х и р у р г: Помилуйте, всего не сохранишь. А потом жизнь – это постоянные потери. Кто-то теряет зуб, кто-то палец, а кто-то и что-то большее²⁰.

Похожего рода черный юмор Шишкин поместил в репликах Каренина, произносимых в магазине Карла Мюллера, куда тот зашел за полным набором протез для чудом выжившей супруги:

¹⁹ См. вступление к пьесе О. Шишкин, *Анна Каренина 2*, <http://www.newdrama.ru/plays/?play=8> [доступ: 16.10.2019].

²⁰ О. Шишкин, *Анна Каренина 2*, <http://www.newdrama.ru/plays/?play=8> [доступ: 16.10.2019].

М ю л л е р: Чем могу служить?

К а р е н и н: Многим, очень многим²¹.

Однако, следует отметить, что пьеса Шишкина многослойна. Она актуализирует те смыслы, те проблемы, которые в романе периферийны. И, действительно, главной темой ремейка является проблема того, как, каким образом современная техника и прогресс влияют на мораль, на чувственный мир человека. Согласно Шишкину, современное общество обезличивается, представляет единую толпу, которая выражает общее мнение по любому поводу, на любую тему. Более того, развитие цивилизации, прогресс приводят к тому, что канонический идеал «Витрувианского человека» Леонардо да Винчи в пьесе подменяет киборг, то есть Анна с полным набором протезов. Именно в такую кибер-Анну влюбляется Левин, такой Анне он признается в любви. Парадоксальными, а может быть и вещими, являются обстоятельства смерти Константина Левина. Он – поклонник техники, гибнет, убитый ее воплощением, о чем узнаем из прочитанного Карениным журнала:

К а р е н и н: Странная заметка в газете. «Пронесшаяся над столицей буря, сорвавшая столько крыш на Невском проспекте, явилась и причиной гибели бывшего деятеля Земства Константина Дмитриевича Левина. Он был задавлен повалившимся телеграфным столбом и погиб мгновенно. На днях тело было отправлено в Москву, родственникам». (*Анна отворачивается, на ее глазах возникают слезы.*) Ты плачешь? Да, жалко его. И надо же, это был единственный телеграфный столб, поваленный в тот день²².

Единственным персонажем в пьесе Шишкина, который не принимает прогресса, является Облонский, что подчеркнуто в его эмоциональных, полных страстей и восклицаний репликах.

Гипертекстовая природа пьесы Шишкина обеспечивается также своеобразным удвоением текста: то есть шишкинский Каренин создает повесть *Клавдия Боргезе*, в которой изображает историю падшей жен-

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

щины, бросившейся под паровой котел. Этот прием текста в тексте воспринимается как пародийный вариант классического романа Толстого.

Следует отметить, что Шишкин в своем ремейке не просто предлагает один из вариантов деконструкции классического текста, но также его смысловую актуализацию, перенося периферийную для романа тему прогресса в центр внимания. Для этого драматург прибегает к культовому образу поп-культуры, а именно, пьеса заканчивается показом фильма братьев Лумьер *Прибытие поезда*. И в тот раз Анну разрывают колеса железного змея, символического воплощения прогресса, что и создает очередную параллель с романом Толстого. Итак, ремейк Шишкина, играя культурными кодами, ставит вопрос, касающийся новой антропологии, новой антропологической идентичности.

«Ромео, как мне жаль, что ты Ромео!»

Совсем другой вариант переработки текста первоисточника представляет собой пьеса Кузнецова и Богаева *Нет повести печальнее на свете* (1995–1997), являющаяся ремейком классической пьесы Шекспира *Ромео и Джульетта*. В самом начале следует отметить, что шекспировская история несчастливой, запретной любви подвергалась многочисленным и разнообразным переработкам как в кино, так и в литературе.

Кузнецов и Богаев травестируют шекспировскую пьесу на нескольких уровнях. Во-первых, в современном тексте имеем дело с жанровой перекодировкой, так как пьеса русских драматургов определяется ими как комедия (точнее: комедия в двух действиях), в то время как оригинал Шекспира задуман как трагедия.

Во-вторых, русские драматурги меняют пространственно-временную транспозицию, перенося действие пьесы в современность, в русский городок Урюпинск наших дней, который является своего рода символом, метафорой провинциальности.

Травестации подвергается также система персонажей. А именно, список действующих лиц воспринимается как пародия на шекспировский

текст: «две равно уважаемые семьи» Монтекки и Капулетти у Кузнецова и Богаева заменены представителями провинциальной «элиты»: Маньковыми и Копыловыми. Вместо Ромео и Джульетты – Рома и Жюлька, Лоренцо подменил Лорик, студент мединститута, Меркуцио – Гоблин, Герцога (Князя) – Участковый и так далее.

Все вышеуказанное нашло свое отражение также в языке персонажей, с которым драматурги играют с самого начала текста. Реплики родителей полны просторечий, нецензурной лексики, отражают их интеллектуальный уровень. Также высказывания молодежи отражают их социальный и общественный статус, представляя собой «пацанский» провинциальный дискурс:

В А С Я. Ну че, еще накатим? (*Звонок повторяется.*)

Р О З А. Гоблин пришел! (*Жюли*) Иди встречай!

Л О Р И К. Я открою. (*Уходит в прихожую. Щелкает замок. Хлопает дверь. Входят ГОБЛИН с букетом цветов и РОМА с бутылкой шампанского.*)

В А С Я. (*Жюли*) Это че, твой хахарь? (*Икает несколько раз.*)

Л О Р И К. Все! Васюте больше не наливаем!

Г О Б Л И Н. Ну что, Жюлька, за уши тянуть будем?...

Ж Ю Л И. (*обиженно*) Я не Жюлька!²³

Этот незатейливый, простой, иногда грубый язык сопоставлен с литературным словом, так как текст Кузнецова и Богаева существует в режиме постоянного соотношения с шекспировской трагедией. Радиоспектакль по мотивам *Ромео и Джульетты*, звучащий фоном как аккомпанемент, сопровождает действие современной пьесы.

Следует также отметить, что и сам характер драматического действия нарочно снижен. Причина вражды двух семей – абсурдна: Копылова, маникюрша в городской парикмахерской, во время процедуры случайно отрезала Маньковой палец. Более того, все остальные действия в пьесе Кузнецова и Богаева воспринимаются как мелкие, незначительные, в них нет шекспировской масштабности: здесь никто

²³ С. Кузнецов, О. Богаев, *Нет повести печальнее на свете*, <http://lib.ru/ZHURNAL/KUZNECOW/powest.txt> [доступ: 16.10.2019].

не умирает, ссора «дублеров» Тибальта и Меркуцио (Васи и Гоблина) изображена как обычная пацанская драка, Рома влюбляется в Жули, но не настолько, чтобы жениться, Жулька, узнав, что ее хотят выдать замуж, не ищет смерти, а выпрашивает у Лорика – студента мединститута – снотворное, чтобы хотя на короткое время забыться, даже в финале, когда Рома смотрит на спящую Жульку, думая, что она мертва, не страдает, а напротив, думает, что может и все к лучшему, ведь они слишком разные. Таким образом, все происходящее в пьесе русских драматургов вовсе не воспринимается как трагедия, а напротив, как одно абсурдное недоразумение.

При всей трагестийности, подчиненной приемам массовой популярной литературы, ремейк Кузнецова и Богаева воспринимается как утверждение авторитетности классического текста, что также подчеркивает эпилог, стилизованный под шекспировский ямб. Современное сознание и мировоззрение, по сравнению с шекспировским, воспринимаются как ущербные, неполноценные, указывая тем самым на возникшую между временами, эпохами пропасть:

ГОЛОС АВТОРА. [...] «Да, и в наши дни не меньше страсти, Почему-то только меньше в них любви...»²⁴.

Ремейк в постмодернистской парадигме

В пьесах современных русских драматургов текст и прототекст приобретают равноправный статус, по принципу коллажа составляют многослойную, многокодую структуру, которая одновременно обращена к разным реципиентам (профессионалам и неподготовленным читателям/зрителям). Постмодернистский подход, намеренное нарушение пафоса первоисточника, смешение «высокого» и «низкого», позволяют сделать классику более понятной, редуцируя сложные моменты,

²⁴ Ibidem.

недоступные сознанию потребителя современной массовой культуры. Таким образом, даже неприхотливый читатель/зритель посредством современного дискурса вступает в активный контакт с классическим текстом. Несомненно, чем глубже, основательнее знание оригинала, исходного текста, тем больше тонкостей в ремейке отметит реципиент.

Авторы ремейков, приведенных в качестве примеров, намеренно и умело смешивают разные планы (высокий, элитарный и массовый, популярный), создают понятный всем язык, вводят элементы юмора, обыгрывая тем самым разные способы привлечения и удержания внимания реципиента. Обращаясь к прецедентным текстам, Акунин, Шишкин, Богаев и Кузнецов опираются на богатый внутренний потенциал текстов первоисточников. Драматурги не дискредитируют классику, не высмеивают или пародируют первичный текст, а дают ему новое современное прочтение.

Grzegorz Czerwiński

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0002-2745-6572

Rosyjskojęzyczna poezja kolskich Saamów. Strategie badawcze

Rozwój mikroliteratur¹ Rosji, a za taką uznać należy piśmiennictwo kolskich Saamów, podlega odmiennym prawidłowościom niż literatura rosyjska czy też inne literatury o bogatej historii i tradycji, jak tatarska, baszkirska czy czeczeńska, tworzone przez narody posiadające swoje republiki, w których język narodowy posiada – obok rosyjskiego – status oficjalnego. Mikroliteratury Rosji to przede wszystkim twórczość literacka przedstawicieli małych narodów, zwanych oficjalnie Коренные малочисленные народы Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации (w skrócie: малочисленные народы Севера). Według prawodawstwa Federacji Rosyjskiej są to grupy etniczne, których liczebność nie przekracza 50 tysięcy osób.

¹ Bardzo pomocny w badaniach literatur małych narodów termin „mikroliteratura” został wprowadzony do obiegu naukowego przez redaktorów numeru monograficznego czasopisma „Litteraria Copernicana” 2019, nr 2 („Mikroliteratury”, red. A. Jarosz, T. Wicherkiewicz). Szczególnie inspirujące dla moich badań są następujące artykuły włączone do tego numeru: H. Duć-Fajfer, *Mniejszości piszą – projekt (nie)możliwy*, s. 11–49; T. Wicherkiewicz, *Mikroliteratura mikrojęzyka mikrospołeczności Wilamowice, Fliöra-Fliöra i ich literatura*, s. 113–124.

Cechą dystynktywną literatur małych narodów Rosji jest ich usytuowanie na styku języka narodowego i języka rosyjskiego. W niektórych wypadkach są to zjawiska dwujęzyczne (jak w przypadku literatury kolskich Saamów), innym razem jest to literatura „nierosyjska” pisana w języku rosyjskim (na przykład twórczość rosyjskich Krymczaków²). Co ważne, język rosyjski pełni tutaj zupełnie inną rolę niż w literaturze Białorusi czy Ukrainy, gdzie występuje jako język konkurencyjny w stosunku do języków narodowych. Wiele narodów Północy, mimo że posługuje się odrębnym językiem, nie posiada lub do niedawna nie posiadało własnego pisma. Trudno więc w takim wypadku wyobrazić sobie rozwój literatury, gdy nawet zapisanie tekstów folklorystycznych (pieśni, mitów czy zamówień) nie jest możliwe w języku oryginału. W wielu rejonach Federacji Rosyjskiej małe narody wciąż podejmują próby opracowania alfabetu (zawsze jest on oparty na cyrylicy), a te, które swój alfabet posiadają – podręcznika do nauki języka narodowego. Dla przykładu, pierwszy podręcznik do języka czelkańskiego (z grupy języków łańskich) wydany został dopiero w 2014 roku. Liczebność Czelkańców w FR to 1181 osób. Pierwszym nowoczesnym dziełem literackim napisanym po czelkańsku jest dramat Anny Makarowny Kandarakowej *Карааннарын латъашиштарнын салымы* [Losy starych i młodych]³. Oprócz tego nie wszyscy przedstawiciele małych narodów mówią w języku narodowym. Wielu z nich, szczególnie dotyczy to mieszkańców miast, nawet tego języka nie rozumie. Są w stanie komunikować się tylko po rosyjsku.

Saamowie, nazywani też Łoparami (w Rosji) lub Lapończykami (na Zachodzie)⁴, należą do rdzennych mieszkańców Północnej Europy. Według oficjalnych danych w 2010 roku w Rosji mieszkało ich 1771 (z tego 1599 na

² Zob. G. Czerwiński, *Rubajat we współczesnej literaturze rosyjskiej. (Na przykładzie twórczości Andrieja Baginskiego)*, [w:] *Estetyczne modele literatury rosyjskiej. Estetyka i światopogląd*, red. W. Biegluk-Leś, E. Pańkowska, A. Baczevska-Murdzek, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2018, s. 131–146.

³ А.М. Кандаракова, *Судьбы пожилых и молодых: пьеса на челканском, алтайском и русском языках*, Алмаз-Граф, Санкт-Петербург 2016.

⁴ Samookreślenie przedstawicieli tego narodu to Саами (w Rosji) lub Sámi (w Skandynawii). W języku polskim spotkać można dwie formy ortograficzne: Saamowie lub

Półwyspie Kolskim)⁵. Dane dotyczące składu etnicznego państw Półwyspu Skandynawskiego, jakimi dysponuje, są orientacyjne. Zgodnie z nimi Norwegię zamieszkuje 40–60 tysięcy Saamów, Szwecję – 20–25 tysięcy, Finlandię – 8–12 tysięcy⁶. Ponadpaństwowa wspólnota Saamów jest bardzo silna pomimo stosunkowo dużych różnic etnograficznych i językowych⁷. Kolscy Saamowie w swoich działaniach na rzecz rozwoju lub odtworzenia elementów własnej kultury orientują się na dokonania współbraci ze Skandynawii. Korzystają też chętnie z norweskiej i szwedzkiej pomocy finansowej.

Jeśli chodzi o kwestie lingwistyczne, uważa się, że tylko od 1/3 do 1/4 ogółu osób określających się jako Saamowie w Norwegii, Szwecji, Finlandii i Rosji posługuje się jednym z saamskich dialektów. Jeszcze na początku XXI wieku na terenie Półwyspu Kolskiego występowały cztery dialekty saamskie: skolt (колтта-саамский), kildin (кильдинский), ter (йоканьгско-саамский, терско-саамский) i akkala (бабинский). Obecnie ostatni z nich uważa się za wymarły, pozostałe – za zagrożone wymarciem. Ogólnorosyjski Spis Powszechny z 2010 roku pokazuje, że znajomość języka saamskiego została wskazana przez 353 mieszkańców Federacji Rosyjskiej⁸. Należy zwrócić

Samowie. Wybór zapisu związany jest często z orientacją autorów piszących bądź o mieszkańcach krajów skandynawskich, bądź Rosji.

