

**RUSYCYSTYCZNE
STUDIA
LITERATUROZNAWCZE**

34



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

**RUSYCYSTYCZNE
STUDIA
LITERATUROZNAWCZE**

34

RADA NAUKOWA

Piotr Fast (Uniwersytet Śląski w Katowicach, Polska) — przewodniczący

Rafaela Božić (Sveučilište u Zadru, Chorwacja)

Vladimir Khazan (The Hebrew University of Jerusalem, Izrael)

Aurelia Kotkiewicz (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie, Polska)

Joanna Madloch (Montclair State University, USA)

Angelika Molnár (Debreceni Egyetem, Węgry)

Marija Nienarokowa (Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Rosja)

Alessandro Niero (Università degli Studi di Bologna, Włochy)

Aleksiej Siomkin (Российский государственный институт сценических искусств, Rosja)

Anna Stankeviča (Daugavpils Universitāte, Łotwa)

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak (Uniwersytet Wrocławski, Polska)

Beata Waligórska-Olejniczak (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)

Georgij Wiekszyn (Московский политехнический университет, Rosja)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Beata Pawletko (redaktor naczelna)

Andrzej Polak (zastępca redaktor naczelnej)

Paulina Charko-Klekot (sekretarz redakcji)

Monika Karwacka, Justyna Pisarska, Anastasiia Wiekszyna
(członkinie zespołu redakcyjnego)

ADRES REDAKCJI

ul. Stefana Grota-Roweckiego 5/3.18

41-200 Sosnowiec

e-mail: rsl@us.edu.pl

tel. +48 608 397 132



Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych i zastrzega sobie prawo redagowania nadesłanych tekstów. Przesyłając prace do druku w naszym czasopiśmie, autorzy wyrażają zgodę na ujawnienie adresów ich poczty elektronicznej oraz na publikację tekstów w formie tradycyjnej i elektronicznej.

Czasopismo wcześniej ukazywało się w formie drukowanej z identyfikatorem ISSN 0208-5038.

Wersją pierwotną [referencyjną] pisma jest wersja elektroniczna.

ISSN 2353-9674 (wersja e-book)

SPIS TREŚCI

LITERATURA I KULTURA POSOWIECKIEJ EMIGRACJI ROSYJSKIEJ

gościnnie pod redakcją

ELŻBIETY TYSZKOWSKIEJ-KASPRZAK

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak Słowo wstępne

Natalja Šroma Stratyfikacja rosyjskojęzycznego środowiska literackiego Łotwy, czyli „Kim jestem?”

Liliana Kalita Tallin udoskonalony. Sprawcza moc wyobraźni w opowieści *Кармела* Goar Markosjan-Kasper

Beata Pawletko Na granicy światów. O korespondencji Inny Lisnianskiej i Eleny Makarovej

Beata Waligórska-Olejniczak Przestrzeń w projekcie “DAU” (reż. Iłja Chrzanowski). Konteksty

Monika Sidor Współczesna apokalipsa Ludmiły Ulickiej. O symbolice i wymiarze mądrościowym cyklu opowiadań *Шестью семь* („Sześć po siedem”)

Aleksandra Zywert Trujący strach (Siergiej Lebediew, *Debutant*)

Zsuzanna Kalafatics Dwa miasta (Moskwa i Berlin) w esejach i wywiadach Władimira Sorokina

Laura Piccolo Rosjanie w Rzymie na początku XXI wieku w powieści *Appendix* Aleksandry Pietrowej

Boris Lanin „Nudna dystopia”: *Радио Мартын* Filippa Dziadki

Antoni Bortnowski Próba ożywienia przeszłości. Metapowieść Aleksieja Makuszyńskiego *Город в долине*

Mateusz Jaworski Obrazy przeszłości i przyszłości w prozie Władimira Sorokina i Siergieja Lebediewa. Twórcze drogi rosyjskich emigrantów do zrozumienia teraźniejszości

Noty o autorach

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА ПОСТСОВЕТСКОЙ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

под редакцией

ЭЛЬЖБЕТЫ ТЫШКОВСКОЙ-КАСПЖАК

Эльжбета Тышковска-Каспжак Вступительное слово

Наталья Шрома Стратификация русскоязычного литературного сообщества Латвии, или «Кто Я?»

