

Piotr Fast

Wyższa Szkoła Lingwistyczna
w Częstochowie

POLE SEMANTYCZNE ŚMIERCI
W OPOWIEŚCI JURIIJA DRUŻNIKOWA O CARZE FIODORZE

Problematyka tanatologiczna od dawna przyciąga uwagę badaczy i ogrom literatury poświęconej temu zagadnieniu niejednokrotnie przytłacza nawet niezwykle upartych i odpornych psychicznie poszukiwaczy. Aby nie ulec tego rodzaju nastrojom, przyjmę założenie minimalistyczne — nie będę zmierzał do interpretacji zagadnienia śmierci jako takiego, nie sięgnę do problematyki egzystencjalnej, metafizycznej czy *sensu stricto* tanatologicznej; będzie mnie raczej interesować ten aspekt utworu *Śmierć cara Fiodora* Jurija Drużnikowa, który nazwać można poetologicznym. Przyjmując, że cały ten utwór jest niejako ześrodkowany na „podwójnej” śmierci głównego bohatera, spróbuję przeprowadzić analizę tego tekstu z perspektywy jej dominującej strukturalnej roli w opowiadaniu — i to zarówno w obrębie tematyki i problematyki, jak również „konstrukcyjnych” składowych dzieła.

Nie będę poprzedzał tej krótkiej analizy przeglądem literatury poświęconej życiu i dziełu Jurija Drużnikowa, który szczególnie w naszym kraju (ale przecież nie tylko) zyskał sobie sporą popularność — i czasami wydaje mi się, że większą wśród krytyków i badaczy niż wśród czytelników. Symptomatyczny w tym względzie jest na przykład fakt, że już kilkakrotnie zorganizowano w Polsce konferencje naukowe, których głównym bohaterem był ten pisarz, opublikowano kilka tomów zbiorowych poświęconych jego twórczości¹, polska badaczka Alicja Wołodźko-Butkiewicz napisała przedmowę do wielotomowego zbioru utworów

¹ Dla porządku wskażę choćby publikacje książkowe o Drużnikowie, które ukazały się w Polsce: *Феномен Юрия Дружникова*. Сб. статей. Warszawa–Moskwa 2000; *Кризис или метаморфозы: судьба романа на рубеже эпох. На материале романа Дружникова «Ангелы на кончике иглы»*. Сб. статей. Варшава 2001; *История в зеркале литературы и литературоведения*. Сб. статей. Warszawa 2002; *Картина мира и человека в литературе и мысли русской эмиграции*. Сб. статей. Краков 2003.

Drużnikowa, jaki wydano w Ameryce², wiele jego książek przełożono na język polski itp. Ostatnio ukazała się też nowa monografia pisarza autorstwa Galiny Niefaginy³ — która przecież także pracuje w Polsce. Nie będę szerzej komentował tego, co o Drużnikowie napisano. Powiem tylko, że opublikowana kilka lat temu monografia Loli Zwonariowej i Wiesławy Olbrych⁴, podejmująca głównie kwestie biograficzne i zagadnienia związane ze specyficznym obrazoburstwem pisarza, nie jest w istocie studium literaturoznawczym, zaś książka Niefaginy, o wiele bardziej profesjonalna i interesująco prezentująca konteksty jego twórczości, sięga raczej do opisu kategorii formalnych (takich jak przynależność gatunkowa utworów pisarza czy ich stylistyka), nie wnosząc zbyt wiele do semantycznej czy poetologicznej interpretacji jego dzieł. Przyznam jednak, że właśnie ta ostatnia książka zainspirowała mnie do podjęcia zagadnienia, które pozwoli pokazać utwór Drużnikowa z innej niż preferowana dotąd perspektywy. Zajmę się bowiem wewnętrzną koherentnością jego utworu, abstrahując od roli tego pisarza jako burzyciela rosyjskich i sowieckich mitów. Wydaje mi się bowiem, że temu aspektowi jego dzieła już dawno oddano sprawiedliwość, mitologizując pewnie nieco jego rolę w budowaniu przesłanek upadku imperium. Nie natknąłem się jednak dotąd na prace, które pokazywałyby konsekwencję artystyczną, z jaką buduje on przynajmniej niektóre ze swoich utworów. Drużnikow z mojej opowieści jest o wiele bardziej pisarzem świadomym literackości i konstrukcji tekstu niż ideologiem wykpiwającym jakąkolwiek imperialną ideologię, choć przecież życie Rosji okresu zastoju nie znalazło się w tej opowieści poza polem eksploracji.