⁵ Национальный состав населения Российской Федерации // Информационные материалы об окончательных итогах Всероссийской переписи населения 2010 года, www.gks.ru/free_doc/new_site/population/demo/per-itog/tab5.xls [dostęp: 12.11.2019].

⁶ J. Domokos, *A Writing Hand Reaches Further – Čállı giehta olla guhkás*. *Recommendations for the improvement of the Sámi literary field*, Yhdenvertaisen kulttuurin puolesta ry, Helsinki 2018, s. 8.

⁷ Uwagę na ten fakt zwracał już Nikołaj Charuzin w swoim dziele *Русские лопари (Очерки прошлого и современного быта)*, Москва 1890 (Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии). Zob. Н.Н. Харузин, *О нойдах у древних и современных лопарей*, Фонд сохранения и поддержки культуры Севера «Варзуга», Мурманск 2016, с. 3–4.

⁸ Население Российской Федерации по владению языками // Информационные материалы об окончательных итогах Всероссийской переписи населения 2010 года, www.gks.ru/free_doc/new_site/population/demo/per-itog/tab6.xls [dostęp: 12.11.2019].

uwagę, że spis nie zawiera informacji o poziomie znajomości języka czy też jego roli w życiu respondentów. Nie wiadomo zatem, ile osób w Rosji uważa saamski za język ojczysty, ani jaka liczba Saamów posługuje się tym językiem na co dzień. Badaczka języków Północy z norweskiego Uniwersytetu w Tromsø Elisabeth Scheller twierdzi, że saamskim posługuje się regularnie w Rosji tylko około 100 osób⁹. Te dane dotyczą zbiorczo wszystkich dialektów saamskich. Co istotne, różnice między narzeczami kolskich Saamów są na tyle duże, że w wielu sytuacjach uniemożliwiają swobodne porozumiewanie się. Stąd też w niektórych typologiach lingwistycznych mówi się nie o dialektach, lecz językach saamskich.

Jeśli chodzi o rozwój literatury, to za pierwszego nowoczesnego pisarza saamskiego zwykło się uważać Johana Turiego (1854–1936), tworzącego w dialekcie północnosaaamskim. Pochodzący ze Szwecji prozaik znany jest jako autor dwóch dzieł: *Muitalus Sámiid birra* [Książka o życiu Lapończyków] oraz *Från fjället* [Z gór]¹⁰. Kolejne generacje pisarzy ugruntowały pozycję literatury saamskiej jako jednej z literatur europejskich.

Literatura kolskich Saamów zaczęła rozwijać się zdecydowanie później, gdyż dopiero w czasach pierestrojki. Od sytuacji literatury saamskiej w Skandynawii sytuację piśmiennictwa Łoparów różni też rola języka w kształtowaniu się literatury pięknej. Rosyjscy Saamowie publikują w znacznej mierze w języku nieetnicznym (po rosyjsku). Także literatura, która powstała po saamsku, w większości przypadków wydawana była w przekładach rosyjskich. Dużą część twórców, których można uznać za nosicieli języka saamskiego, dała się poznać bądź jako autorzy dwujęzyczni, bądź wyłącznie rosyjskojęzyczni.

Wyjątkiem jest Oktiabrina Woronowa, która wiersze pisała wyłącznie w swoim ojczystym dialekcie terskim (jokangskim). Jej książka *Снежница* (1986)¹¹ była jednym z pierwszych autorskich tomików poetyckich twórcy

⁹ E. Scheller, *The Saami Language Situation in Russia*, "Uralica Helsingiensia" 2011, No. 5, s. 83.

¹⁰ M. Svonni, *Johan Turi: premier auteur du Sami*, « Des études scandinaves » 2011, Vol. 83, n° 4, s. 483–490.

¹¹ О.В. Воронова, *Снежница. Стихи*, пер. с саам. В.А. Смирнова, Мурманское книжное издательство, Мурманск 1986.

saamskiego (a więc nie stanowiła zapisu tekstów folklorystycznych). Był to jednak zbiór liryków w przekładach rosyjskich Władimira Smirnowa. Pierwszą książką poetycką opublikowaną w języku saamskim (terskim) był dopiero tomik Woronowej pod tytułem *Ялла* [Życie] (1989). Tomik był dwujęzyczny – obok oryginalnych liryków, zawierał także ich przekłady na rosyjski¹². Poetka uważana jest powszechnie za założycielkę nowoczesnej literatury kolskich Saamów¹³.

Wśród nosicieli języka saamskiego wskazać można także innych poetów, w gronie których ważne miejsce zajmuje siostra Oktiabryny – Iraida Winogradowa (1937–2004), posługująca się w domu rodzinnym dialektem terskim i publikująca swoje utwory po kildyńsku. Decyzja poetki wydaje się zrozumiała, gdyż to właśnie kildyński jest najbardziej rozpowszechnionym narzeczem wśród Łoparów Półwyspu Kolskiego i pretenduje nieoficjalnie do roli języka narodowego. Iraida, w odróżnieniu od swojej siostry, publikowała przede wszystkim wiersze dla dzieci (na przykład tomik *Moi przyjaciele*¹⁴), choć w ostatnim czasie okazało się, że w jej pośmiertnej spuściźnie znajdują się także liryki po jokangsku i rosyjsku, przeznaczone dla dorosłego czytelnika¹⁵. Jest też współautorką słownika rosyjsko-saamskiego i materiałów edukacyjnych do nauki dialektu kildyńskiego.

Aktywność literacką i dydaktyczną łączy także posługująca się dialektem kildyńskim Aleksandra (Sandra) Antonowa (1932–2014), autorka nie tylko

¹² О.В. Воронова, *Ялла = Жизнь*, пер. на рус. В.А. Смирнова, Всероссийский фонд культуры, Мурманск 1989.

¹³ J. Sergejeva, *Oktjabrina Voronova. The first Kola Sami writer*, [w:] *On the terms of Northern women. Articles written by women researchers in Finland, Russia, Samiland and Sweden*, ed. S. Tuohimaa, N. Työlähti, A Fyhn, Oulun yliopisto, Oulu 1995, s. 148–152; Н.П. Большакова, *Октябрина: повествование о первой саамской поэтессе Октябрина Вороновой*, Опимах; Мурманский областной центр коренных малочисленных народов Севера, Мурманск 2012.

¹⁴ И.В. Виноградова, *Мун кáнць. Стихи для детей: Материалы для дополнительного чтения в начальных саамских школах*, Мурманск 1991.

¹⁵ И.В. Виноградова, *Стихи. Избранное*, Фонд сохранения и поддержки культуры Севера «Варзуга», Мурманск 2012.

pierwszego podręcznika do nauki saamskiego¹⁶, ale też wierszy pisanych w rodzimym dialekcie i po rosyjsku¹⁷.

Oprócz wyżej wymienionych twórców okazjonalnie po kildyńsku publikowali: Nina Afanasjewa (ur. 1939)¹⁸, Sofia Jakimowicz (1940–2006)¹⁹, Jekatierina Korkina (ur. 1943)²⁰ oraz Gienadij Łukin (ur. 1943)²¹. Ważną postacią życia kulturalnego kolskich Saamów, piosenkarką, zbieraczką folkloru i poetką jest Elwira Gałkina (ur. 1965)²².

Nie mniej obfita okazuje się twórczość rosyjskojęzyczna. Oprócz twórców urodzonych w okresie „odwilży” – Nadieżdy Bolszakowej (ur. 1957)²³, Iwana Matriochina (ur. 1958) i Michaiła Filippowa (ur. 1960)²⁴ – wyłącznie po rosyjsku tworzył nosiciel dialektu skoltskiego, być może najwybitniejszy poeta saamski, Askold Bażanow (1934–2012)²⁵.

¹⁶ А.А. Антонова, *Самь букваррь. Букварь для 1 класса саамских школ*, Просвещение, Ленинград 1982.

¹⁷ С. Антонова, *Пѳрас: стѳха кыррѳь паррнѳ гузѳкѳ*, Манаїд diktagirji, Bearaš 2004; А.А. Антонова, *Струны сердца: стихотворения*, Мурманск 2007.

¹⁸ Zob. M. Rieβler, *Kola Sámi literature (Kildin Sámi, Ter Sámi, Akkala Sámi)*, [w:] J. Domokos, *A Writing Hand Reaches Further*, op. cit., s. 74.

¹⁹ Zob. ibidem. Swoje utwory literackie Jakimowicz publikowała (i najprawdopodobniej pisała) także po rosyjsku.

²⁰ Е.Н. Коркина, *Чуррна-уррна*, Мурманское отделение Всероссийского фонда культуры, Мурманск 1994.

²¹ Pod pseudonimem: Л. Пѳйвин, *Пѳла кѳннт*, [w:] *Самь. Вѳлт кыррѳь-лѳсст 2*, ред. Е.Н. Коркина, Э.А. Галкина, Луяввѳр 2005, s. 6–7; Г.П. Лукин, *ѳррка моайѳнас Куэлнѳгк нѳарк соѳметѳ ѳллем баяс* [CD wraz z tomikiem], Мурманск 2016.

²² Э.А. Галкина, *Пѳйѳвьѳсь пѳйѳв. Стихи для детей*, Мурманск 1991. Gałkina jest teų autorkę wydanых po rosyjsku opowiadań: Э. Галкина, *Сандра. Рассказы*, Государственное областное бюджетное учреждение «Мурманский областной центр коренных малочисленных народов Севера», Мурманск 2012.

²³ Н.П. Большакова: *Подарок чайки. Сказки о Лапландии*, Русский Север, Мурманск 1996; *Приключения мышонка Удлесь Кеблѳя. Сказки*, Вести, Санкт-Петербург 1996; *Два романа*, Торреал, Мурманск 2016; *Алхалалай. Роман-ѳссе*, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2003.

²⁴ М. Филиппов, *Пространство воздушного плеса*, Фонд сохранения и поддержки культуры Севера «Варзуга», Мурманск 2015.

²⁵ Omówienie działalności twórczej Bażanowa na tle literatury w dialekcie skoltskim znajduje się w pracy: M. Rieβler, *Skolt Sámi literature*, [w:] J. Domokos, *A Writing Hand*

Bażanow debiutował najwcześniej ze wszystkich twórców saamskich. Już w 1983 roku wyszedł pierwszy tomik jego oryginalnych liryków, zatytułowany *Солнце над тундрой*²⁶. Następnie ukazują się minipowieść *Белый олень* (1996) oraz dwujęzyczny, rosyjsko-angielski zbiór *Стихи и поэмы о саамском крае* (2009)²⁷. Ta ostatnia pozycja została wydana przez Uniwersytet Humboldta w Berlinie i zawierała także artykuł Johannya Domokosa *The past is not a foreign country. Liminality in Askold Bazhanov's poetry*, będący pierwszą próbą literaturoznawczego ujęcia twórczości Bażanowa²⁸.

Warto wspomnieć, że autor zdecydował się pisać po rosyjsku, gdyż jego rodzimy dialekt skolt, skądinąd oficjalny język Saamów Finlandii, nie cieszył się uznaniem na Półwyspie Kolskim. Bażanow, według świadectw badaczy języków saamskich, znał skoltski na bardzo wysokim poziomie²⁹. Mimo to nie zdecydował się na napisanie ani jednego wiersza w mowie ojczystej.

Ważnym zagadnieniem dotyczącym literatury kolskich Saamów jest to, że niemal wszystkie utwory, napisane przez przedstawicieli tej mniejszości po rosyjsku³⁰, tłumaczone są na saamski (kildynski). Najważniejszą tłumaczką

Reaches..., s. 67–71. Pisarstwo kolskiego autora jest tam rozpatrywane w kontekście twórczości Saamów pochodzących z Finlandii (Kati-Claudia Fofonoff, Jaakko Gauriloff, Tiina Sanila).

²⁶ A. Бажа́нов, *Солнце над тундрой. Стихи*, Мурманское книжное издательство, Мурманск 1983.

²⁷ A. Bazhanov, *Verses and poems on the Saami land*, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2009.

²⁸ J. Domokos, *The past is not a foreign country. Liminality in Askold Bazhanov's poetry*, [w:] A. Bazhanov, *Verses and poems...*, s. 185–196.

²⁹ M. Rießler, *Skolt Sámi literature*, op. cit., s. 68. Szerzej na temat problematyki lingwistycznej na Półwyspie Kolskim zob. F. Siegl, M. Rießler, *Uneven steps to literacy. The history of Dolgan, Forest Enets and Kola Saami literary languages*, [w:] *Cultural and linguistic minorities in the Russian Federation and the European Union*, ed. H.F. Marten, M. Rießler, J. Saarikivi, R. Toivanen, Springer, Cham 2015, s. 189–229.

³⁰ Przegląd twórczości literackiej kolskich Saamów można znaleźć w antologiach: *Саамской литературе – 15 лет*, ред. Н.П. Большакова, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2005 («Наука и бизнес на Мурмане. Научно-практический альманах», т. 9); *Антология саамской литературы*, авт.-сост. Н.П. Большакова,

jest Aleksandra Antonowa, która dokonała przekładu między innymi powieści Askolda Bażanowa *Białe jelenie* [*Виллькесь нуаз*]³¹, tomiku poetyckiego Iwana Matriochina pod takim samym tytułem³², zbioru bajek Nadieжды Bolszakowej *Подарок чайки* [*Кайе лайххь*]³³ oraz kilku utworów z literatury obcych³⁴.

W powyższych rozważaniach niejednokrotnie odnosiłem się do roli, jaką odgrywa język rosyjski w rozwoju twórczości literackiej Łoparów. W tym miejscu chciałbym zawrzeć pewne wstępne tezy, które w procesie dalszych badań będę chciał zweryfikować. Dotyczą one języka, ale również literatury etnicznej pisanej w języku innym niż narodowy czy etniczny (dialektalny). Jednocześnie chciałbym zaprezentować w tym miejscu strategię badawczą, które mogą okazać się skuteczne w badaniach twórczości literackiej kolskich Saamów.

1. W przypadku literatury saamskiej język rosyjski jest nie tylko językiem narzuconym (mową kolonizatorów), lecz pełni także rolę pośrednika pomiędzy zróżnicowanymi dialektalnie nosicielami języka saamskiego. Znamienne jest, że dwoje najwybitniejszych twórców było nosicielami innych dialektów niż kildyński. Przypomnę: Woronowa pisała po jokandsku (tersku), Bażanow wyniósł z domu skolt. Oboje zaistnieli na rynku literackim jako poeci rosyjskojęzyczni. Bażanow zdecydował się pisać tylko po rosyjsku. Woronowa

В. Бакула, авт. вступ. ст. Н.П. Большакова, Опимах, Мурманск 2012. Zob. też stronę internetową Biblioteki w Rewdzie: <http://revdabiblios.ru/zhil-narod-na-krayu-zemli>.

³¹ А. Бажанов, *Виллькесь нуаз: моайнас, кылт сáмь кылле ёаркэът С. Антонова, Таввял Кыррьй, Карашегк* 1996.

³² И.Я. Матрëхин, *Белый олень: стихи и песни / Виллькесь нуаз: стиха я лáвл*, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2007.