Лилиана Калита Таллинн улучшенный. Движущая сила воображения в повести *Кармела* Гоар Маркосян-Каспер

Беата Павлетко На границе миров. О переписке Инны Лиснянской и Елены Макаровой

Беата Валигурска-Олейничак Пространство в проекте «ДАУ» (реж. Илья Хржановский). Контексты

Моника Сидор Современный апокалипсис Людмилы Улицкой: символичность и контекст литературы мудрости в цикле рассказов *Шестью семь*

Александра Зыверт Ядовитый страх (Сергей Лебедев, *Дебютант*)

Жужанна Калафатич Два города (Москва и Берлин) в эссе и интервью Владимира Сорокина

Лаура Пикколо Русские в Риме в начале XXI века в романе *Аппендикс* Александры Петровой

Борис Ланин «Скучная дистопия»: *Радио Мартын* Филиппа Дзядко

Антони Бортновски Попытка оживить прошлое. Метароман Алексея Макушинского *Город в долине*

Матеуш Яворски Образы прошлого и будущего в прозе Владимира Сорокина и Сергея Лебедева. Творческие пути русских эмигрантов к пониманию настоящего

Сведения об авторах

TABLE OF CONTENTS

LITERATURE AND CULTURE OF POST-SOVIET RUSSIAN EXILE

guest editor

ELŻBIETA TYSZKOWSKA-KASPRZAK

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak Preface

Natalja Šroma Stratification of the Russian-Speaking Literary Community of Latvia, or “Who am I?”

Liliana Kalita Tallinn Improved. The Causative Power of Imagination in the Story Called *Кармела* by Goar Markosjan-Kasper

Beata Pawletko On the Border of Worlds. On the Correspondence of Inna Lisnianska and Elena Makarova

Beata Waligórska-Olejniczak Space in the “DAU” Project (dir. Ilya Khrzhanovsky). Contexts

Monika Sidor Ludmila Ulitskaya’s Contemporary Apocalypse: On the Symbolicism and a Wisdom Dimension of the *Шестью семь* Cycle

Aleksandra Zywert Toxic Fear (Sergei Lebedev, *Untraceable*)

Zsuzsanna Kalafatics Two Cities (Moscow and Berlin) in Vladimir Sorokin’s Essays and Interviews

Laura Piccolo Russians in Rome at the Beginning of the XXI Century in the Novel *Appendix* by Alexandra Petrova

Boris Lanin “Boring Dystopia”: The Novel *Радио Мартын* by Filip Dzyadko

Antoni Bortnowski An Attempt to Revive the Past: The Meta-Novel *Town in Valley* by Alexei Makushinsky

Mateusz Jaworski The Images of the Past and the Future in the Prose of Vladimir Sorokin and Sergei Lebedev. Creative Paths of Russian Émigrés to Understanding the Present

About the authors



SŁOWO WSTĘPNE LITERATURA I KULTURA POSOWIECKIEJ EMIGRACJI ROSYJSKIEJ

Zaprezentowany w niniejszym numerze cykl artykułów o literaturze i kulturze posowieckiej emigracji rosyjskiej jest pokłosiem spotkania naukowego zorganizowanego 2 czerwca 2023 roku przez Uniwersytet Śląski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Uniwersytet Wrocławski. Twórczość emigrantów rosyjskich od wielu lat stanowi przedmiot refleksji kulturologów, literaturoznawców i socjologów. W książce *Русская литература в изгнании* (1996, „Literatura rosyjska na wygnaniu”), będącej pierwszą znaczącą próbą przedstawienia rosyjskiej literatury emigracyjnej okresu 1920–1939, Gleb Struwe konstatował, że nie nadzedł jeszcze czas na podsumowania, gdyż jest ona zjawiskiem wciąż żywym i podlega procesom wielokierunkowego rozwoju. Prawie sto lat później myśl ta okazuje się nadal aktualna.