Opowieść *Śmieć cara Fiodora (Смерть царя Федора)*⁵ to jeden z jedenastu utworów składających się na cykl mikropowieści Jurija Drużnikowa, traktowanych przez badaczy jako jego oryginalny pomysł gatunkowy. Wszystkie te teksty przedstawiają rzeczywistość Rosji i Stanów Zjednoczonych lat 90. XX wieku. Utrzymane są, mówiąc w największym skrócie, w konwencji realistycznej i kreują świat oglądany najczęściej z personalnego punktu widzenia. Ogranicza to z istoty rzeczy perspektywę poznawczą narracji do możliwości wybranej postaci przedstawionej. Równocześnie jednak utwory te w jakiś sposób wyraźnie doprowadzają do uzmysłowień znacznie szerszych i głębszych niż to, co się w nich wprost mówi. Mam wrażenie, że owo nałożenie wąskiej perspektywy narracyjnej i zmierzającej do uniwersalizacji semantyki tych utworów usprawiedliwia nazwanie ich z jednej strony „mikro-”, z drugiej natomiast „powieściami”.

² *Собрание сочинений в шести тт.* Балтимор 1998.

³ Г. Нефагина: *Искусство борьбы с ложью: стратегия жизни и творчества Юрия Дружникова.* Минск: Белпринт 2006.

⁴ Л. Звонарева, В. Ольбрых: *Состоявшийся вне тусовки: творчество и судьба Юрия Дружникова.* Москва 2001.

⁵ Korzystam z następującej publikacji tego utworu: Ю. Дружников: *Избранное в двух томах.* Т. 2. Санкт-Петербург 1999. Stronice wskazuję przy cytatach.

Przy uważnej lekturze *Śmierci cara Fiodora* rzuca się w oczy bardzo intensywna „nadorganizacja” tekstu, który zawiera wiele sygnałów spinających utwór dodatkowymi klamrami, przekraczającymi potrzebę „zwykłego” opowiedzenia historii. Można by je nazwać sygnałami uogólnienia czy uniwersalizacji semantyki opowieści.

Zacznę od takich spośród tego rodzaju elementów, które w sposób najbardziej bezpośredni odsyłają do zasadniczego tematu i problemu tego utworu — mam na myśli stematyzowane przywoływanie w narracji utworu jego tytułowego zagadnienia — śmierci. Drużnikow nasycza tekst *Cara Fiodora* licznymi odesłaniami do śmierci — i to nie tylko wówczas, gdy prezentuje kolejne sceny umierania aktora Koromysłowa w czasie spektaklu noszącego tytuł, do którego wprost odsyła omawiany utwór. *Car Fiodor* to dość znana i do niedawna jeszcze często grywana, klasyczna tragedia tzw. trzeciego Tołstoja — Aleksieja Konstantynowicza, napisana jako druga część trylogii poświęconej kolejnym carom Rosji: Iwanowi Groźnemu, Fiodorowi i Borysowi Godunowowi. Symptomatyczne jest, że pierwszy z tych utworów nosi tytuł analogiczny do opowieści Drużnikowa — *Śmierć Iwana Groźnego* (w rosyjskim oryginale mowa jest o „carza Ioannnie” — zgodnie z tradycją starocerkiewnosłowiańską), który nakłada się na tytuł sztuki o carze Fiodorze nazwanej prościej: *Car Fiodor Iwanowicz*⁶. To detal, ale w całym kompleksie sygnałów tego rodzaju wart odnotowania.