³³ Н. Большакова, *Кайе лайххь. Куэлнэгк соáме ёммьне баяс моаййнас*, пер. на саам. А.А. Антоновой, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2003.

³⁴ Antonowa przetłumaczyła z rosyjskiego fragmenty Ewangelii oraz zbiór wierszy Siergieja Jesienina, a także – ze szwedzkiego – trzy opowiadania Astrid Lindgren o przygodach Pippi. Zob. *Сергей Есенин на саамском / Сергей Есенин сáмас: стихотворения = стиха*, пер. А.А. Антоновой и С.Е. Якимович, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2008; А. Линдгрэн, *Тáрьенч Кукесьсуххк*, кылт сáмь кылле ёаркэът С. Антонова, Рекорд, Мурманск 2013.

publikowała swoje wiersze w pierw tylko w przekładzie Władimira Smirnowa, a dopiero po latach w oryginale. Lęk Bażanowa przed pisaniem w języku ojczystym jest zrozumiały w kontekście późniejszych dyskusji i ataków na Woronową ze strony działaczy na rzecz kultury saamskiej po opublikowaniu tomu *Ялла*. Zwracam uwagę: wybór rosyjskiego motywowany był paradoksalnie nie obawą przed wykluczeniem z grupy większościowej (rosyjskiej), lecz ze swojej własnej, która zanim zdążyła kodyfikować język ogólnosamski, podlegać zaczęła rusyfikacji.

Można zatem wysunąć tezę, że w przypadku literatury Łoparów rosyjski nie występuje jako element binarnej opozycji z językiem saamskim, lecz stanowi jeden z możliwych wariantów wypowiedzania się wielojęzycznej literatury Saamów (obok kildyńskiego, terskiego, skoltskiego i innych dialektów saamskich, ale też fińskiego, szwedzkiego i norweskiego). Z tego punktu widzenia włączenie w krąg rosyjskojęzycznej literatury Saamów także literatury przekładowej (szczególnie, gdy rzecz dotyczy przekładów autoryzowanych, współprzekładów i autoprzekładów) wydaje się w dużym stopniu uzasadnione.

2. Nowoczesna literatura kolskich Saamów rozwija się poza własnym kontekstem historycznoliterackim. Pod względem ukształtowania języka poetyckiego i metaforyki Łoparowie rozpięci są pomiędzy twórczością folklorystyczną swojego narodu a tradycją literatury rosyjskiej. Pierwszy wariant jest bardzo wyraźny w przypadku utworów dla dzieci, drugi – w twórczości adresowanej do czytelnika dorosłego. Co ciekawe, punktem odniesienia dla twórców łoparskich nie jest literatura saamska pisana w Skandynawii. W Rosji nie jest ona wydawana ani tłumaczona na dialekty kolskich Łoparów. W tym samym czasie Saamowie ze Szwecji, Norwegii i Finlandii żywo interesują się piśmiennictwem powstającym na Półwyspie Kolskim. Z literatur obcych na kildyński przekładano w większości klasykę rosyjską. Twórczość Puszkina, Lermontowa czy Jesienina pobrzmiewa w lirykach Woronowej, Bażanowa i innych, wpisując wczesną (choć pisaną na przełomie XX i XXI wieku) literaturę Saamów w cykl rozwojowy znamieny dla innych literatur narodowych rozwijających się na terenach włączonych do Rosji. Wystarczy wspomnieć, że jedna z najbogatszych literatur Rosji, literatura Tatarów kazańskich

na czele z Gabdullą Tukajem, w początkach XX wieku modernizowała się pod wyraźnym wpływem literatury rosyjskiej³⁵.

Cechą odróżniającą rosyjskojęzyczną twórczość Łoparów od literatury rosyjskiej jest tematyka utworów, nasycenie dzieł symbolami i archetypami wywodzącymi się z kultury Saamów. Stąd też uzasadnione wydaje się mówienie o rosyjskojęzycznej literaturze saamskiej nie jako regionalnej odmianie literatury rosyjskiej, lecz właśnie jako literaturze Saamów zapisywanej po rosyjsku. Kontekstem do badań tej literatury powinien być, z jednej strony, folklor kolskich Łoparów, z drugiej strony – historia literatury rosyjskiej. W odniesieniu do twórczości ludowej można by rozpatrywać tematykę utworów, kreację podmiotu lirycznego, problematykę antropologiczną i religijną. Sposoby organizacji wypowiedzi poetyckiej, a więc zagadnienia rytmu, rymu, metaforyki i inne, należałoby zaś analizować przez pryzmat literatury rosyjskiej, na której wychowywali się saamscy twórcy i której historia kształtowała w nich wyobrażenie o nowoczesnej literaturze.

Czytając wiersze napisane po saamsku można odczuć, że sposób wyrażania myśli jest niemalże identyczny jak sposób ich wyrażania w języku rosyjskim. Również aspekt graficzny (układ wersów i strof) przypomina klasyczną lirykę rosyjską. Może to świadczyć o tym, że poezja w zachodnioeuropejskim (i rosyjskim) rozumieniu jest obca oralnej literaturze Saamów, która funkcjonowała przede wszystkim na granicy słowa i muzyki i stanowiła rodzaj improwizacji³⁶.

3. Dla literatury pisanej w języku nieetnicznym niezmiernie ważny jest też plan socjokulturowy. Wydaje się, że nie sposób kwalifikować literatury pisanej po rosyjsku przez autora narodowości saamskiej z pominięciem bio-

³⁵ Zob. В.Р. Аминёва, *Габдулла Тукай и русская литература XIX в.: типологические параллели*, Татарское книжное издательство, Казань 2016.

³⁶ V. Hirvonen, *The Yoik Opens A Door to Sámi Oral Literature: A Path into Language, Identity and Self-Esteem*, trans. K. Anttonen, "Indigenous Voices, Indigenous Research" 2010, No. 1, s. 91–98; H. Gaski, *Song, Poetry and Images in Writing: Sami Literature*, "Nordlit" 2011, No. 27, s. 33–54.

grafii twórcy³⁷. Czynnikiem kształtującym etniczny aspekt literatury pisanej w języku nieetnicznym, obok tematyki utworów (związanej bezpośrednio z narodem, z którym utożsamia się twórca) musi być plan biograficzny. Jeśli w twórczości danego autora nie spotykamy motywów etnicznych, to sam fakt urodzenia się w rodzinie Saamów to za mało, by być potraktowanym jako rosyjskojęzyczny poeta saamski. W tym wypadku autor własną biografią powinien zaświadczać o przynależności do wspólnoty. Jeśli prześledzimy biografie wymienionych powyżej twórców z Półwyspu Kolskiego, dostrzeżemy w tych postaciach nie tylko poetów, lecz także tłumaczy literatury na język saamski, zbieraczy saamskiego folkloru, działaczy kulturalnych i politycznych, nauczycieli i autorów podręczników do nauki kildyńskiego. Dlaczego biografie autora miałyby determinować klasyfikację jego twórczości? Otóż poeta rosyjski nie musi podejmować żadnych dodatkowych działań, ponieważ sam język decyduje o jego przynależności do literatury narodowej – rosyjskiej. Akt przyporządkowania odbywa się niejako automatycznie. Bycie twórcą mniejszościowym, piszącym w innym języku niż język tej mniejszości, pociągać musi za sobą dodatkową aktywność. W innym wypadku czytelnik będzie odbierał twórczość autora mniejszościowego poza kontekstem etycznym, odwołując się do tradycji literackiej określonej wyłącznie przez język, w którym twórczość ta została zapisana. Dla historyka literatury etniczność powinna być zatem kwestią wyboru twórcy (wyboru biograficznego lub tematycznego), a nie wyłącznie kwestią korzeni etnicznych. Nikt przecież nie traktuje Henryka Sienkiewicza czy Jana Lechonia jako autorów polsko-tatarskich³⁸.

³⁷ Zob. na ten temat: G. Czerwiński, *Biografia twórcy i tematyka utworów jako podstawowe czynniki kształtujące odrębność mikroliteratury. Ujęcie porównawcze twórczości literackiej polskich Tatarów i kolskich Saamów*, [w:] *Tatarskie biografie. Indywidualne losy – ich wpływ na budowanie i podtrzymywanie tożsamości grupy*, red. A. Konopacki, Polskie Towarzystwo Historyczne, Białystok 2019, s. 47–55.

³⁸ Na temat korzeni etnicznych H. Sienkiewicza i J. Lechonia zob.: J. Sztachelska, *Tatarzy Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI w.) / Aesthetic Aspects of the Literature of Polish, Belarusian and Lithuanian Tatars (XVIth–XXIst century) / Эстетические аспекты литературы польских, белорусских и литовских татар (XVI–XXI вв.)*, ed. G. Czerwiński,

Także Anna Achmatowa w żadnym aspekcie nie przynależy do rosyjskojęzycznej literatury tatarskiej³⁹.

Tożsamość Łoparów wynika z ich intymnego związku z miejscem – a będą to miejsca święte dla ich narodu lub też ulubione koczowiska w Chibinach, Łowozierskich Tundrach, w dolinie Ponoju. Woronowa tak opisuje swoją miłość do tundry:

Тундра моя – моя жизнь и любовь навсегда.
Сколько вершин у тебя, словно скатерти, ровных.
Как хорошо здесь, у неба! Да только сюда
Труден подъем среди скал и ущелий огромных⁴⁰.

O Łowozierskich Tundrach pisze z kolei Bażanow:

Последний солнца луч,
Уткнувшись в снег, погас.
С крутых Лойяврских круч
Лавины метят в нас⁴¹.

Co znamienne dla literatury Łoparów, poeci, w tym i Woronowa, i Bażanow, piszą raczej o saamskiej ziemi niż o Saamach. Ważnym zagadnieniem jest tutaj także utracona przestrzeń. Dla Saamów wychowanych w sowieckich „posiołkach” tundra staje się przestrzenią wtajemniczenia w etniczność.

Deklaracja tożsamości odbywa się poprzez artykulację przekonania, że Saamem jest się dopóty, dopóki odczuwa się energię jeziora Seidjawn, dopóki rytm rzeki Wirmy przepływającej przez stolicę kolskich Saamów wieś Łowoziero (Łujawn) odczuwa się jako rytm własnej krwi. Poezja Ło-

A. Konopacki, Alter Studio, Białystok 2015, s. 242–243; R. Loth, *Wstęp*, [w:] J. Lechoń, *Poezje*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. II.

³⁹ Na temat pochodzenia A. Achmatowej zob. B.A. Черных, *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966*, изд. 2, исправ. и доп., Индрик, Москва 2008.

⁴⁰ O. Воронова, *** «Тундра моя...», [w:] eadem, *Лапландия – любовь моя. Избранное*, пер. В. Смирнова, Фонд сохранения и поддержки культуры Севера «Варзуга», Мурманск 2014, s. 4.

⁴¹ A. Бажанов, *Перевал*, [w:] idem, *Букет из солнечных лучей. Избранное*, Фонд сохранения и поддержки культуры Севера «Варзуга», Мурманск 2015, s. 14.

parów wynika z ich emocjonalnego i sensorycznego doświadczania natury. Woronowa pisze:

Кто длину твою измерит?
Ты журчишь, среди гор июля.
Вир
 в саамском значит –
 берег,
Ма –
 родимая земля.
Сквозь меня, как сердцевина,
Как целебная струя,
Протекла ручушка Вирма,
Вирма –
 родина моя!⁴²

Jeśli chodzi o motywy saamskie, w poezji Łoparów spotkać możemy na przykład obraz narodzin w rodzinie pasterza reniferów. Bardzo często – w wierszach poetów starszego pokolenia – ów poród ma miejsce w tundrze, gdzie koczowali członkowie rodziny, wypasając swoje stada. Jako że tradycyjnym zajęciem Saamów – obok myślistwa i rybołówstwa – był wypas renów, motyw ten jest jednym z kluczowych dla saamskiej poezji (przykładem może być tu książka *Белый олень* Bażanowa). Inne motywy etniczne to czum, jeleni, tundra, jezioro, w tym święte jezioro Seidjawi.

Zaprezentowane powyżej sposoby rozumienia rosyjskojęzycznej literatury kolskich Saamów wynikają z rezultatów badań wstępnych, opartych na badaniach terenowych oraz kwerendach, a także na literaturze naukowej poświęconej szwedzkim, norweskim i fińskim Saamom (są to zwłaszcza prace uczonych ze Skandynawii i Niemczech). Do tej pory twórczość literacka kolskich Łoparów interesowała badaczy w płaszczyźnie niemalże wyłącznie kulturowej, co jest jednak zrozumiałe, gdyż Saamami nie zajmowali się jak

⁴² О. Воронова, *Вирма*, [w:] eadem, *Лапландия – любовь моя. Избранное*, op. cit., s. 17. Mariusz Wilk tłumaczy wiersz Woronowej przychyłając się do koncepcji, że Wirma pochodzi od słów *werr* – krew oraz *ma* – ziemia. „Skroś mnie / strugą / rzeka płynie. / Wirma – krew ma!” (M. Wilk, *Tropami rena, Noir sur Blanc*, Warszawa 2007, s. 38).

dotąd historycy literatury, lecz etnografowie, kulturologi, socjologowie i lingwiści. Zaproponowane strategie badawcze wynikają natomiast z warsztatu badawczego historyka literatury. Są to propozycje wstępne, które w toku prac badawczych mogą ulec modyfikacji. Literaturoznawstwo nie wypracowało jak dotąd spójnych i konsekwentnych metod badania mikroliteratur Rosji. Nauka sowiecka upatrywała w działalności literackiej małych narodów przejaw klasowej emancypacji, a ich zerwanie z tradycją folklorystyczną i wierzeniami przodków traktowała jako dowód rozwoju cywilizacyjnego. Przełom XX i XXI wieku przyniósł zwrot kulturowy, który pozwolił na nowo spojrzeć na problem mikroliteratur. Na fali tych zmian warto dążyć do wypracowania metod badawczych pozwalających na nowoczesne ujęcie literatury Saamów Półwyspu Kolskiego w perspektywie historycznoliterackiej.

Bibliografia

- Akudowicz W., *Dialogi z Bogiem*, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Wrocław 2008.
- Assmann A., *Między historią a pamięcią. Antologia*, przekł. K. Kończal, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.
- Attridge D., *Jednostkowość literatury*, przekł. P. Mościcki, Universitas, Kraków 2007.
- Bachtin M., *Problemy twórczości Dostojewskiego*, przekł. W. Grajewski, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, t. 1, Universitas, Kraków 2009, c. 153–180.
- Bartoszyński K., *Podmiot literacki: konstrukcje i dekonstrukcje*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 28–46.
- Baudrillard J., *Świat wideo i podmiot fraktalny* [w:] *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, przekł., wyb., wpraw. i oprac. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, c. 247–258.
- Bazhanov A., *Verses and poems on the Saami land*, Humboldt Universität zu Berlin, Berlin 2009.
- Brzoza H., *Fiodora Dostojewskiego „widzenie skłócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3, s. 245–255.
- Czerwińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.
- Czerwiński G., *Biografia twórcy i tematyka utworów jako podstawowe czynniki kształtujące odrębność mikroliteratury. Ujęcie porównawcze twórczości literackiej polskich Tatarów i kolskich Saamów*, [w:] *Tatarskie biografie. Indywidualne losy – ich wpływ na budowanie i podtrzymywanie tożsamości grupy*, red. A. Konopacki, Polskie Towarzystwo Historyczne, Białystok 2019, s. 47–55.
- Czerwiński G., *Rubajat we współczesnej literaturze rosyjskiej. (Na przykładzie twórczości Andrieja Baginskiego)*, [w:] *Estetyczne modele literatury rosyjskiej. Estetyka i światopogląd*, red. W. Biegluk-Leś, E. Pańkowska, A. Baczevska-Murdzek, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2018, s. 131–146.