Od początku XX wieku kolejne pokolenia Rosjan przeżywały swoją katastrofę, a liczni przedstawiciele tych generacji szukali bezpiecznej życiowej przystani poza granicami kraju. Trzy duże fale emigracji pozbawiły Rosję/Związek Sowiecki wielu myślicieli, działaczy społecznych i politycznych oraz twórców. Usankcjon-

wana prawnie izolacja, hermetyczność państwa na przyptyw niepożądanych poglądów, w tym zawartych w dziełach twórców emigracyjnych, sprawiły, że wykształciły się dwa obiegi literatury i sztuki rosyjskiej, rozwijające się paralelnie, lecz z ograniczonym wzajemnym oddziaływaniem. Uwarunkowania te spowodowały, że zasięg twórczości emigrantów wśród odbiorców krajowych był raczej skąpy. Sytuacja zaczęła się zmieniać w dobie pieriestrojki, a rozpad Związku Sowieckiego dla wielu był sygnałem otwarcia się sztuki rosyjskiej w aspekcie zarówno ideowym, jak i estetycznym oraz pogodzenia sztuki tworzonej w granicach i poza granicami kraju.

W Niemczech w 2003 roku podczas międzynarodowej konferencji naukowej „Emigracja rosyjska w XX wieku. Literatura – język – kultura” ogłoszono, iż w 1991 roku nastąpił *koniec* rosyjskiej literatury emigracyjnej. Zwolennicy tej koncepcji jako główne argumenty wymieniali wydarzenia polityczne: otwarcie rosyjskich granic, upadek żelaznej kurtyny, zniesienie surowej cenzury i zmianę roli pisarza za granicami kraju. Teza ta okazała się jednak chybiona, gdyż 30 lat później obserwujemy intensywny rozwój twórczości rosyjskiej diaspory w różnych częściach świata, a po rozpadzie Związku Sowieckiego przewidywane wcześniej powroty uchodźców okazały się nie tak częste, jak kolejne wyjazdy z Rosji.

Po roku 1991 miała miejsce czwarta fala emigracji, która uważana jest za pierwszą „cywilizowaną”, dobrowolną emigrację w historii Rosji. Była to przede wszystkim emigracja ekonomiczna, zarobkowa, ale też wynikająca ze zmiany układu w państwach, które wyzwoliły się spod sowieckiej dominacji. W przypadku niektórych przedstawicieli kultury mówi się o tzw. miękkiej emigracji, gdy, żyjąc za granicą, dana osoba zachowuje rosyjskie obywatelstwo. Specyficznym zjawiskiem związanym z rozpadem Związku Sowieckiego była tzw. diaspora bez emigracji, jak niektórzy badacze określają mniejszość rosyjską pozostałą w krajach posowieckich. Upadek ZSRR pociągnął za sobą wiele złożonych i bolesnych problemów związanych z tożsamością kulturową. Byli obywatele tego państwa stanęli przed dylematem przededefiniowania własnej tożsamości w stosunku do mocarstwa, które zniknęło z map świata.

Nowo powstała Federacja Rosyjska upierała się przy roli strażnika „prawdziwej” tradycji kulturowej, ale w krajach posowieckich zaczęły zachodzić procesy decentracji prowadzące do stworzenia nowego podmiotu kulturowego.