Tego rodzaju detali znajdziemy w opowieści wiele. I mimo że wszystkie one konstruują „atmosferę śmierci” jako podstawowy kontekst semantyczny utworu, to jednak podzieliłbym je przynajmniej na dwa rodzaje. Ten pierwszy, do którego należy choćby przytoczony powyżej *passus*, uznać należy za zewnętrznie-tematyczny — taki, który konstruuje jedynie ogólne nastawienie czytelnika, uczula go na problematykę tanatologiczną i posiada znaczny stopień redundancji. W tym kontekście można wskazać fragment o śmierci oddanego Koromysłowowi kota (s. 160), komentarz lekarza dotyczący choroby serca aktora („частые стрессы вам противопоказаны категорически. [...] Не сокращайте себе жизнь” — s. 156), wypowiedź garderobianej Anfisy, która wspomina swojego zmarłego męża („— Вы такой молодой, такой крепкий. Не женились еще? Надо, надо... А я мужа похоронила. Водка проклятая. Не то бы жил, как вы...” — s. 150) czy komentarze widzów po przerwaniu spektaklu⁷.

⁶ Tę analogię i związane z obydwojoma tekstami oraz faktami historycznymi nieporozumienia podkreśla wprost jeden z ostatnich fragmentów utworu Drużnikowa: „— Там есть смерть Шуйского, есть смерть Дмитрия, — рассуждал филологического вида юноша в кругу симпатичных подружек. — Черт его знает, может, Федор тоже должен был умереть? Поднимите руки, кто в школе историю проходил?” (s. 166).

⁷ Рог.: „— Поздно в реанимацию, умер...

— Почему — умер? — спросили одинаково с разных сторон.

— Если бы не умер, „скорая” сирену бы включила. А теперь ему спешить некуда” (s. 166); „Яфаров объявил, что заболел. Занчит приступ. Сейчас таких подымают.

— Подымают да в гроб кладут” (s. 166);

„Смерть царей в России — самое любимое зрелище (...)” (s. 167).

Podobnie konieczności odnoszenia wszystkiego, co się dzieje w świecie utworu, do wymiaru ostatecznego służą inne — zdawkowe pozornie — fragmenty utworu, które posiadają silną potencję budowania nastroju schyłku, końca, śmierci. Nie przypadkiem przecież ulubioną porą roku Fiodora Pietrowicza jest jesień⁸ (s. 149), nie przypadkiem też rozmyślania Koromysłowa podczas drogi do teatru przypominają znaną myśl o tym, że całe życie tuż przed śmiercią przelatuje przed oczami w ułamku sekundy.

Wskazując te i inne tego rodzaju fragmenty, odróżniam je od tych, o których będzie mowa za chwilę, dlatego że sytuują one śmierć w porządku życia, czynią z niej wydarzenie czy epizod usytuowany w codzienności, nie odsyłają do kwestii ostatecznych, nie kontrastują życia i śmierci, nie nadają jej rangi bezwzględnej, wyobcowują z kręgu kwestii uniwersalnych — zarówno w sensie egzystencjalnym, jak i metafizycznym.

Drugi rodzaj sygnałów związanych z tematyką czy problematyką śmierci nazwałbym natomiast z pewną obawą o trafność tego terminu — *i s t o t n o ś c i o w y m*. Mam na myśli taki sposób przywoływania zagadnień tanatologicznych, który sytuuje je w porządku ostatecznym — w domenie doświadczenia granicznego egzystencji oraz w przestrzeni metafizycznej. Drużnikow przeciwstawia wówczas śmierć doraźności, zewnętrżności i zdarzeniowości, kreuje kilka jednoznacznych opozycji pozwalających na radykalne określenie biegunowo przeciwstawionych wartości. Mechanizm uwierzytelniania przeciwstawięń wartości pozytywnych i antywartości jest bardzo prosty. Światopogląd Koromysłowa staje się w opowieści miarą prawdy, gdyż jedynie jego świat odniesiony zostaje do nieskończoności; jedynie ten bohater ukazany jest w porządku wieczności i wartości bezwzględnych. W ten sposób jego wizja świata i aksjologia uzyskują rangę nadrzędną wobec innych sposobów myślenia. Podstawowym sposobem rekonstrukcji świata wartości w opisywanym utworze będzie więc odtworzenie tego, co stanowi wartość z perspektywy Koromysłowa.