- Czerwiński G., *W poszukiwaniu nieistniejącej (już) ojczyzny. O „eseistycę reportażowej” Piotra Wajla*, [w:] *Przekraczanie granic w języku, literaturze, kulturze*, t. 1, red. E. Sternal, M. Chrzan, J. Burzyńska-Sylwestrzak, Wydawnictwo Uczelni Lingwistyczno-Technicznej w Świeciu, Świecie 2017, s. 117–133.
- Derrida J., *Pismo i różnica*, przekł. K. Kłosiński, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.
- Domokos J., *A Writing Hand Reaches Further – “Čállı giehta olla guhkás”. Recommendations for the improvement of the Sámi literary field*, Yhdenvertaisen kulttuurin puolesta ry, Helsinki 2018.
- Domokos J., *The past is not a foreign country. Liminality in Askold Bazhanov’s poetry*, [w:] A. Bazhanov, *Verses and poems on the Saami land*, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2009, s. 185–196.
- Droysen J.G., *Zarys historyki*, przekł. M. Bonecki i J. Duraj, Oficyna Wydawnicza „Epigram”, Bydgoszcz 2012.
- Duć-Fajfer H., *Mniejszości piszą – projekt (nie)możliwy*, „Litteraria Copernicana” 2019, nr 2, s. 11–49.
- Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komentant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.
- Friedman S., *Weaving: intertextuality and the (re)birth of the author*, [w:] *Influence and intertextuality in literary history*, ed. J. Clayton, E. Rothstein, University of Wisconsin Press, Madison 1991, s. 146–180.
- Gaski H., *Song, Poetry and Images in Writing: Sami Literature*, “Nordlit” 2011, No. 27, s. 33–54.
- Gosk H., *Opowieść (o) współczesnej postaci literackiej*, „Horyzonty Polonistyki” 2006, nr 10, s. 6–10.
- Grochowski G., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.
- Grzymała-Kazłowska A., *Zarys koncepcji społecznego zakotwiczenia. Inne spojrzenie na tożsamość, adaptacje i integracje imigrantów*, „Kultura i Społeczeństwo” 2013, nr 3, s. 45–60.
- Halbwachs M., *Społeczne ramy pamięci*, przekł. i wstęp M. Król, PWN, Warszawa 2008.
- Hardison O.B. jr, *Binding Proteus: An Essey on the Essey*, [w:] *Esseys on the Essey*, ed. by A.J. Butrym, The University of Georgia Press, Athens–London 1989, s. 11–28.
- Hassan I., *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern theory and culture*, Ohio State University Press, Ohio 1987.
- Heller M., Niekricz A., *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego*, przekł. A. Mietkowski, Polonia, London 1985.
- Hilberg R., *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, przekł. J. Giebułtowski, Centrum Badań nad Zagładą Żydów IFiS PAN, Warszawa 2007.

- Hillis Miller J., *O literaturze*, przekł. K. Hoffmann, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2014.
- Hilsbecher W., *Tragizm, absurd, paradoks. Eseje*, wybór i wstęp S. Lichański, przekł. S. Błaut, PIW, Warszawa 1972.
- Hirvonen V., *The Yoik Opens a Door to Sámi Oral Literature: A Path into Language, Identity and Self-Esteem*, trans. K. Anttonen, "Indigenous Voices, Indigenous Research" 2010, No. 1, s. 91–98.
- Hoffmann L., *Postirony. The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*, Transcript, Bielefeld 2016.
- Holmgren B., *Those Unsettling Slavs, or There's No Place Like Home*, [w:] *Changing Representations of Minorities, East and West: Selected Essays*, ed. L.E. Smith, J. Rieder, University of Hawaii, Hawaii 1996, s. 98–110.
- Iwasiów I., *Autoparagraf jako sygnatura*, [w:] *Ja, autor*, red. D. Snieżko, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1996, s. 163–176.
- Jednostka zakorzeniona? Wykorzeniona?*, red. A. Lompart, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Jensen P.M., Jacobsen U.C., *The 'three-leaf clover'. A methodological lens to understand transnational audiences*, "Critical Studies in Television" 2017, No. 12 (4), s. 430–444.
- Kasperski E., *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień*, [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 9–41.
- Kasperski E., *Sprawa podmiotu. Szkic z antropologii literatury*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 5, s. 9–41.
- Kasperski E., *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Pułtusk–Warszawa 2006.
- Kirkwood K., *Tasting but not Tasting: Master Chef Australia and Vicarious Consumption*, "Journal Media-Culture" 2014, <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/761>.
- Kondrat A., *Sendyka R., Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, *Universitas, Kraków 2015*, ss. 451, „Studia z Historii Filozofii” 2019, nr 2, s. 299–303.
- Konstantinou L., *Cool Characters. Irony and American Fiction*, Harvard University Press, Cambridge–London 2016, s. 83–112.
- Konstantinou L., *No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief*, [w:] *The Legacy of David Foster Wallace*, ed. L. Konstantinou, University of Iowa Press, Iowa 2012.
- Korwin-Piotrowska D., *Poetyka – przewodnik po świecie tekstów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

- Le Goff J., *Historia i pamięć*, przekł. A. Gronowska, J. Stryczyk, wstęp P. Rodak, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Leitch T.M., *Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake*, [w:] J. Forest, L.R. Koos, *Dead ringers: the remake in theory and practice*, SUNY Press, New York 2002, s. 37–63.
- Leociak J., *Tekst wobec Zagłady (o relacjach z getta warszawskiego)*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 1997.
- Les Lieux de mémoire*, vol. 1–3, sous la dir. P. Nora, Paris 1984–1992.
- Lewallen J., Miller B., Behm-Morawitz E., *Lifestyles of the Rich and Famous: Celebrity Media Diet and the Cultivation of Emerging Adults' Materialism*, "Mass Communication and Society" 2015, No. 13, s. 253–274.
- Lewin J., *Liryka w świetle komunikacji*, przekł. J. Faryno, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1988, s. 253–270.
- Lewis T., *Transforming citizens? Green politics and ethical consumption on lifestyle television*, "Journal of Media & Cultural Studies" 2008, No. 22 (2).
- Literatura polska wobec Zagłady*, red. A. Brodzka-Wald, D. Krawczyńska, J. Leociak, ŻIH, Warszawa 2000.
- Loth R., *Wstęp*, [w:] J. Lechoń, *Poezje*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990, s. III–XX.
- Łesyszak M., *Poetyka sprzeczności. O konstrukcji postaci w prozie L. Buczkowskiego. (Na przykładzie „Oficera na nieszporach”)*, [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 97–113.
- Mandelsztam N., *Mozart i Salieri oraz inne szkice i listy*, wybór, przekł. i komen. R. Przybylski, Sic!, Warszawa 2000.
- Markiewicz H., *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszevska i J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1983.
- Mazel A., *Governing Food: Media, Politics and Pleasure*, https://pure.uva.nl/ws/files/33261761/Thesis_.pdf.
- Neef Ch., Schepp M., „Dwieście lat razem” – klucz do najnowszej historii Rosji, przekł. G. Grabowski, www.konserwatywizm.pl/arttykul/7875/dwiescie-lat-razem-klucz-do-najnowszej-historii-rosji.
- Niewiadomski A., Smuszkiewicz A., *Leksykon polskiej literatury fantastyczno-naukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.
- Nivat G., *Fenomen Sołżenicyna*, przekł. A. Dwulit, przekład z rosyjskiego fragmentów dzieł Sołżenicyna niepublikowanych w języku polskim J. Gondowicz, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011.

- Nowak A.W., *Źródłowość intersubiektywności a „materialność”*, [w:] *Intersubiektywność*, red. P. Makowski, Universitas, Kraków 2012, s. 29–40.
- Nycz R., *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 7–27.
- Ograbiony naród. Rozmowy z intelektualistami białoruskimi*, red. M. Nocuń, A. Brzezicki, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Wrocław 2007.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*, Ossolineum, Wrocław 1985.
- Owczarek B., *Postać. Zdarzenie. Mowa*, [w:] *Postać literacka. Teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 43–52.
- Panas W., *Z zagadnień semiotyki podmiotu*, [w:] *Autor – podmiot literacki – bohater*, red. A. Martuszevska, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 31–36.
- Portelli A., *Oral History as Genre*, [w:] *Narrative and Genre*, ed. M. Chamberlain, P. Thompson, London–New York 1998.
- Przybylski R., *Autor i jego sobowtór*, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Przybysz A., *Rekonfiguracja. Dmitrij Głuchowski na gruncie realizmu*, „Porównania” 2018, nr 2, s. 127–137.
- Rabinowitz P.J., “*What’s Hecuba to Us?*”: *The Audience’s Experience of Literary Borrowing*, [w:] *The Reader in the Text*, ed. S.R. Suleiman, I. Crosman, Princeton University Press, Princeton 1980, s. 241–263.
- Rembowska-Płuciennik M., *Intersubiektywność i literatura*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 215–227.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przekł. J. Margański, Universitas, Kraków 2007.
- Rießler M., *Kola Sámi literature (Kildin Sámi, Ter Sámi, Akkala Sámi)*, [w:] J. Domokos, *A Writing Hand Reaches Further – “Čállı giehta olla guhkás”. Recommendations for the improvement of the Sámi literary field*, Yhdenvertaisen kulttuurin puolesta ry, Helsinki 2018, s. 73–78.
- Rießler M., *Skolt Sámi literature*, [w:] J. Domokos, *A Writing Hand Reaches Further – “Čállı giehta olla guhkás”. Recommendations for the improvement of the Sámi literary field*, Yhdenvertaisen kulttuurin puolesta ry, Helsinki 2018, s. 67–71.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Universitas, Kraków 2014.
- Sadowski M.M., *Pamięć w aspekcie psychologicznym, kulturowym i literackim*, Wydział Prawa, Administracji i Ekonomii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

- Scheller E., *The Saami Language Situation in Russia*, "Uralica Helsingiensia" 2011, No. 5, s. 148–152.
- Sendyka R., *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków 2006.
- Sergejeva J., *Oktjabrina Voronova. The first Kola Sami writer*, [w:] *On the terms of Northern women. Articles written by women researchers in Finland, Russia, Samiland and Sweden*, ed. S. Tuohimaa, N. Työlähti, A. Fyhn, Oulun yliopisto, Oulu 1995, s. 148–152
- Sidor M., *Próba literackiej summy. Pisarz – prawda – historia w „Czerwonym Kole” Aleksandra Sołżenicyna*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2017.
- Siegl F., Rießler M., *Uneven steps to literacy. The history of Dolgan, Forest Enets and Kola Saami literary languages*, [w:] *Cultural and linguistic minorities in the Russian Federation and the European Union*, ed. H. F. Marten, M. Rießler, J. Saarikivi, R. Toivanen, Springer, Cham 2015, s. 189–229.
- Skotnicka A., *Мотив скорби в прозе Мухаила Шишукина*, „Slavica Wratislaviensia” 2008, nr 167, s. 60–69.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Sprawa podmiotu. Szkic z antropologii literatury*, „Przegląd Humanistyczny” 1993, nr 5, s. 1–24.
- Svonni M., *Johan Turi: premier auteur du Sami*, «Des études scandinaves» 2011, vol. 83, No. 4, s. 483–490.
- Szabat M., *Filozoficzny potencjał podmiotowości w świetle koncepcji lęku Jacquesa Lacana*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 96–114.
- Szpociński A., *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 12–20.
- Sztachelska J., *Tatarzy Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Estetyczne aspekty literatury polskich, białoruskich i litewskich Tatarów (od XVI do XXI w.) / Aesthetic Aspects of the Literature of Polish, Belarusian and Lithuanian Tatars (XVIth–XXIst century) / Эстетические аспекты литературы польских, белорусских и литовских татар (XVI–XXI вв.)*, red. G. Czerwiński, A. Konopacki, Alter Studio, Białystok 2015, s. 227–244.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. M. Gruszczyński i in., PWN, Warszawa 2012.
- Tożsamości zbiorowe Białorusinów*, red. R. Radzik, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012.
- Ubertowska A., *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*, Universitas, Kraków 2007.
- Ulicka D., *Powieść mą widzę ogromną... (wprowadzenie do antologii)*, [w:] *Ja – Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, t. 1, Universitas, Kraków 2009, s. 9–37.

- Vollmar K., *Leksykon symboli sennych, Twój Styl*, Warszawa 1997.
- Wallace D.F., *E Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska*, [w:] D.F. Wallace, *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przekł. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2016, s. 35–123.
- Warhol R., *Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot*, "PLMA" 1986, vol. 101, No. 5, s. 811–818.
- Warmbier A., *Zagadnienie podmiotowości. Słowo wstępne*, [w:] *Spór o podmiotowość – perspektywa interdyscyplinarna*, red. A. Warmbier, Księgarnia Akademicka, Kraków 2016, s. 7–17.
- Westphal B., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris 2007.
- White H., *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. A. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2010.
- White H., *Proza historyczna*, red. E. Domańska, przekł. R. Borysławski, T. Dobrogoszcz, E. Domańska, D. Kołodziejczyk, J. Mydła, M. Nowak, A. Żychliński, Universitas, Kraków 2009.
- Wicherkiewicz T., *Mikroliteratura mikrojęzyka mikrospołeczności Wilamowice, Fliöra-Fliöra i ich literatura*, „Litteraria Copernicana” 2019, nr 2, s. 113–124.
- Wojtyła K., *Podmiotowość i „to, co nieredukowalne” w człowieku*, „Ethos” 1988, nr 2–3, s. 21–29.
- Wong Sau-Ling C., *Immigrant Autobiography: Some Questions of Definition and Approach*, [w:] *American Biography: Retrospect and Prospect*, ed. P.J. Eakin, University of Wisconsin Press, Wisconsin 1991, s. 445–458.
- Woźniak A., *Ułuda i cud. W świecie sztuki Andrieja Siniawskiego – Abrama Terca*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2004.
- Young J.E., *Pamięć i kontrapamięć. W poszukiwaniu społecznej estetyki pomników Holocaustu*, przekł. G. Dąbkowski, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 267–290.
- Zahavi D., *Fenomenologia Husserla*, przekł. M. Święch, Wydawnictwo WAM, Kraków 2012.
- Zawadzki A., *Literatura a myśl słaba*, Universitas, Kraków 2009.
- Zemsał E., *O dedykacjach rękopiśmiennych z księgozbioru Marii i Jerzego Kuncewiczów*, „Folia Bibliologica” 2010, t. 52, s. 49–66.
- Zinoviev A., *Russian-Language Literature in Emigration*, “Canadian-American Slavic Studies” 1999, No. 33, s. 265–268.
- Абрамов А., Айзенберг М., Балина М., Гандлевский С., Гудков Л., Клех И., Либкин О., Лурье С., Работнов Н., Чудаков А., *Литература non fiction: вымыслы и реальность*, «Знамя» 2003, № 1, <https://magazines.gorky.media/znamia/2003/1/literatura-non-fiction-vymysly-i-realnost.html>.