Przez cały XX wiek kwestia emigracji pisarzy rosyjskich była przedstawiana jako dramatyczna życiowa zmiana, w większości przypadków wymuszona przez władze i nieunikniona. Przedstawiciele rosyjskiej kultury i nauki, którzy opuścili kraj w latach 90. XX wieku, częstokroć byli traktowani podobnie, jednak w związku z odmiennymi warunkami społeczno-politycznymi można zakwestionować konieczność ich wyboru. Problem emigracji przestał być więc rozumiany jako szczególnie przejaw osobistej odwagi i nie stanowił już dowodu postawy obywatelskiej, dlatego należałoby użyć w tym wypadku terminu „migracja”. Niewątpliwie wpłynęło to też na odbiór twórczości pisarzy przebywających poza granicami kraju, gdyż w ocenie nie uwzględniano już dysydenckiej przeszłości autorów, a wyłącznie artystyczne walory ich dzieł.


Twórcy rosyjscy, którzy po 1991 roku opuścili państwa powstałe w wyniku rozpadu ZSRR, obrali różne strategie: stan przejściowy, transkulturowy; asymilacja w nowej kulturze i przyjęcie nowej tożsamości; silna więź z kulturą Rosji wraz z jednoczesną niezgodą na jej ideologię. W tym czasie przestały być aktualne tradycyjne opozycje my – obcy, diaspora – ojczyzna, a pisarze utracili możliwość dołączenia do „tragicznie wykluczonych” emigrantów trzeciej fali. W ich przypadku można raczej mówić o transkulturowym doświadczeniu migracji, o interakcjach kulturowych stymulujących powstawanie nowych kulturowych tożsamości w tzw. trzeciej przestrzeni (Homi Bhabha). Na kształt estetyczny ich dzieł decydujący wpływ mają przemieszczenia transkulturowe, co oddaje pojęcie poetyki migracji (Eva Hausbacher). W odniesieniu literatury rosyjskiej rozróżnienie emigracji i migracji jest dość istotne, gdyż emigracja spowodowana była względami politycznymi, a pisarze-emigranci tworzyli często w izolacji od nowej kultury, nostalgicznie nawiązując do kultury rodzimej. Migranci, których wyjazdy pozbawione były tego politycznego podtekstu, nie traktowali kultur natywnej i otoczenia w kategoriach binarnych, co pozwalało na pozytywny efekt spotkania obu.

Po fali wyjazdów o podłożu ekonomicznym lat 90. nastąpił exodus wywołany niezgodą na powrót totalitarnego reżimu, co nasiłło się po inwazji Rosji na Ukrainę. Obecnie zmienia się zarówno misja pisarzy na emigracji, jak ich samoidentyfikacja. Trwająca – piąta – fala rosyjskiej emigracji, będąc wciąż jeszcze *in statu nascendi*, pozostaje zjawiskiem niedostatecznie zbadanym. Powraca w niej zapewne polityczny czynnik sprzeciwu wobec działań władzy, odczytuje się ją jako akt moralnej niezgody na zbrojną agresję w Ukrainie. Niejednokrotnie decyzje o wyjeździe wymuszone są zagrożeniem represjami w kraju.

Przez długi czas wydawało się, że trwale zdezaktualizował się dawny kod wygnania i wygnańca, jednak doświadczenie ostatnich lat pokazuje, że zmiana polityki kraju przywróciła te pojęcia w odniesieniu do emigrantów rosyjskich, którzy w wielu państwach otrzymali status uchodźcy politycznego. Zdecydowane ograniczanie wolności słowa, rosnąca liczba ofiar reżimu oraz więźniów politycznych spowodowały kolejną falę wyjazdów z Rosji, którą, podobnie jak trzy pierwsze, można traktować w kategoriach manifestacji postawy politycznej. Analogicznie – dzieła emigrantów, często oskarżanych o działania agenturalne, nie są dostępne dla czytelników w kraju. Można więc dzisiaj stwierdzić, że temat emigracji rosyjskiej pozostaje wciąż aktualny.

W bieżącym numerze „Rusycystycznych Studiów Literaturoznawczych” znajdzie się zatem refleksja naukowa nad dorobkiem twórców rosyjskich, którzy opuścili kraj po rozpadzie Związku Sowieckiego. Autorzy poszczególnych artykułów traktują o takich zagadnieniach, jak tendencje rozwojowe literatury rosyjskiej poza granicami kraju po 1991 roku, różne aspekty twórczości nowych przedstawicieli diaspory rosyjskiej, tradycje literatury rosyjskiej i kultury zachodniej w dziełach emigrantów nowej fali, związki ich twórczości z literaturą fal poprzednich.