Topika śmierci i sam akt odejścia tego bohatera stanowi sposób nadawania rangi ostatecznej wszystkim jego poglądom. Śmierć staje się sposobem legitymizowania innych składowych systemu wartości kreowanego przez Drużnikowa w tym utworze. Generalnie rzecz biorąc, zdarzenie przerywające spektakl *Cara Fiodora* sankcjonuje wszystkie oceny stematyzowane albo implikowane przez przebieg zdarzeń, wypowiedzi czy myśli Koromysłowa, nadaje im wymiar prawdy ostatecznej.

Generalną opozycją konstruowaną przez autora tego utworu jest przeciwstawienie codzienności i wieczności. Charakterystyczne jest w tym kontekście niemal biblijne odesłanie do pojęcia marności. Rosyjska „cyera” odsyła bowiem niemal

⁸ Przypomnę tylko zapamiętany przed laty fragment wiersza Ilji Erenburga: „Не время года эта осень, / а время жизни”.

automatycznie do takiej semantyki. Koromysłow owej „marności nad marnościami” przeciwstawia sztukę. Mówi: „— Суета! Исскуство, братец, выше суеты” (s. 151). Słowo to pojawia się powtórnie, gdy przygotowując się do spektaklu, aktor nie może się skupić, wymknąć z opresji codzienności: „Суета, однако, мешала ему сосредоточиться, начать другую, царскую жизнь” (s. 150). Zmierzając w stronę sceny i niemal zmieniając tożsamość, Koromysłow musi się zdystansować wobec codzienności: „Отключившись от бренной жизни, царь прошествовал по коридору” (s. 152). Wkraczając w domenę sztuki, przeistaczając się w swojego bohatera, nie tyle go gra, ile się nim staje. Sytuuje się wówczas w pozaczasie, w wieczności, w świecie, który nie ulega owej marności, codzienności i miałości:

Он чувствовал, что сохраняет себя в этой роли от измельчания. „Царь Федор” был для него в потоке времени, смешанном с дерьмом, опорой, связью веж, знаком того, что еще не все заглохло вокруг и в душе его. Остальное пошло в распыл, а этой старый дуб зеленел (s. 158–159).

Opis przedstawiony w opowieści jednoznacznie przeciwstawia świat dostępny Koromysłowowi i świat pozostałych bohaterów — w szczególności reżysera Jafarowa. Rzeczywistość, w której żyje aktor, skontrastowana jest ze światem poza teatrem, z banalnością i małością rzeczywistości, którą nazwać wypada społeczno-polityczną. I tu znów pojawia się ów charakterystyczny dla opisu codzienności epitet — marność:

В театр Коромыслов спешил, будто опаздывал, хотя являлся задолго. Обратно шел медленно и бесцельно. Он не знал, чего нет в магазинах, как живут люди, зачем производят детей. Собственный дом был для него ночлежкой, где он имел койку, окруженную дорогой мебелью, которая нужна была только Нюше, чтобы протирать пыль. Сплетни, подсиживания, призывы и указания сверху он воспринимал переходящим, суетой. Важно только то, что на сцене, тут — жизнь. А в остальной, действительной, действительной жизни все есть игра (s. 159).