- Акудовіч В., *Уводзіны у новую літаратарную сітуацыю*, [у:] В. Акудовіч, *Разбурыць Парыж*, Логвінаў, Мінск 2004, с. 121–144.
- Акунин Б., «Я беру классику, выбрасываю туда труп и делаю из этого детектив». *Интервью Т. Хмельницкой*, «Мир новостей», 1 июля 2003, № 27, с. 29.
- Акунин Б., *Чайка*, <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika>.
- Алексей Поляринов: «Если все будут писать про вечность, у нас не останется ни прошлого, ни настоящего». *Часть 1*, интервью П. Бояркиной, <https://prochтение.org/texts/29887>.
- Алексиевич С., *В поисках вечного человека*, «Дружба Народов» 1998, № 5, <https://magazines.gorky.media/druzhba/1998/5/v-poiskah-vechnogo-chelo-veka.html>.
- Алексиевич С., *У войны не женское лицо: Документальная проза*, Правда, Москва 1988.
- Алхалалалай. Роман-эссе*, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2003.
- Аминева В.Р., *Габдулла Тукай и русская литература XIX в.: типологические параллели*, Татарское книжное издательство, Казань 2016.
- Аммон М., *Ля вытокаў беларускай фантастычнай літаратуры*, «Роднае слова» 2018, № 4, с. 13–16.
- Аммон М., *Сучасная беларуская фантастыка: жанрава-фармальны аспект*, [у:] *Вьяўленча-мастацкія, арганізацыйныя і ідэалягічныя праблемы беларускай літаратуры*, рэд. М.А. Тычына, Права і эканоміка, Мінск 2009, с. 97–101.
- Андреева А.У., *Адзінота як атрыбут экзістэнцыяльнага быцця чалавека ў прозе Ю. Станкевіча*, [в:] *Актуальные проблемы филологии. Сборник научных статей*, ред. И.И. Морозов, Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины, Гомель 2008, с. 63–64.
- Андреева А. Ул., *Мадыфікацыя матыву адзіноты ў прозе Ю. Станкевіча*, [в:] *Актуальные проблемы филологии*, ред. А.В. Бредихина, Гомельский государственный университет имени Франциска Скорины, Гомель 2011, с. 14–18.
- Антология саамской литературы*, авт.-сост. Н.П. Большакова, В. Бакула, авт. вступ. ст. Н.П. Большакова, Опимах, Мурманск 2012.
- Антонова А.А., *Самь букваррь. Букварь для 1 класса саамских школ*, Просвещение, Ленинград 1982.
- Антонова А.А., *Струны сердца: стихотворения*, Мурманск 2007.
- Антонова С., *Пйрас: стйха кыррь паррнэ гуэйкэ, Mánáid diktagirji, Bearaš* 2004.
- Астафьев В., *Затеси. Красноярское книжное издательство*, Красноярск 2003.
- Астафьев В., *Собрание сочинений в 15 томах*, т. 1–15, ПИК «Офсет», Красноярск 1997.
- Астафьев В., *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1–6, Молодая гвардия, Москва 1992.

- Бажанов А., *Букет из солнечных лучей. Избранное*, Фонд сохранения и поддержки культуры Севера «Варзуга», Мурманск 2015.
- Бажанов А., *Виллькесь пуаз: мойнас, кйлт сáмь килле ёаркэът* С. Антонова, Таввял Кыррьй, Карашегк 1996.
- Бажанов А., *Солнце над тундрой. Стихи*, Мурманское книжное издательство, Мурманск 1983.
- Барт Р., *Избранные работы: Семиотика: Поэтика*, пер. с франц., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова, Прогресс, Москва 1989.
- Бахтин М.М., *Вопросы литературы и эстетики*, Художественная литература, Москва 1975.
- Бахтин М.М., *Проблемы поэтики Достоевского*, Советская Россия, Москва 1979.
- Бахтин М.М., *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Москва 1979.
- Бевз Г.П., *Довідник з математики*, Радянська школа, Київ 1981.
- Беседа с Витторио Страда (20 октября 2000 г.)*, [в:] *Между двумя юбилеями (1998–2003). Писатели, критики и литературоведы о творчестве А.И. Солженицына*, ред. Н.А. Струве, В.А. Москвин, Русский путь, Москва 2005, с. 36–47.
- Библиотека литературы Древней Руси*, ред. Д.С. Лихачев, Л.А. Дмитриев, А.А. Алексеев, Н.В. Поньрко, Наука, Санкт-Петербург 1999.
- Богуславская С.М., *Диалог в трудах М.М. Бахтина*, «Вестник ОГУ» 2011, № 7, с. 17–23.
- Большакова А.Ю., *Видение как жанр литературы русского Средневековья и деревенская проза второй половины XX в.*, [в:] *Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 19*, ред. О.А. Туфанова, Е.А. Андреева, ИМЛИ РАН, Москва 2020, с. 587–600.
- Большакова А.Ю., *Средневековая традиция в прозе В.П. Астафьева: жанр и цикл*, «Проблемы исторической поэтики» 2020, т. 18, № 1, с. 342–366.
- Большакова А.Ю., *Средневековье и современность: мир как миф в русской прозе XX–XXI вв. (В. Астафьев, В. Личутин)*, [в:] *Мифологическое и историческое в русской литературе XX–XXI веков: материалы XXIV Шешуковских чтений*, ред. Л.А. Трубина, Издательство Московского педагогического государственного университета, Москва 2020, с. 69–80.
- Большакова Н.П., *Алхалалай. Роман эссе*, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2003.
- Большакова Н.П., *Кáйе лáйххь. Куэлнэгк соáме ёммьне баяс моáййнас*, пер. на саам. А.А. Антоновой, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2003.
- Большакова Н.П., *Октябринá: повествование о первой саамской поэтессе Октябрьне Вороновой*, Опимах; Мурманский областной центр коренных малочисленных народов Севера, Мурманск 2012.

- Большакова Н.П., *Два романа*, Торреал, Мурманск 2016.
- Большакова Н.П., *Подарок чайки. Сказки о Лапландии*, Русский Север, Мурманск 1996.
- Большакова Н.П., *Приключения мышонка Удлесь Кебля. Сказки*, Вести, Санкт Петербург 1996.
- Брайнт Дж., Томпсон С., *Основы воздействия СМИ*, пер. с англ., Издательский дом «Вильямс», Москва 2004.
- Бродский И., *Об одном стихотворении*, [w:] И. Бродский, *Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы*, т. 2, Эридан, Минск 1992, с. 396–449
- Бугаева Л.Д., *Мифология эмиграции: геополитика и поэтика*, [в:] *За пределами. Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века*, ed. L. Bugaeva, E. Hausbacher, Peter Lang, Frankfurt am Mein 2006, с. 51–73.
- Бутенина Е.М., *Нью-йоркский текст современной русско-американской прозы*, “Studia Litterarum” 2019, т. 4, № 3, с. 158–171.
- Бутенина Е.М., *«Чужое слово протупает...»: Рецепция русской классики в прозе США второй половины XX – начала XXI века*, Флинта, Москва 2018.
- Бязлепкіна А., *100 слоў пра сучасную беларускую літаратуру*, Лімарыус, Мінск 2012.
- Вайль П., *История устная и частная*, <https://www.svoboda.org/a/449920.html>.
- Вайль П., *Карта родины*, Corpus, Москва 2011.
- Вайсман И., *Застрял!*, www.proza.ru.
- Вайсман И., *История пустого бака*, www.proza.ru.
- Вайсман И., *Я пустота. Я труп. Я более не человек*, www.proza.ru.
- Васильева Л.А., *Вынужденная миграция в Республике Беларусь: теоретико-правовые и организационные аспекты*, Академия МВД РБ, Минск 2000.
- Виноградов В.В., *О языке художественной литературы*, Гослитиздат, Москва 1959.
- Виноградова И.В., *Мун кӓнӓц. Стихи для детей: Материалы для дополнительного чтения в начальных саамских школах*, Мурманск 1991.
- Виноградова И.В., *Стихи. Избранное*, Фонд сохранения и поддержки культуры Севера «Варзуга», Мурманск 2012.
- Водолазкин Е., *Лавр. Роман*, Издательство АСТ, Москва 2017.
- Водолазкин Е., *Соловьев и Ларионов*, [в:] *Совсем другое время. Роман, повесть, рассказы*, Издательство АСТ, Москва 2018, с. 5–374.
- Воронова О., *Лапландия – любовь моя. Избранное*, пер. В. Смирнова, Фонд сохранения и поддержки культуры Севера «Варзуга», Мурманск 2014.
- Воронова О.В., *Снежница. Стихи*, пер. с саам. В. Смирнова, Мурманское книжное издательство, Мурманск 1986.

- Воронова О.В., *Ялла = Жизнь*, пер. на рус. В. Смирнова, Всероссийский фонд культуры, Мурманск 1989.
- Высоцкий В., *Песни и стихи*, Слово, Киев 1993.
- Галкина Э.А., *Пёйивьесь пёйив. Стихи для детей*, Мурманск 1991.
- Галкина Э., *Сандра. Рассказы*, Государственное областное бюджетное учреждение «Мурманский областной центр коренных малочисленных народов Севера», Мурманск 2012.
- Гаспаров М., *Письмо к участникам Первой международной конференции по гео-поэтике, Москва, 24.04.1996*, <http://liter-net.1gb.ru/geopoetics/gasp.html>.
- Генис А., *Новый Архепилаг, или Конец эмигрантской литературы*, «Континент» 1999, № 102.
- Геніюш Л., *Сповідзь*, Мастацкая Літаратура, Мінск 1993.
- Гэрмановіч Я., *Кітай – Сыбір – Масква*, Мюнхэн 1962
- Глуховский Д., *Текст*, https://vk.com/@text_about.
- Гоголь Н.В., *Мертвые души*, Художественная литература, Москва 1975.
- Гиленсон Б.А., *История литературы США*, Академия, Москва 2003.
- Гриндстафф Л., «Реальное телевидение» и политика социального контроля, [в:] *Массовая культура: современные западные исследования*, ред. и предисл. В.В. Зверевой, послесл. В.А. Подороги, Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Москва 2003, с. 73–85.
- Гринченко Г., *Презентация «голосов»: рассказчик(и) vs исследователь(и)*, [в:] *У пошуках власного голосу: Усна історія як теорія, метод та джерело*, ред. Г.Г. Грінченко, Н. Ханенко-Фрізен, ПП «Торгсін плюс», Харків 2010, с. 50–56.
- Гуревич А., *Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков*, «Труды по знаковым системам» 1977, вып. 8, с. 3–27.
- Демидова О.Р., *Эмиграция как проблема философии культуры*, «Вестник Ленинградского государственного университета им. Пушкина. Серия: Философия» 2015, № 3, с. 74–81.
- Демин А., *Историческая семантика средств и форм древнерусской литературы (источниковедческие очерки)*, Издательский дом ЯСК, Москва 2019.
- Десяткова О.В., *Геопоэтический образ российской провинции в произведениях вятских ссыльных*, «Вестник Вятского государственного университета» 2012, № 4, с. 132–136.
- Дудзінская Д., *Да праблемы жанру антыутопіі у беларускай літаратуры*, [у:] *Выяўленча-мастацкія арганізацыйныя і ідэалагічныя праблемы сучаснай беларускай літаратуры ў яе сувязях з грамадскімі практыкамі*, рэд. М.А. Тычына, Права і эканоміка, Мінск 2009, с. 90–96.

- Е. Водолазкин: *«История человека важнее истории человечества»*. Интервью взято у писателя М. Токаревой, «Новая газета» 2013, № 109, от 30 сентября, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2013/09/27/56548-evgeniy-vodolazkin-171-istoriya-cheloveka-vazhnee-istorii-chelovechestva>.
- Евгений Водолазкин: *Человек в центре литературы*. Интервью взято Ксенией Лученко, «Православие и Мир», 29.01.2014, <https://www.pravmir.ru/chelovek-v-centre-literatury>.
- Евгений Водолазкин: *«Я написал роман, чтобы противостоять культу успеха»*, «Вечерняя Москва», 08.10.2013, <https://vm.ru/culture/159874-evgenij-vodolazkin-ya-napisal-roman-chtoby-protivostoyat-kultu-uspeha>.
- Есин А.Б., *Литературоведение. Культурология: Избранные труды*, 2-е изд., Флинта: Наука, Москва 2003.
- Зверев А., *На острие иглы: из художественного опыта XX века*, Советский писатель, Москва 1989.
- Зубова Л.В., *Современная русская поэзия в контексте истории языка*, Новое литературное обозрение, Москва 2000.
- Камарго О., *К хорошему привыкаешь быстро...*, www.proza.ru.
- Камарго О., *Танец*, www.proza.ru.
- Кандаракова А.М., *Судьбы пожилых и молодых: пьеса на челканском, алтайском и русском языках*, Алмаз Граф, Санкт Петербург 2016.
- Кириллова Н.Б., *Медиакультура: теория, история, практика*, Академический Проект, Москва 2008.
- Кісліцына Г., *Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы*, Логвінаў, Мінск 2006.
- Киссель В.-С., Тиме Г.А., *Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. Сборник статей*, Новое литературное обозрение, Москва 2010.
- Ковалева Т., *Видения в агиографических памятниках древнерусской литературы XIII–XVII вв.: жанровая эволюция и сюжетосложение*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Томский государственный университет, Томск 2017.
- Коркина Е.Н., *Чуррна уррна*, Мурманское отделение Всероссийского фонда культуры, Мурманск 1994
- Корконосенко С.Г., *Суцність журналістики, открытая пониманию и неподвластная схеме*, «Вестник Московского университета, Сер. 10. Журналистика» 2009, № 2, с. 31–50.
- Корконосенко С.Г., *Теория журналистики: моделирование и применение*, Логос, Москва 2010.