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak

 <https://orcid.org/0000-0001-8297-0630>



Наталья Шрома

Латвийский университет

Латвия



<https://orcid.org/0000-0002-9872-6285>

СТРАТИФИКАЦИЯ РУССКОЯЗЫЧНОГО ЛИТЕРАТУРНОГО СООБЩЕСТВА ЛАТВИИ, ИЛИ «КТО Я?»

STRATIFICATION OF THE RUSSIAN-SPEAKING LITERARY COMMUNITY
OF LATVIA, OR “WHO AM I?”

The article presents an overview of Russian-language literature in Latvia following the criteria for defining it as a minority literature. The author describes the autonomous mechanisms of legitimisation — Latvian publishing houses, periodicals, poetry festivals specialising in the popularisation of contemporary Russian literature — and identifies several strategies of self-identification of Russian-speaking writers in Latvia. She also concludes that in the new, “after 24 February 2022” context for Russian culture, the Russian-speaking Latvian literary community, just as after 1991, is experiencing serious tremors, leading to its greater polarisation. The author paid special attention to the artistic presentation of the new social reality — ‘emigration without emigration’ — with the leitmotifs of the new refugee and counter-memory, which have recently gained in importance.

Keywords: minority literature, identification, emigration and diaspora, literary community, ideology of memory and counter-memory

STRATYFIKACJA ROSYJSKOJĘZycznego ŚRODOWISKA LITERACKIEGO
ŁOTWY, CZYLI „KIM JESTEM?”

W artykule przedstawiono przegląd literatury rosyjskojęzycznej na Łotwie według kryteriów pozwalających określić ją jako literaturę mniejszościową. Autorka

opisuje autonomiczne mechanizmy legitymizacji — łotewskie wydawnictwa, periodyki, festiwale poetyckie specjalizujące się w popularyzowaniu współczesnej literatury rosyjskiej, a także określa kilka strategii samoidentyfikacji rosyjskojęzycznych pisarzy na Łotwie. Dochodzi też do wniosku, że w nowym dla kultury rosyjskiej kontekście „po 24 lutego 2022 roku” rosyjskojęzyczna społeczność literacka Łotwy, podobnie jak po 1991 roku, przeżywa poważne wstrząsy, co prowadzi do większej polaryzacji środowiska literackiego. Szczególną uwagę autorka zwróciła na artystyczną prezentację nowej rzeczywistości społecznej — „emigracji bez emigracji” — z motywami przewodnimi nowego uchodźcy i kontrpamięci, które w ostatnim czasie przybrały na znaczeniu.

Słowa kluczowe: literatura mniejszościowa, identyfikacja, emigracja i diaspora, środowisko literackie, ideologia pamięci i kontrpamięć

Современная русскоязычная литература Латвии как одна из русских литератур новых независимых государств явилась следствием политического слома рубежа 1980–1990-х годов, повлекшим за собой изменения парадигматического уровня во всех социальных и культурных сферах жизни. После 1991 года русские литературы вне метрополии существовать не перестали, но они перестали быть провинциальными или региональными составляющими русской советской литературы. На протяжении уже трех десятилетий остается дискутируемым вопрос о статусе новых миноритарных литератур — являются ли они частью русской мировой литературы, частью литературы русской эмиграции, литературой русской диаспоры¹. Эта проблема стала еще более актуальной в новом для русской культуры контексте — «после 24 февраля 2022 года» русскоязычное литературное сообщество, в том числе и в Латвии, вновь испытывает серьезные потрясения.