Prawdziwe życie jest w teatrze — tam, gdzie tworzy się wartości nieprzemijalne, ponadczasowe, wieczne. Reszta to gra, w której człowiek napiętnowany talentem nie umie funkcjonować, gra, która toczy się poza prawdziwym czasem, trwa w czasie doraźnym, więc pozornym. Prawdziwe życie jest ponad/pozaczasowe. Będąc aktorem i kreując prawdziwy świat wartości, Koromysłow „[...]” czuł siebie pomłodszym i совершенно вне времени” (s. 149). Ludzie żyjący w świecie doraźności, rozpoznawanym przez bohatera jako świat gry i pozorów, dostrzegają jego odmienną i utożsamiają ją z nieprzystosowaniem do nowych czasów. Oto jego charakterystyka sformułowana przez jednego z bohaterów: „Ты, Федор Петрович, при всей нашей любви к тебе, человек предыдущего времени” (s. 159). Nawiasem mówiąc, owa dawność, przeszłość traktowana jest w utworze jako rodzaj azylu wartości („Халтура, забвение старых заветов проще

и потому удобнее. Организация дела вполне заменила талант” — s. 160), co pozwala światopogląd Drużnikowa — jeśli wolno sobie pozwolić na takie „psychoanalityczne” przeniesienie — traktować jako paseistyczny.

Sztuka teatru — to, co z perspektywy pragmatycznej postrzegane jest jako gra i istnienie w domenie fikcji — przeciwstawiana jest owej pragmatycznej codzienności. Czasy, w których toczy się akcja utworu (a jest to — przypomnę — okres breżniewowskiego zastoju), niemal całkowicie stłamsiły już prawdziwe wartości. *Opus magnum*, rola życia aktora (chciałoby się powiedzieć: także rola śmierci), sztuka sygnalizująca wartości prawdziwe dziwnym zrzędzeniem losu trwa jednak nadal:

В том потоке сиюминутных пьес толстовский „Царь Федор” почему-то оставался, а в пьесе, следовательно оставался Коромыслов (s. 158).

Jedynym zakładnikiem owego przeciwstawienia się codzienności jest Koromysłow — człowiek, który, jak się nagle okazało, staje się niezbędny dla zachowania *status quo* w świecie doraźności.

Dzieje się tak dlatego, że każda gra i każdy pozór ostatecznie weryfikowane są przez nieuchronność egzystencjalną. Potrzeba zagrania w obecności „Samego” jego ulubionej sztuki o dramacie władzy i egzystencji wymusza przywołanie tego jedynego aktora, który jest w stanie ową prawdę ukazać. Stary aktor ma zagrać prawdę o władzy, życiu i śmierci dla człowieka, który, posiadając władzę, sam zmierza do kresu życia i dopiero teraz sam jest w stanie pojąć prawdę o nieuchronności losu i pozorności tego, co doraźne:

Плакать Сам стал оттого, что постарел (s. 151).

[...] думал самоудовлетворенно, что царя, мучущегося и слабого, он подал сегодня, как никогда, и Самого не могло не пронять, если он не в полном маразме. Коромыслову хотелось, чтобы нынешний царь узнал на сцене себя (s. 152).

Choć przecież równocześnie sztuka, którą ogląda widz (ów zmitologizowany „Sam”), ma dawać szansę na *katharsis*, powinna zadziałać terapeutycznie:

Старая гвардия не сдается, и мы пока что незаменимы. Сам тоже эту незаменимость должен увидеть на сцене, чтобы не забеспокоиться от опасной мысли (s. 151).

W obliczu tak pojętego uniwersalnego zadania reżyser podejmuje decyzję o udziale Koromysłowa w spektaklu. Potwierdza to natrętną myśl aktora o marności tego, co zastąpiło w sztuce wartości prawdziwe:

Да Яфарова за сто верст нельзя к сцене подпускать. Он насильник Мельпомены, могильщик искусства (s. 161).