- Корконосенко С.Г., *Факторы модернизации терминологии в теории журналистики*, «Медиалингвистика» 2019, № 6 (3), с. 290–302.
- Корконосенко С.Г., Виноградова С.М., Блохин И.Н., *Социология журналистики*, Аспект Пресс, Москва 2004.
- Кузнецов С., Богаев О., *Нет повести печальнее на свете*, <http://lib.ru/ZHURNAL/KUZNECOW/powest.txt>.
- Кучина Т., «Город мертвых, где все живы»: о контекстной синонимии «жизни» и «смерти» в прозе Михаила Шишкина, [w:] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 13*, t. 1, red. E. Tyszkowska-Kasprzak, współpraca S. Kamińska-Maciąg, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018, с. 551–559.
- Лесневская Д., *Русское зарубежье в эпоху глобализации*, [в:] *Руска дијаспора и словенски свет. Зборник радова*, уред. П. Буњак, Славистичко друштво Србије, Београд 2013, с. 22–32.
- Линдгрэн А., *Тәрьенч Кукесьсухк, кылт сәмь кылле ёаркэът С. Антонова*, Рекорд, Мурманск 2013
- Литературная энциклопедия терминов и понятий*, ред. А. Николюкин, Интелвак, Москва 2001.
- Лихачев Д.С., *Исследования по древнерусской литературе*, Издательство «Наука», Ленинград 1986.
- Лихачев Д.С., *Письма о добром и прекрасном*, Издательство АСТ, Москва 2018.
- Лопатин В.В., Лопатина Л.Е., *Малый толковый словарь русского языка*, Русский язык, Москва 1990.
- Лотман Ю.М., *Избранные статьи*, т. 1.: *Статьи по семиотике и типологии культуры*, Александра, Таллин 1992.
- Лукин Г.П., *Ёрка моайинас Куэлнэгк нёарк соёметъ ёллем баяс* [CD wгаz z tomikiem], Мурманск 2016.
- Майга А.А., *Литературный травелог: специфика жанра*, «Филология и культура. Philology and culture» 2014, № 3 (37), с. 254–259.
- Манскова Е.А., *Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Уральский государственный университет им. А. М. Горького, Екатеринбург 2011.
- Марціновіч В., *Мова. Проста стойце побач: да вас падыдуць*, Кнігазбор, Мінск 2014.
- Матвеева Ю.В., *Русская литература зарубежья. Три волны эмиграции XX века*, Издательство Уральского университета, Екатеринбург 2019.
- Матрехин И.Я., *Белый олень: стихи и песни / Виллькесь пуаз: стиха я ләвл*, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2007.

- Медиаатекст как полиинтенциональная система: сб. статей*, ред. Л.Р. Дускаева, Н.С. Цветова, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург 2012.
- Минеева И.Н., *Феномен эмиграции в русской культуре XX–XXI вв.: генезис, семантика, интерпретации*, [в:] *Руска дијаспора и словенски свет. Зборник радова*, уред. П. Буњак, Славистичко друштво Србије, Београд 2013, с. 40–49.
- Мяновска И., *Дина Рубина вчера и сегодня*, Adam Marszałek, Toruń 2003.
- «Написать свою Анну Каренину...»: интервью Михаила Шишкина Марине Концевой, „9 канал”, 05.12.2010, <http://archive.9tv.co.il/news/2010/12/05/89804.html>.
- Нефагина Г.Л., *Русская проза конца XX века: Учебное пособие*, Флинта, Москва 2003.
- Николаев Ю., *Водолазкин, Соловьев и Ларионов*, «Новая газета», 04.11.2009, <https://www.novayagazeta.ru/articles/2009/11/05/40575-vodolazkin-soloviev-i-larionov>.
- Новоселова П.И., *Кризис духовно-нравственных основ человеческой жизни в романе Е. Водолазкина «Лавр»: Проблемы поэтики*, «Язык. Культура. Коммуникации: Электронный научный журнал», <https://journals.susu.ru/lcc/article/view/445/483pdf>.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю., *Толковый словарь русского языка*, Азбуковник, Москва 2002.
- Оробий С., *История одного ученичества (Владимир Набоков – Саша Соколов – Михаил Шишкин)*, «НЛЮ» 2012, № 118, с. 293–308.
- Пейвин Л., *Пала киннт*, [в:] *Самь. Вэлт кыррь лэст 2*, ред. Е.Н. Коркина, Э.А. Галкина, Луяввьр 2005, с. 67.
- Петров А., *Тут и там*, Русский Гулливер, Москва 2019.
- «Писатель должен ощутить всеилие»: интервью Михаила Шишкина Сергею Иванову, „Галицкие контракты”, 04.08.2010, <http://apps.kontrakty.ua/coffe/17mikhail-shishkin/32.html>.
- Полонский А.В., *Культурный статус медийного текста*, «Медиалингвистика» 2016, № 1 (11), с. 7–18.
- Поляринов А., *Центр тяжести*, Эксмо, Москва 2018, https://www.litres.ru/alekseypolyarinov/centr_tyazhesti.
- Посохова Е.В., *Методологический потенциал концепции М.М. Бахтина: диалог в современном литературоведении*, «Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации» 2013, т. 26, № 2, с. 404–414.
- Прутков К., *Сочинения*, Костромское книжное издательство, Кострома 1958.
- Псалтирь, Библия*, The Bible League, Duncanville 2001.

- Рикер П., *Память, история, забвение*, пер. с франц., Издательство гуманитарной литературы, Москва 2004.
- Родина Т.М., *Достоевский: повествование и драма*, Наука, Москва 1984.
- Ромодановская Е., *Сибирь и литература. XVII век*, Наука, Новосибирск 2002.
- Рорти Р., *От религии через философию к литературе: путь западных интеллектуалов*, «Вопросы философии» 2003, № 3, с. 30–41.
- Ротобылская Т., *Гермеутыка і сучасная драматургія*, [у:] *Спыніся, імгненне Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х г.*, Ковчег, Мінск 2000, с. 190–195.
- Рубина Д., *Воскресная месса в Толедо*, <https://topreading.ru/bookread/129580-dina-rubina-voskresnaya-messa-v-toledo>.
- Рубина Д., *...Их бин нервосо!*, Эксмо, Москва 2007.
- Рыклин М., *Деконструкция и деструкция. Беседы с философами*, Логос, Москва 2002.
- Рычкова О., *Истина на поводке*, «Российская газета» 2010, № 129, 16 июня, <https://rg.ru/2010/06/16/pole.html>.
- Саамской литературе – 15 лет*, ред. Н.П. Большакова, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2005
- Самарин А., *Проблема типологии современного драматического ремейка*, [в:] *Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки*, вип. 47, Херсонський державний університет, Херсон 2009, с. 79–83.
- Сергей Есенин на саамском / Сергей Есенин сѣмас: стихотворения = стиха*, пер. А.А. Антоновой и С.Е. Якимович, Мурманское книжное издательство, Мурманск 2008.
- Сержантова И., *Бабье лето*, www.proza.ru.
- Сивакова Н.А., *Цикл Светланы Алексиевич «Голоса Утопии»: особенности жанровой модели*, «Известия Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины» 2014, № 1, с. 148–151.
- Сид И., *История понятия «геопозэтика»*, «Вестник МГЛУ» 2015, № 11, с. 153–170.
- Смирнов А.Е., *Теоретические модели субъективации: Л. Альтюссер, С. Жижек, А. Бадью*, «Вестник БГУ» 2010, № 14, с. 96–101.
- Солженицын А., *На изломах. Малая проза*, Верхняя Волга, Ярославль 1998.
- Солженицын А., *По минуте в день*, Аргументы и факты, Москва 1995.
- Солженицын А., *«Работаю радостно и много». Из переписки Александра Солженицына и Лидии Чуковской (1977–1979)*, «Солженицынские тетради. Материалы и исследования» 2014, № 3, с. 11–50.
- Солженицын А., *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 8: *Август Четырнадцатого*, Время, Москва 2006.

- Солженицын А., *Собрание сочинений в тридцати томах*, т. 11: *Март Семнадцатого*, Время, Москва 2008.
- Солоухин В., *Капля росы*, Гослитиздат, Москва 1960.
- Социальная журналистика как общественная деятельность: опыт и научные исследования в России, США и странах Северной Европы: материалы международного семинара (17–18 марта 2014 года)*, ред. С.Г. Корконосенко, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург 2014.
- Спиваковский П.Е., *Полифония у Ф.М. Достоевского и А.И. Солженицына*, «Солженицынские тетради. Материалы и исследования» 2014, № 3, с. 51–62.
- Станкевіч Ю., *Любіць ноч – права пацукоў*, Галіяфы, Мінск 2018.
- Степанова М.М., *Памяти памяти: романс*, 3-е изд., испр., Новое издательство, Москва 2018.
- Сучасны літаратурны працэс: тэндэнцыі і праблемы развіцця*, рэд. І.М. Гоўзіч, Т.К. Грамадчанка, БДПУ, Мінск 2010.
- Таразевич Е.Г., *Римейк в современной русской драматургии*, [в:] *Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания. Сборник статей*, Пермский государственный педагогический университет, Пермь 2005, с. 318–322.
- Теория литературы в 4 томах*, ред. Ю. Борев и др, т. 3: *Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении)*, ИМЛИ РАН, Москва 2003.
- Теория и методология истории. Учебник для вузов*, отв. ред. В.В. Алексеев, Н.Н. Крадин, А.В. Коротаев, Л.Е. Гринин, Учитель, Волгоград 2014.
- Туминская О.А., «Юродивый» *Христа ради: термин и образ*, «Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина» 2010, № 4, с. 106–112.
- Уразова С.Л., *Телерадиоэфир: История и современность*, Аспект Пресс, Москва 2005.
- Уэбстер Ф., *Теории информационного общества*, пер. с англ., Аспект Пресс, Москва 2004.
- Фатеева Н.А., *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*, Комкнига, Москва 2006.
- Федотов Г.В., *Святые Древней Руси*, Московский рабочий, Москва 1991.
- Федотова Н.А., *Рекреативные функции СМИ: содержание и стратегии реализации*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, МГУ, Москва 2010.
- Фидлер Л., *Современная западная культурология: самоубийство дискурса*, Ad Marginem, Москва 1993.
- Филиппов М., *Пространство воздушного плеса*, Фонд сохранения и поддержки культуры Севера «Варзуга», Мурманск 2015.

- Фразеологический словарь русского языка*, <http://rus-yaz.niv.ru/doc/phraseological-dictionary/articles/190/na-nozhah.htm>.
- Фрэнк У., *Смерть и рождение Дэвида Маркэнда*, Прогресс, Москва 1981.
- Хализев В.Е., *Теория литературы*, 2-е изд., Высшая школа, Москва 2000.
- Харузин Н.Н., *О нойдах у древних и современных лопарей*, Фонд сохранения и поддержки культуры Севера «Варзуга», Мурманск 2016.
- Харузин Н.Н., *Русские лопари (Очерки прошлого и современного быта)*, Москва 1890 (Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии).
- Хубова Д.Н., *Устная история и архивы: зарубежные концепции и опыт*, автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва 1992.
- Циплакова Ю.В., *Трансцендентальный субъект в жизненном мире: от феноменологии Э. Гуссерля к постструктурализму М. Фуко*, «Известия Уральского федерального университета. Серия: Общественные науки» 2015, т. 10, № 1, с. 25–34.
- Черных В.А., *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966*, изд. 2, исправ. и доп., Индрик, Москва 2008.
- Черняк В.Д., Черняк М.А., *Базовые понятия массовой литературы: Учебный словарь-справочник*, Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург 2009.
- Черняк М.А., *Массовая литература XX века*, Флинта, Москва 2009.
- «Что же такое наша память?». Светлана Алексиевич беседует с Альмирой Усмановой, «Беларусь в мире» 1998, № 3 (10), http://www.gender-route.org/articles/inter/chto_zhe_takoe_nasha_pamyat.
- Шаўлякова-Барзенка І., *Беларуская проза і новая літаратурная сітуацыя*, [у:] *Рэгіянальгае, нацыянальнае і агульначалавечае ў літаратуры*, рэд. І. Штэйнер, ЦДР, Гомель 2009, с. 210–214.
- Шевченко Л.И., *Поэтика документализма в книге Светланы Алексиевич «Время секунд хэнд»*, „Slavia Orientalis” 2018, nr 2, с. 249–265.
- Шестакова Э.Г., *Мелодраматическое начало в реалити-шоу*, [в:] *Ното соттинісанапс: человек в пространстве межкультурных коммуникаций IV*, ред. К. Янашек, Й. Митурска-Бояновска, Б. Родзевич, Щецин 2014, с. 251–262.
- Шестакова Э.Г., *Память драматических жанров в реалити-шоу*, [в:] *Південний архів. Філологічні науки. Збірник наукових праць*, вип. 41, Херсонський державний університет, Херсон 2008, с. 93–101.

- Шестакова Э.Г., *Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени*, НОРД-ПРЕСС, Донецк 2005.
- Шишкин М., *Бегун и корабль*, colta.ru, 15.11.2018, <https://www.colta.ru/articles/literature/19715-begun-i-korabl>.
- Шишкин М., *Больше чем Джойс*, colta.ru, 13.01.2019, <https://www.colta.ru/articles/literature/20202-bolshe-chem-dzhoys>.
- Шишкин М., *Пальто с хлястиком. Короткая проза, эссе*, Издательство АСТ, Москва 2017.
- Шишкин О., *Анна Каренина 2*, <http://www.newdrama.ru/plays/?play=8>.
- Шкловский В., *Искусство как прием*, <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>.
- Шлейникова Е.Е., *Римейк*, «Новый филологический вестник» 2011, № 2, с. 139–143.
- Шмеман А., *Дневники. 1973–1983*, Русский путь, Москва 2005.
- Шуринова Н.С., «Мертый язык» как средство воскрешения субъективности другого в романе «Лавр» Е.Г. Водолазкина, «Новое Прошлое = The New Past» 2016, № 4, с. 99–110.
- Эко У., *Инновация и повторение*, [в:] *Философия постмодернизма*, ред. В.А. Кутырев, Издательство NOTA VENE, Москва 1996, с. 48–73.
- Эпистолярный роман*, https://ru.wikipedia.org/wiki/Эпистолярный_роман.
- Эпштейн М., *Михаил Шишкин о Джойсе и Шарове*, <https://mikhail-epstein.livejournal.com/239654.html>.
- Якушкина Т.В., *Что такое итало-американская литература, или этническая литература как проект*, «Вестник Череповецкого государственного университета. Филологические науки» 2015, № 1, с. 60–64.

Summary

The monograph *Between Metafiction and Non-Fiction. Subjectivity in Russian Literature of the Late 20th and Early 21st Centuries* is the outcome of the international conference on literary studies held on 15–16 November, 2019 at the University of Białystok (Białystok, Poland). The conference was organized by the Division of Slavic Studies and Literature of Peoples of Russia – an organizational unit of the College of Literary Studies at the University of Białystok.

The book is divided into three chapters and contains 16 scientific articles written in Polish and Russian. The authors are scientists from Belarus, Poland, Russia and Ukraine. The first chapter is titled “Subjectivity in non-fiction literature” and contains four texts concerning feature stories and essay writing. This chapter also includes a text on media studies by Eleonora Shestakova. The second part – “Subjectivity and fiction” – is a collection of articles about Russian fictional prose. The last chapter – “Borders of subjectivity and identity” – contains texts on drama, emigration literature, latest prose published on the Internet as well as the article about the literature of the Kola Saami people written in Russian. The science editors of the book are the employees of the Division of Slavic Studies and Literature of Peoples of Russia: Grzegorz Czerwiński and Ewa Pańkowska. The work was reviewed by prof. Ewa Komisaruk (University of Wrocław) and prof. Aleksandra Zywert (The Adam Mickiewicz University in Poznań).