¹ О моей попытке ответить на этот вопрос десять лет назад см.: Н.И. Шрома, «Только кто же я?»: стратегии самоопределения в современной поэзии русской диаспоры Латвии // И.В. Мотеюнайте (ред.), *Культурный ландшафт Пограничья: прошлое, настоящее, будущее. Сборник материалов Международных научных конференций в Риге и Пскове, посвященных проблемам пограничья*, Издательство Псковского университета, Псков 2015, с. 222–233.

Сегодня в социокультурном аспекте русскоязычная литературная среда Латвии представляет собой несколько страт, которые формируются и дистанцируются друг от друга на основе трех критериев²:

- с точки зрения автономных механизмов легитимации — наличия/отсутствия самостоятельных арт-институций;
- с позиции выбранной стратегии определения себя как «русского писателя, пишущего за пределами России», то есть степени автономности, отделенности от других литератур на русском языке;
- по степени взаимодействия с «местной» — латышской — культурой.

МЕХАНИЗМЫ ЛЕГИТИМИЗАЦИИ: ИЗДАТЕЛЬСТВА, АЛЬМАНАХИ, ФЕСТИВАЛИ

До середины 2000-х годов в Латвии не было ни одного издательства, специализирующегося на русской художественной литературе. Как следствие, почти вся книжная продукция русских писателей Латвии — это либо российские издания, либо книги, изданные за счет авторов. В лучшем случае в качестве посредника между автором и читателем мог выступать культурный фонд (Государственный фонд культурного капитала [Valsts kultūrkapitāla fonds] нередко поддерживал издания рижской текст-группы «Орбита») или городские думы (как коллективные сборники, так и авторские книги членов Русской писательской организации Даугавпилса выходят при финансовой поддержке Думы города).

Ситуация изменилась только в 2005 году, когда благодаря Эрику Брегису, создателю Виртуального клуба «Снежный ком», было основано одноименное издательство, публикующее жанровую прозу — фантастику, фэнтези, мистику. Такая направленность понятна, учитывая, что именно в Латвии

² В своей работе я обращаюсь к концепции Ильи Кукулина, предложившего эти критерии типологизации миноритарных, или локальных литератур. См.: Там же.

в это время живет и пишет самая большая после Москвы и Петербурга группа писателей-фантастов (Элеонора Рагкевич, Далия Трускиновская и др.). В 2010 году «Снежный ком» становится «Снежным комом М», то есть издательство, ненадолго сохраняя филиал в Риге, перемещается ближе к основному читателю — в Москву.

Тенденцией прошедшего десятилетия становится противоположный вектор — остаться в Риге или переехать в Ригу, в Латвию. Даже создатели массовой литературы, преследующие коммерческие цели и, следовательно, заинтересованные в большой читательской аудитории, ориентируются на местного читателя. Так, среди серийной продукции издательства «Sava gramata» («Своя книга») — детективные романы Марины Галевски. Обратим внимание на важное в производстве массово-литературной продукции авторское имя: фамилия писательницы (Галевска), как и фамилия автора серии женских романов Елены Пальчевски, это не только следование нормам латышского языка, но и бренд, торговая марка «Сделано в Латвии». Изменяется и хронотоп — все чаще и чаще героини романов перемещаются из Вены (*До свадьбы еще надо дойти* Пальчевски) или Кембриджа (*Иррациональное убийство* Галевски) в сравнительно небольшие латвийские города и городки — Цесис (*По ту сторону жизни или тайна дома Ц...* Галевски), Мадону и Вентспилс (*Диета любви* Пальчевски).

Тенденцию подтверждает еще один представитель коммерческой прозы — Александр Ольбик. Автор сделал себе громкое имя в 2002 году остросюжетным боевиком *Президент*, в котором супергероем стал нынешний президент Российской Федерации. Книга была опубликована в одном из издательств Донецка. Последний роман Ольбика в 2018 году выходит уже в латвийском издательстве «Континент», специализирующемся на переводах мировых бестселлеров на латышский язык. Публикации Ольбика, или, как называет его критика, «еще одного Проханова»³ в Латвии, способствует отказ писателя

³ А.С. Ольбик, *Пресса о книге «Президент»*, <http://det.lib.ru/o/olbik/internetoputine.shtml> (18.09.2023).