To talent staje się gwarantem przynależności do sfery prawdy, domeny niepodważalnych wartości. To, co intuicyjne, nienastawione na doraźną korzyść, nieulegające presji codzienności, uzyskuje rangę najwyższą. Teatr rozumiany jako świat prawdy, niepoddający się zdeprecjonowaniu przez codzienność, ginie, nie znajdując dla siebie miejsca w świecie, który odchodzi od wartości nieprzemijalnych⁹. To świat, w którym Koromysłow, zanim umrze, właściwie jest już martwy (przewodniczka z muzeum sztuki teatralnej, gdzie wystawione są eksponaty związane z jego karierą, dziwi się, że stary aktor jeszcze żyje¹⁰). Świat Koromysłowa jest natomiast rzeczywistością zdarzeń i ludzi, którzy bezpośrednio kojarzą się z wielkością i uniwersalnością. Jego codzienność jest w wieczności:

Тут, возле китайского магазина, встретил Есенина [...]. Возле того угла гаркнул „здравия желаю” Маяковский [...]. Вот здесь, на перекрестке, Марина Цветаева грозила Коромыслову пальцем из пролетки [...] (s. 149).

Zderzenie świata, w którym żyje (czy raczej umiera Koromysłow) z rzeczywistością „realną” (i nie ma tu większego znaczenia odniesienie tego świata do realnego czasu historycznego), z codziennością i doraźnością, czyli w ostatecznym wymiarze — przeciwstawienie uniwersalnego świata wartości i pozorności życia w namacalnym świecie, budowane jest więc przez kilka wyraźnych opozycji: Drużnikow przeciwstawia teatr jako eksponenta rzeczywistości prawdziwej życiu codziennemu jako domenę pozorów, kontrastuje teatr prawdziwy (który reprezentuje Koromysłow) i teatr fałszywy (rządzony przez Jafarowa) — ten, który stanowi czyn w świecie pozorów, odróżnia sztukę jako nosicielkę prawdy od doraźnej małości i pozorności realnego życia. Ostatecznie przeciwstawia prawdę, która ma wymiar uniwersalny, fałszywości tego, co codzienne. Wartości te legitymizuje, odnosząc wszystko wprost do miary najwyższej weryfikowanej przez śmierć. Broni się tylko to, co ostaje się naprawdę w obliczu śmierci.

Koromysłow, umierając jako car Fiodor, niczym strażnik pieczęci, zabiera ze sobą wszystko, co wartościowe. Poza nim pozostają w owym doraźnym świecie jedynie błahe rozmowy o śmierci, której sensu żyjący w codziennej krzątaninie (суета, брeнность) ludzie nie potrafią zrozumieć, dostrzegając jedynie zewnętrzne przejawy pośmiertnej krzątaniny.

Śmierć owa jest przy tym w sposób szczególnie nieuchronna. Jednostkowe zdarzenie wieńczące życie starego aktora staje się figurą końca pewnego świata w ogóle. Koromysłow, grając cara Fiodora, odczuwa z pełną nieuchronnością nieistnienie prawdziwego świata. W jego odbiorze rzeczywistość doszła już do kresu. Jedyne

⁹ „Театр заботил Коромыслова, вызывал тревогу, почти отчаяние. Театр умирал — Коромыслов спасал театр. Последнее усилие, чтобы поддержать умирающего. А может, следом за пьесой уже и театр умер? Я еще кое-как брожу по сцене, а я-то живой ли?” (s. 160).

¹⁰ „Когда после экскурсии назвал себя, девушка испугалась: — А вы разве живы?” (s. 160).

miejsce prawdy — teatr — osiągnął już taki poziom skłamania i stagnacji, z którego nie ma ucieczki. Teatr umarł, więc najwyraźniej przysłała pora i na niego:

Он вдруг отчетливо ощутил, что потерял контакт с актерами, играет в неживом театре один (s. 161).

Uzmysłowienie owo odbiera mu jakąkolwiek szansę na przetrwanie. Nie ma dla niego miejsca w owym jedynym dotąd świecie, bo nie ma już tego świata, który przechowywał to, co wieczne i nienaruszalne: martwy teatr zabija swego jedyne animatora:

Он потерял уверенность в единственной правильности интонации и жеста, которая была ему свойственна всю жизнь. Он поплыл. Они — мертвецы, но ведь и меня умертвили, и я плохо играю (s. 161).