Резюме

Монография *Между метафикцией и нон-фикшн. Субъективность в русской литературе конца XX – начала XXI века* является результатом Международной литературоведческой конференции, которая прошла 15–16 ноября 2019 года в Университете в Белостоке (г. Белосток, Польша). Конференция была организована Отделением славистики и литератур народов России – структурным подразделением Коллегиума литературоведения названного университета.

Книга состоит из трех глав и объединяет шестнадцать научных статей на русском и польском языках. Авторы работ – ученые из Беларуси, Польши, России и Украины. В первой главе – «Субъективность в литературе нон-фикшн» – собраны четыре статьи на тему репортажа и эссе. Кроме того, в эту часть книги вошла работа Элеоноры Шестаковой, относящаяся к журналистике. Во второй главе – «Субъективность и фикция» – сгруппированы тексты, касающиеся русской художественной прозы. Третья глава – «Границы субъективности и идентичности» – объединяет тексты о драматургии, эмигрантской литературе, новейшей прозе, опубликованной в Интернете, и русскоязычной литературе кольских саамов.

Научные редакторы книги: Гжегож Червинский и Эва Паньковска – сотрудники Отделения славистики и литератур народов России. Научными рецензентами книги являются проф. Эва Комисарук (Вроцлавский университет) и проф. Александра Зыверт (Университет им. Адама Мицкевича в Познани).

Indeks nazwisk

A

Achmatowa Anna *zob.* Ахматова
Анна
Afanasjewa Nina *zob.* Афанасьева
Нина
Alighieri Dante 31
Althusser Louis 149
Ambroży z Mediolanu 159
Andrejewa Alona *zob.* Андреева
Алена
Antonowa Aleksandra
zob. Антонова Александра
Anttonen Kaija 256, 263
Assmann Aleida 67–68, 261
Attridge Derek 96, 261

B

Bachtin Michail *zob.* Бахтин
Михаил
Baczewska-Murdzek Agnieszka
248, 261
Barthes Roland 149–150, 269
Bartoszyński Kazimierz 148, 153,
261, 264

Baudrillard Jean 135–136, 141,
144–145, 261
Bazhanov Askold *zob.* Бажанов
Аскольд
Bażanow Askold *zob.* Бажанов
Аскольд
Behm-Morawitz Elisabeth 82
Biegluk-Leś Weronika 248, 261
Biełyj Andriej *zob.* Белый Андрей
Błaut Sławomir 49, 263
Bolszakowa Nadieżda
zob. Большакова Надежда
Bondone Giotto di 31
Bonecki Mateusz 97, 262
Borysławski Rafał 101, 267
Brodski Josif *zob.* Бродский
Иосиф
Brodzka-Wald Alina 67, 264
Bryant Jennings 79, 270
Brzeziecki Andrzej 188, 265
Brzoza Halina 145, 261
Bugaeva Lubov *zob.* Бугаева
Любовь
Burns Richard 208
Burzyńska-Sylwestrzak Joanna
60, 262
Butrym Alexander 45, 262

C

- Chamberlain Mary 17, 265
 Charles Dickens 16
 Charuzin Nikolaј *zob.* Харузин
 Николай
 Chrzan Małgorzata 60, 262
 Clayton Jay 213, 262
 Crosman Inge 265
 Cwietajewa Marina *zob.* Цветаева
 Марина
 Czechow Antoni *zob.* Чехов Антон
 Czermińska Małgorzata 70, 261
 Czerwiński Grzegorz 60, 247–248,
 257, 261–262, 266
 Czukowska Lidia *zob.* Чуковская
 Лидия

D

- d'Aurevilly Jules Amédée Barbey 15
 Dąbkowski Grzegorz 61, 267
 Derrida Jacques 149, 262
 Dickinson Emily 214
 Dick Philip 128
 Dobrogoszcz Tomasz 101, 267
 Domańska Ewa 101, 267
 Domokos Johanna 249, 252–253,
 262, 265
 Donne John 214
 Droysen Johann 97, 262
 Drozd Katarzyna 183
 Dubnow Szymon 36
 Duć-Fajfer Helena 247, 262
 Duraj Jakub 97, 262
 Dwulit Anastazja 98, 264

E

- Eakin Paul 211, 267
 Eco Umberto 235, 278
 Eggers Dave 131
 El Greco 40
 Epsztejn Michał *zob.* Эпштейн
 Михаил

F

- Faryno Jerzy 48, 264
 Ferdynand, książę 36
 Fiedler Leslie 237, 276
 Filippow Michał *zob.* Филиппов
 Михаил
 Fofonoff Kati-Claudia 253
 Foucault Michel 45, 148–149, 262
 Frank Waldo 228, 277
 Friedman Stanford 213, 262
 Fyhn Asbjörg 251, 266

G

- Galkina Elwira *zob.* Галкина
 Эльвира
 Gaski Harald 256, 262
 Gaudi Antonio 39
 Gauriloff Jaakko 253
 Genis Aleksander 59
 Gessler Magda 75, 87
 Gibson William 128
 Giebułtowski Jerzy 67, 262
 Głowiński Michał 264
 Goff Jacques Le 63–65, 264

Goldsztejn Aleksander
 zob. Гольдштейн Александр
 Gondowicz Jan 98, 264
 Gorbaczow Michaił *zob.* Горбачев
 Михаил
 Gosk Hanna 185, 195, 262
 Gould Joe 15
 Goya Francisco 40
 Grabowski Grzegorz 102, 264
 Grajewski Wincenty 99, 261
 Grindstaff Laura 83, 271
 Grochowski Grzegorz 49, 262
 Gronowska Anna 63, 264
 Gruszczyński Marcin 96, 266
 Grzymała-Kazłowska Aleksandra
 189, 262
 Guilleragues Gabriel de 230
 Gwóźdź Andrzej 135, 261

H

Habermas Jürgen 87
 Halbwachs Maurice 67, 262
 Hardison O.B., jr. 45, 262
 Hassan Ihab 215, 262
 Hausbacher Eva 204, 270
 Heidegger Martin 47, 76–77
 Heller Michaił *zob.* Геллер
 Михаил
 Hilberg Raul 67, 262
 Hilsbecher Walter 49, 263
 Hirvonen Vuokko 256, 263
 Hoffmann Krzysztof 103, 263
 Hoffmann Lukas 131, 263
 Holmgren Beth 212, 263
 Husserl Edmund 96, 148

I

Iwasiów Inga 45, 263
 Izabela, królowa 36

J

Jacobsen Ushma 82, 263
 Jakimowicz Sofja *zob.* Якимович
 Софья
 Janaszek Krystyna 73, 277
 Jarosz Aleksandra 247
 Jensen Pia 82, 263
 Jesienin Siergiej *zob.* Есенин
 Сергей
 Joyce James 44, 49, 52–53, 56

K

Kamińska-Maciąg Sylwia 273
 Kandrakowa Anna
 zob. Кандракова Анна
 Karpow Siergiej *zob.* Карпов
 Сергей
 Kasperski Edward 184–185, 191,
 263–266
 Kirkwood Katherine 82, 263
 Kłosiński Krzysztof 149, 262
 Kołodziejczyk Dorota 101, 267
 Komendant Tomasz 149, 262
 Kondrat Aleksandra 46, 263
 Konopacki Artur 257–258, 261,
 266
 Konstantinou Lee 130–131, 263
 Kończal Kornelia 67, 261

Korkina Jekatierina *zob.* Коркина
Екатерина
Korwin-Piotrowska Dorota 184, 263
Kozak Joanna 130, 267
Krawczyńska Dorota 67, 264
Król Marcin 67, 262
Kuczina Tatjana *zob.* Кучина
Татьяна

L

Lacan Jacques 96, 266
Laclos Pierre Choderlos de 230
Lechoń Jan 257–258, 264
Leitch Thomas 234, 264
Lenin Włodzimirz *zob.* Ленин
Владимир
Leociak Jacek 67, 264
Lermontow Michail
zob. Лермонтов Михаил
Lewallen Jennifer 82
Lewin Jurij 264 *zob.* Левин Юрий
Lewis Tania 82, 264
Lichański Stefan 49, 263
Lindgren Astrid 254, 273
Llorente Juan Antonio 36
Lompart Aleksandra 189, 263
Loth Roman 258, 264
Lumière, bracia 243
Lurie Samuil 13

Ł

Łesyzak Mirosław 191, 264
Łukin Giennadij *zob.* Лукин
Геннадий

M

Majmonides Moisiej
zob. Маймонид Моисей
Makowski Piotr 47, 265
Mandelsztam Nadieżda 264
zob. Мандельштам Надежда
Marcinowicz Wiktar
zob. Марціновіч Віктар
Margański Janusz 64, 265
Markiewicz Henryk 184, 264
Maroń Anna 233
Marten Heiko 253
Martuszevska Anna 95, 184,
264–265
Matriochin Iwan *zob.* Матрехин
Иван
Mazel Antonia 82, 264
McLuhan Marshall 136
Mianowska Joanna 35, 274
Mietkowski Andrzej 64, 262
Mikołaj II, car *zob.* Николай II,
царь
Miller Brandon 82
Miller Hills J. 103, 263–264
Mitchell David 128
Miturska-Bojanowska Jolanta 73,
277
Mościcki Paweł 96, 261
Mydla Jacek 101, 267

N

Nabokov Vladimir 43
Nancy Jean-Luc 77
Neef Christian 102, 264
Nevins Allan 15

Niekricz Aleksandr *zob.* Некрич
Александр
Nieves Luis López 230
Niewiadomski Andrzej 184, 264
Nivat Georges 51, 98, 264
Nocuń Małgorzata 188, 265
Nora Pierre 61, 264
Nowak Andrzej 47, 265
Nowak Maciej 101, 267
Nowakowska-Ozdoba Joanna 29
Nycz Ryszard 97, 100, 104, 129,
265

O

Okopień-Sławińska Aleksandra
49–50, 265
Owczarek Bogdan 186, 265

P

Panas Władysław 95, 265
Pańkowska Ewa 248
Pasternak Borys *zob.* Пастернак
Борис
Pawłowska-Jądrzyk Brygida 184,
191, 263–265
Placydia Elia Galla 31
Poe Edgar Allan 214
Polarinow Aleksiej
zob. Поляринов Алексей
Ponomariow Jewgienij
zob. Пономарев Евгений
Portelli Alessandro 17, 265
Pound Ezra 214
Proffer Carl 203

Przybylski Ryszard 52, 105, 264–265
Przybysz Anna 135, 145, 265
Puszkina Aleksander *zob.* Пушкин
Александр
Putin Władimir *zob.* Путин
Владимир
Pynchon Thomas 128

R

Radetzka Olga 44
Radzik Ryszard 188, 266
Rembowska-Płuciennik Magdalena
47, 265
Ricardou Jean 185
Riccœur Paul 64–65, 67, 71, 96, 171,
186, 265, 275
Rieder John 212, 263
Rießler Michael 252–253, 265–266
Rodak Paweł 63, 264
Rodziewicz Barbara 73, 277
Romanowa Aleksandra, caryca
zob. Романова Александра,
царица
Rorty Richard 76–77, 83, 85, 90,
275
Rothstein Eric 213, 262
Rousseau Jean-Jacques 77, 230
Rubina Dina *zob.* Рубина Дина
Rybicka Elżbieta 69, 164–165, 168,
181, 265
Rabinowitz Peter 234, 265

S

Saarikivi Janne 253, 266

- Sadowski Mirosław 169, 265
 Sanila Tiina 253
 Saryusz-Wolska Magdalena 67,
 261
 Scheller Elisabeth 250, 266
 Schepp Matthias 102, 264
 Scott Walter 16
 Sendyka Roma 45–46, 54, 266
 Sergejeva Jelena 251, 266
 Shakespeare William 236, 243
 Sidor Monika 95, 99, 266
 Siegl Florian 253, 266
 Sienkiewicz Henryk 257
 Simic Charles 208
 Siniawski Andriej (pseud. Terc
 Abram) *zob.* СИНЯВСКИЙ
 Андрей
 Skotnicka Anna 43, 50, 266
 Sławiński Janusz 30, 95, 184,
 264–266
 Smirnow Władimir *zob.* Смирнов
 Владимир
 Smith Larry 212, 263
 Smuszkiewicz Antoni 184, 264
 Snieżko Dariusz 45, 263
 Sokołow Sasza *zob.* Соколов
 Саша
 Sołżenicyn Aleksander
zob. Солженицын Александр
 Sorokin Władimir *zob.* Сорокин
 Владимир
 Stankiewicz Jura *zob.* Станкевіч
 Юра
 Sternal Elżbieta 60, 262
 Stołypin Piotr *zob.* Столыпин
 Петр
 Strand Mark 208
 Stryjakowska Anna 123
 Stryczyk Joanna 63, 264
 Suess Eduard 164
 Suleiman Susan 234, 265
 Svonni Mikael 250
 Sylwestrzak Małgorzata 59, 262
 Szabat Marta 96, 266
 Szarow Władimir *zob.* Шаров
 Владимир
 Szauljakowa-Barzenka Iryna
zob. Шаўлякова-Барзенка
 Ірына
 Szmeman Michał, o.
zob. Шмеман Михаил, о.
 Szpociński Andrzej 61, 266
 Sztachelska Jolanta 257, 266
- Ś
-
- Święch Marek 96, 267
- T
-
- Taylor Charles 96, 266
 Terc Abram (pseud.)
zob. СИНЯВСКИЙ Андрей
 Thompson Paul 17, 265
 Thompson Susan 79, 270
 Toivanen Reetta 253, 266
 Tolstoj Lew *zob.* Толстой Лев
 Trojanowska Beata 147
 Tukaj Gabdulla 256
 Tuohimaa Sinikka 251, 266
 Turi Johan 250
 Työlähti Nina 251, 266
 Tyszkowska-Kasprzak Elżbieta
 273

U

Ubertowska Aleksandra 67, 266
 Ulicka Danuta 99, 100, 261, 266

V

Velázquez Diego 40
 Vollmar Klausbernd 38, 267

W

Wajl Piotr *zob.* Вайль Петр
 Wallace David 123, 130, 267
 Walser Robert 44, 46, 52–53, 55
 Warhol Robyn 126, 267
 Warmbier Adriana 96, 267
 Weaver Harriet Shaw 52
 Webster Frank 79, 276
 Westphal Bertrand 69–70, 267
 White Hyden 101, 267
 White Kenneth 164
 Wicherkiewicz Tomasz 247, 267
 Wiesenthal Szymon 36
 Wilczyński Marek 101, 267
 Wilk Mariusz 259
 Winogradowa Iraida
 zob. Виноградова Ираида
 Wojciechowska Magdalena 163
 Wojtyła Karol 96, 267
 Wong Sau-Ling Cyntia 211, 267
 Woronowa Oktiabrina
 zob. Воронова Октябрина
 Woźniak Anna 68, 267