от тоталитарного героя в пользу авангардной иконы: в основе сюжета научно-фантастического детектива *Судный день* лежит тайна картины Казимира Малевича *Черный квадрат*.

Для некоммерческой русскоязычной литературы Латвии важнейшими событиями становится появление двух новых издательств — «Литература без границ» и «Литературный комбайн».

В августе 2014 года из России в Латвию эмигрировал издатель, главный редактор издательства «Арго-Риск» Дмитрий Кузьмин. Он обосновался в поселке Озолниеки в 40 километрах от Риги и создал там резиденцию для поэтов, писателей, переводчиков, которые «приезжают переводить с русского или латышского на свой, или их тут будут переводить на русский или латышский, или они будут вместе писать книгу о русской поэзии»⁴. В Озолниеках есть две комнаты, два номера, символично названных «Осип Манделъштам» и «Александр Чак». Подумывая перенести всю издательскую деятельность в Латвию, Кузьмин зарегистрировал в Латвии издательство «Литература без границ. Literature Without Borders», которое с 2015 года выпустило около 30 двуязычных книг. Это либо перевод русского поэта на латышский язык, либо перевод на русский и латышский с третьего языка — английского (Дэвид Шапиро), французского (Анна Мария Албиак), немецкого (две книги Герты Мюллер), эстонского (Яан Каплинский), украинского (Сергий Жадан), иврита (Эфрат Мишори).

Также теперь уже постоянно в Латвии живет поэт, переводчик, издатель Сергей Морейно. Созданное им издательство «Литературный комбайн» специализируется на переводах русской литературы (в том числе и современной) на латышский язык. В 2021 году Латвийское общество русской культуры (ЛОПК) передает «Литературному комбайну» издание «Рижского альманаха» (выходит с 1992 по 1997 год; затем после перерыва следует так называемая «вторая волна» издания — с 2011 по 2020 год). Главным редактором и издателем аль-

⁴ М. Кутель, «Русской поэзии изоляция противопоказана» (интервью с Дмитрием Кузьминым), <https://www.svoboda.org/a/27490429.html> (18.09.2023).

манаха «третьей волны» становится Морейно. Постоянными авторами «РА» (теперь на обложке в качестве названия используется аббревиатура) всегда были и остаются участники литературного семинара *Matris Lingua*, который проводится с 2014 года по инициативе и под руководством Морейно. Задача семинара — включение в профессиональную среду тех авторов, чей родной язык и язык их творчества — русский.

В 2015 году в издательстве «Rīdzene-1», основанном еще в 1993 году детским поэтом и писателем Владимиром Новиковым и специализирующемся на детской литературе, появляется «взрослая» книжная серия «Рижане», которая в основном включает сборники стихотворений поэтов Балтийской гильдии⁵.

В 2008 году перестал издаваться старейший в новейшей истории литературный журнал «Даугава», который с 1977 года выполнял функцию периодического издания русских писателей Латвии. Сегодня русскоязычная латвийская периодика — это альманахи, которые, в отличие от «Даугавы», имеют четкую прописку — они связаны с конкретными литературными объединениями или культурными проектами, например, такими, как, поэтический фестиваль «Дни русской культуры в Латвии». Фестиваль имеет почтенную историю, он берет свое начало еще в 1925 году. Бессменный организатор новейших «Дней» — поэт Юрий Касянич, один из членов Балтийской гильдии поэтов, редактор и составитель поэтического альманаха *Письмена* (вышло десять книг). Альманах приглашает к участию более десяти литературных объединений — это всегда, помимо Балтийской гильдии, Союз писателей Латвии, «Ганзейские берега» и «Невгин».