Pozostaje mu już tylko jedno: zagrać śmierć naprawdę. Los powierza mu zadanie zamknięcia epoki. Umierając, gra śmierć znamionującą koniec pewnego świata. Umierając jako car Fiodor, nie będąc sobą, staje się sobą najbardziej i zagarnia w siebie wszystko to, co stanowiło sens jego świata i świata w ogóle.

W taki oto sposób „Три с половиной столетия спустя по Москве вторично везли в последний путь царя Федора Иоанновича. Однако на этот раз царь был в гриме” (s. 167). Realna śmierć cara Fiodora była zdarzeniem jednostkowym — umierał realny władca i realny człowiek. Śmierć Koromysłowa ma wymiar nie tylko egzystencjalny, ale też symboliczny: tutaj umiera człowiek, który życiem swoim symbolizował życie uniwersalne. Śmierć jednostkowa, w wymiarze egzystencjalnym równa się tu śmierci uniwersalnej. Tożsamość człowieka i roli nadaje jej wymiar symboliczny. Wraz z Koromysłowem umiera świat wartości, rzeczywistość, której imię — wieczność.

To konkluzja na granicy dobrego smaku, a może nawet sygnał banalności utworu Drużnikowa. Metafora śmierci prawdziwego świata jest nadto naiwna i trywialna, żeby założyć, że pisarz — człowiek, co wiem z autopsji, o błyskotliwej inteligencji — tak zaprojektował semantykę *Śmierci cara Fiodora*. Wydaje mi się, że obrońcą ten utwór może jedynie interpretacja wykorzystująca myśl o pozaliterackim sfunkcjonalizowaniu semantyki mikropowieści. Myślę o tym, że tak naprawdę jest to wypowiedź nie o logice historii zmierzającej do nicości, lecz w znacznym stopniu interwencyjny komentarz do współczesnej pisarzowi epoki: oto nastał czas, w którym nie ma miejsca dla prawdziwych wartości. Pełna negacja uniwersalnych prawd rodzi więc nieuchronną potencję odmiany. Wydaje się, że tak pojęta semantyka tej opowieści mogłaby posłużyć jako argument na rzecz tezy o Drużnikowie jako pisarzu politycznym. Patetyczna deklaracja aksjologiczna da się tu odczytać jako rozpoznanie stanu świata realnego — podobnie jak interpretowano wiele klasycznych dzieł literatury rosyjskiej XIX wieku, rozpoznając rzeczywistość

społeczno-polityczną jako czynnik pętający i kastrujący kreatywny potencjał ówczesnych „zbędnych ludzi” (jak chociażby w *Sali nr 6* Czechowa). Jeśli tak rozumieć sens utworu Drużnikowa, przyjdzie się zgodzić z poglądem, że jest to pisarz, który przypisuje literaturze misję kształtowania rzeczywistości.

Петр Фаст

ПОЛЕ СЕМАНТИЧЕСКОЕ СМЕРТИ
В МИКРОРОМАНЕ ЮРИЯ ДРУЖНИКОВА О ЦАРЕ ФЕДОРЕ

Резюме

В статье предпринята попытка показать те элементы произведения Юрия Дружникова *Смерть царя Федора*, которые позволяют найти в микроромане универсальную семантику. Они связаны с проблематикой смерти. Отнесение к этой категории позволяет автору создать очень четкую аксиологическую систему, благодаря которой удастся показать ценности, составляющие идею произведения. На нее складываются универсальные категории, отсутствующие в описываемом Дружноковым „реальном” мире.

Piotr Fast

THE SEMANTIC FIELD OF DEATH IN YURI DRUZHNIKOV'S STORY OF TZAR FYODOR

Summary

This article is an attempt to extract those elements of Yuri Druzhnikov's *The Death of Tzar Fyodor* that enable us to establish its universal semantics. These elements are linked to the topic and the problems of death. The author's reference to this category lets him create a clear axiological system, which emphasizes the values constituting the message of the work. It is built of universal categories, depreciated in the world described by Druzhnikov.