Y

Young James 61, 267

Z

Zahavi Dan 96, 267
 Zawadzki Andrzej 150, 267
 Zemszał Elżbieta 151, 267
 Zinoviev Aleksandr 202, 267
 Zola Émile 16

Ż

Żdanow Andriej *zob.* Жданов
 Андрей
 Żychliński Arkadiusz 101, 267

Именной указатель

А

Абрамов Александр 13
Абрамов Федор 115
Аверинцев Сергей 74
Адамович Алесь 14–16
Адамович Марина 206
Айзенберг Михаил 13, 267
Аксенов Василий 203
Акудовіч Валянцін 184, 187–188,
261, 268
Акунин Борис 236, 238–240, 246,
268
Алексеев Анатолий 15, 121, 269,
276
Алексеев Василий 15
Алексиевич Светлана 14, 16–28,
268
Альтюссер Луи *zob.* Althusser
Louis
Аминева Венера 256, 268
Аммон Марьяна 184, 268
Ананич Татьяна 205
Андреева Екатерина 107, 269
Андрэева Алена 189, 193–194, 268
Антонова Александра 251–252,
254, 268–269
Антонова Санндрэ 268–269, 273
Анціпенка Алесь 187

Астафьев Виктор 108, 110,
112–115, 118–121, 268
Афанасьева Нина 252
Ахматова Анна 258

Б

Бабченко Аркадий 28
Бажанов Аскольд 252–255,
258–259, 261, 269
Бакула Виктория 254, 268
Балина Марина 13, 267
Бартошински Казимеж *zob.* Bar-
toszyński Kazimierz
Барт Роланд *zob.* Barthes Roland
Бархатов Юрий 237
Бахтин Михаил 95, 99–100,
156–157, 160, 165, 261, 269
Бевз Григорій 221
Белов Василий 112
Белозерский Кирилл 120–121
Белый Андрей 128
Бердников Лев 205
Блаженная Ксения 155
Блаженный Василий 155
Блохин Игорь 79, 273
Богаев Олег 236, 243–246, 273
Богуславская Софья 156, 269

Бодрийяр Жан *zob.* Baudrillard
Jean

Большакова Алла 107, 269–270

Большакова Надежда 251–254,
268–269, 273, 275

Бондарев Юрий 108

Борев Юрий 109, 276

Боровик Артем 28

Бояркина Полина 123, 268

Брайнт Дженнингс *zob.* Bryant
Jennings

Бредихина Валентина 194, 268

Бродский Иосиф 50, 55, 208–209,
214

Брыль Янка 14–16

Бугаева Любовь 204–205, 270

Бунин Иван 109

Буњак Петар 202, 273–274

Бутенина Евгения 206, 270

Бязлепкіна Аксана 193, 270

В

Вайль Петр 14, 27, 59–72, 270

Вайсман Игорь 227–229, 270

Васильева Лариса 200, 270

Василькович Глеб, князь 120

Виноградова Ираида 251, 270

Виноградова Светлана 79, 273

Виноградов Виктор 159, 270

Водолазкин Евгений 147, 149–
153, 155–157, 159, 162–163,
165–167, 169–176, 178–181, 270

Воронова Октябрина 250–251,
254–255, 258–259, 270–271

Вырыпаев Иван 236

Высоцкий Владимир 224, 271

Г

Галкина Эльвира 252, 271, 274

Гандлевский Сергей 13, 267

Гаспаров Михаил 165, 271

Гатчинский Максим 236

Геллер Михаил 64, 262

Генис Александр 203, 271

Геніюш Ларыса 193, 271

Гесслер Магда *zob.* Gessler Magda

Гийераг Габриэль Жозеф
zob. Guilleragues Gabriel de

Гиленсон Борис 199, 271

Глуховский Дмитрий 135,
137–138, 143–144, 271

Гоголь Николай 16, 221, 237, 271

Головин Михаил 109

Гольдштейн Александр 44

Горбачев Михаил 71

Горин Григорий 236, 237

Гоўзіч Ірына 183, 276

Грамадчанка Таіса 183, 276

Гранин Даниил 14, 16

Гремина Елена 236

Гринин Леонид 15, 276

Гринченко Гелинада 17, 271

Гудков Лев 13

Гулд Джо *zob.* Gould Joe

Гуревич Арон 117, 271

Гуро Елена 214

Гуссерль Эдмунд *zob.* Husserl
Edmund

Гэрмановіч Язэп 193, 271

Д

Давидович Тамара 24

Даниленко Евгений 28
 Демидова Ольга 200, 271
 Демин Анаталий 109, 271
 Деррида Жак *zob.* Derrida Jacques
 Десяткова Ольга 164, 271
 Диккенс Чарльз *zob.* Dickens
 Charles
 Диккинсон Эмили *zob.* Dickinson
 Emily
 Дмитренко Владимир 201
 Дмитриев Лев 121, 269
 Донн Джон *zob.* Donne John
 д'Оревилли Жюль Барбе
 zob. d'Aurevilly Jules Barbey
 Достоевский Федор 145, 230, 237,
 Дубровина Елена 205
 Дудзінская Дзіна 185, 271
 Дускаева Лилия 74, 274
 Еременко Андрей 19
 Ермаков Олег 28
 Есенин Сергей 254, 255
 Есин Андрей 25, 272

Ж

Жданов Андрей 67

З

Завадзкий Анджей *zob.* Zawadz-
 ki Andrzej
 Зверева Вера 84, 271
 Зверев Алексей 212, 272
 Зеленин Александр 202–203,
 272
 Зиновьев Александр 201, 203

Золя Эмиль *zob.* Zola Émile
 Зубова Людмила 153, 272
 Зюсс Эдуард *zob.* Suess Eduard

И

Ивлев Константин 81, 87

К

Каверин Вениамин 230
 Камарго Ольга 222, 224–227, 272
 Кандаракова Анна 248, 272
 Карафелов Борис 35
 Карпов Сергей 123
 Кацов Геннадий 205
 Керетский Варлаам 155
 Кириллова Наталья 79, 272
 Киссель Вольфганг 31, 36, 272
 Кісліцына Ганна 184, 272
 Клев Игорь 13, 267
 Ковалева Татьяна 118, 272
 Колесник Владимир 16
 Коляда Николай 236, 238
 Коркина Екатерина 252, 272, 274
 Корконосенко Сергей 75, 78–79,
 272–273, 276
 Коротаяев Андрей 15, 276
 Косиков Георгий 149, 269
 Косман Нина 205
 Костенко Константин 238
 Кочанов Никола 155
 Крадин Николай 15, 276
 Крупин Владимир 108, 110
 Кувалдина Юрий 238
 Кузнецов Сергей 236, 243–246, 273

Куприн Александр 109, 111
 Кутырев Владимир 235, 278
 Кучина Татьяна 48, 50, 273

Л

Лакло Шодерло де *zob.* Laclos
 Pierre Choderlos de
 Левин Юрий 48–49, 54
 Легасов Валерий 28
 Лейч Томас *zob.* Leitch Thomas
 Ленин Владимир 100
 Леонов Леонид 175
 Лермонтов Михаил 49–51, 55–56,
 255
 Лесневская Димитрина 202, 273
 Либкин Ольгерт 13, 267
 Линдгрэн Астрид *zob.* Lindgren
 Astrid
 Литинская Елена 205
 Лихачев Дмитрий 116, 121,
 178–180, 269, 273
 Лопатин Владимир 91, 273
 Лопатина Людмила 91, 273
 Лотман Юрий 234, 273
 Лукин Геннадий 252, 273
 Лумьер, братья *zob.* Lumière,
 bracia
 Лурье Самуил *zob.* Lurie Samuil
 Любимов Андрей 205

М

Мазель Антония *zob.* Mazel
 Antonia
 Майга Абубакар 31, 273

Маймонид Моисей 37
 Маклюэн Маршалл
zob. McLuhan Marshall
 Мандельштам Надежда 52, 65
 Мандельштам Осип 214
 Манскова Елизавета 16, 273
 Марціновіч Віктар 195, 273
 Матвеева Юлия 201, 203, 273
 Матич Ольга 203
 Матрехин Иван 252, 254, 274
 Медведев Григорий 28
 Медиоланский Амвросий
zob. Ambroży z Mediolanu
 Межирова Зоя 205
 Минеева Инна 203–205, 274
 Митурска-Бояновска Иоланта
zob. Miturska-Bojanowska
 Jolanta
 Москвин Виктор 102, 269
 Мотт Александр 205
 Мьяновска Иоанна *zob.* Mianow-
 ska Joanna

Н

Нанси Жан-Люк *zob.* Nancy
 Jean-Luc
 Неболит Григорий 236
 Невинс Аллан *zob.* Nevins Allan
 Некрич Александр 64, 262
 Нефагина Галина 235, 274
 Николаев Юрий 181, 274
 Николай II, царь 101–102
 Николукин Александр 30, 201,
 273
 Новоселова Полина 149–150,
 153, 155, 274

Ньевес Луис Лопес *zob.* Nieves
Luis López

О

Обручев Владимир 164
Ожегов Сергей 163, 274
Ольшванг Хельга 206
Орлов Игорь 15, 21, 26
Оробий Сергей 43, 274

П

Павлова Муза 208
Пастернак Борис 50
Паунд Эзра *zob.* Pound Ezra
Первушина Любовь 199, 206
Петров Александр 207–209,
211–215, 274
Петрушевская Людмила 236
Платонов Андрей 176, 230
Подорога Валерий 84, 271
Полонский Андрей 75, 274
Поляринов Алексей 123, 125–
133, 274
Пономарев Евгений 30
Поньрко Наталья 121, 269
Портелли Алессандро *zob.* Pro-
telli Alessandro
Посохова Анжела 157, 274
По Эдгар *zob.* Poe Edgar Allan
Пришвин Михаил 109
Проффер Карл *zob.* Proffer Carl
Прутков Козьма 218, 275
Путин Владимир 51, 71
Пушкин Александр 16, 237, 255

Р

Рабинович Петр *zob.* Rabinowitz
Peter
Работнов Николай 13, 267
Распутин Валентин 118
Резник Наталья 206
Рикер Поль *zob.* Ricœur Paul
Родзевич Барбара *zob.* Rodzie-
wicz Barbara
Родина Татьяна 229, 231, 275
Романова Александра, царица
101
Ромодановская Елена 118, 275
Рорти Ричард *zob.* Rorty Richard
Ротобильская Татьяна 235–236,
275
Роцин Михаил 236
Рубина Дина 29–36, 38–41, 274
Руссо Жан-Жак *zob.* Rousseau
Jean-Jacques
Рыбicka Эльжбета *zob.* Rybicka
Elżbieta
Рыклин Михаил 77, 275
Рычкова Ольга 180, 275

С

Самарин Андрей 235, 275
Сержантова Иоланта 220–221,
275
Сивакова Наталья 21–22, 275
Сид (Сидоренко) Игорь 164, 275
Силин Владимир 157
Синявский Андрей 68, 203
Скотт Вальтер *zob.* Scott Walter
Слаповский Алексей 236

Смирнов Алексей 149, 275
 Смирнов Владимир 250–251,
 255, 258, 270
 Соколов Максим 201
 Соколов Саша 44
 Солженицын Александр 16,
 95–105, 108, 110–111, 275–276
 Солоухин Владимир 107, 108,
 276
 Сорокин Владимир 131
 Спиваковский Павел 99, 276
 Станкевич Юра 187, 189–190, 192
 Станкевич Юра 276
 Стариковский Григорий 206
 Степанова Мария 16, 276
 Столыпин Петр 101
 Струве Никита 102, 269

Т

Таразевич Елена 236, 276
 Телия Вероника 91
 Тиме Галина 31, 272
 Тихомирова Мария 23
 Толстая Татьяна 206
 Толстой Алексей 16
 Толстой Лев 69, 139, 237, 240–241,
 243
 Томпсон Сузан *zob.* Thompson
 Susan
 Трубина Людмила 107, 269
 Трушин Геннадий 28
 Туминская Ольга 161, 276
 Тургенев Иван 109, 237
 Туфанова Ольга 107, 269
 Тычына Міхась 184–185, 268,
 271

У

Уайт Кеннет *zob.* White Kenneth
 Угаров Михал 237
 Улановская Елена 206
 Уразова Светлана 84, 276
 Урицкий Андрей 235
 Урюпина Анна 206
 Усманова Альмира 22, 28
 Уэбстер Фрэнк *zob.* Webster
 Frank

Ф

Фандорин Эраст 238
 Фатеева Наталья 237, 276
 Федотова Наталья 78, 276
 Федотов Георгий 160, 276
 Фидлер Лесли *zob.* Fiedler Leslie
 Филатов Леонид 237
 Филиппов Михаил 252, 277
 Филопов Александр 252
 Фреймут Ольга 75, 81
 Фрэнк Уолдо *zob.* Frank Waldo
 Фуко Мишель *zob.* Foucault
 Michel

Х

Хабермас Юрген *zob.* Habermas
 Jürgen
 Хайдеггер Мартин *zob.* Heidegger
 Martin
 Хализев Валентин 22, 277
 Ханенко-Фрізен Наталія 17, 271
 Харузин Николай 249, 277

Хассан Ихаб *zob.* Hassan Ihab
 Хмельницкая Татьяна 238
 Холмгрен Бет *zob.* Holmgren Beth
 Хорева Вера 24
 Хубова Дарья 15, 277

Ц

Цветаева Марина 50, 55, 214–215
 Цветова Наталья 74, 274
 Циплакова Юлия 148, 277

Ч

Черных Вадим 258, 277
 Черняк Мария 233–234, 277
 Чехов Антон 128, 173, 179, 237
 Чудаков Александр 13, 267
 Чуковская Лидия 98

Ш

Шабалин Сергей 206
 Шавлякова Ирина 187
 Шаров Владимир 44, 47–51, 53,
 55–56
 Шаўлякова-Барзенка Ірына 183,
 186, 277
 Шведова Наталия 163, 274
 Шевченко Людмила 13, 15, 26,
 277
 Шекспир Уильям *zob.* Shakespeare
 William
 Шестакова Элеонора 73, 277–278
 Шишкин Михаил 28, 43–57, 278

Шишкин Олег 236, 240–243, 246
 Шкловский Виктор 139, 230, 278
 Шлейникова Евгения 234, 278
 Шмеман Александр 100, 278
 Шмеман Михаил, о. 100
 Шприц Игорь 237
 Штэйнер Иван 183, 277
 Шукшин Василий 112
 Шуринова Наталья 153, 278

Щ

Щербак Юрий 28

Э

Эко Умберто *zob.* Eco Umberto
 Эпштейн Михаил 46–47, 56–57,
 278

Ю

Юдины, братья 87
 Юродивый Андрей 155

Я

Якимович Софья 252, 254, 275
 Якушкина Татьяна 200, 278
 Янашек Крыстына *zob.* Janaszek
 Krystyna
 Янишевский Александр 217
 Ярмолинец Вадим 206