В 2014 году в Риге по инициативе Елены Глазовой и Эрика Найво был основан международный поэтический фестиваль

⁵ В серии «Рижане» (Рига: Rīdzene-1) вышли следующие поэтические книги: Ю. Касянич, *Личное дело*, Rīdzene-1, Рига 2015; Н. Гуданец, *Сцепленья предмета и взгляда*, Rīdzene-1, Рига 2016; О. Николаева, *Сердоликовый свет*, Rīdzene-1, Рига 2021; И. Зиновчик, *Совсем не та книжка*, Rīdzene-1, Рига 2022; О. Редкова, *Дневник*, Rīdzene-1, Рига 2023.

«Кровь поэта», с 2017 года фестиваль преобразовался в «Поэзию без границ» благодаря присоединившемуся к команде Дмитрию Кузьмину. Традиционно в «Поэзии без границ» участвуют 12 поэтов — из Латвии, России и страны-гостя. В 2017 году гостем была Швеция, в 2018 — Израиль, в 2019 — Беларусь, в 2020 году из-за пандемии коронавируса фестиваль с участием поэтов Китая прошел в формате онлайн-видео между Ригой, Санкт-Петербургом и Пекином. В августе 2022 года в рамках фестиваля поэты Латвии принимали поэтов Украины.

Еще один важный для русской культуры Латвии арт-центр появился в октябре 2021 года — *Novaya Riga*, совместивший в себе — по словам создателей — концепты музея, магазина и кофейни. Помимо своего прямого назначения — книжного рынка — Новая Рига проводит встречи с писателями, устраивает презентации их книг. Здесь проходят литературные чтения и читаются лекции.

СТРАТЕГИИ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПИСАТЕЛЕЙ ЛАТВИИ

Некоторые русские латвийцы по-прежнему считают свое творчество органичной частью литературы современной России. При общности в понимании своего социокультурного статуса эта страата весьма неоднородна — внутри нее мы имеем дело с двумя весьма различающимися стратегиями.

Стратегия «**российский писатель, живущий в Латвии**» характерна для Союза русских писателей Латвии (СРПЛ), возникшего в конце 2019 года путем слияния трех творческих литературных объединений — Международной ассоциации писателей и публицистов (МАПП), Рижского союза литераторов «Светоч» и Русской писательской организации Латвии («Русло»). Большая часть писателей и поэтов этих объединений являются также членами Союза писателей России. Председателем правления СРПЛ стала президент МАППа Татьяна Житкова. Эта писательская страата поддерживает самые консервативные тенденции. С организационной точки зрения

это иерархически устроенный союз писателей, одной из форм деятельности которой являются весьма традиционные поэтические вечера. Творчество входящих в СРПЛ авторов и тематически, и поэтически сознательно ориентировано на воспроизведение канона, на нулевой классический стих. Самый характерный пример — творчество Анатолия Буйлова. С 2016 года поэт издал 20 (!) объемных, сходных по тематике и поэтике сборников стихотворений⁶, каждый из которых это увесистый томик (от 363 страниц минимум до 707 страниц максимум; общий объем всех книг — более 9000 страниц) с метрически и строфически одинаковыми текстами. Каждое стихотворение (за очень редкими исключениями) представляет собой шесть астрофических четверостиший с перекрестной рифмовкой, написанных четырехстопным ямбом.

Совместной площадкой для публикаций членов СРПЛ стал альманах «Настоящее время», который в 2005 году был создан по инициативе Марата Каландарова, писателя и журналиста, первого президента МАППа. Структура альманаха, его рубрикация также может служить примером ориентации на традицию — альманах всегда открывает рубрика «Литературное наследие».

Для самих членов СРПЛ их творчество — неотъемлемая часть литературы России. Такому самоопределению соответ-

⁶ А. Буйлов, *Покой только снится*, [издание автора], Рига 2016; его же, *Исполнение мечты*, Петровскис и Ко, [Рига] 2017; его же, *Свет на возвышение*, Петровскис и Ко, [Рига] 2017; его же, *Предсказание*, Петровскис и Ко, [Рига] 2018; его же, *Ностальгия*, Петровскис и Ко, [Рига] 2018; его же, *Путь с верой*, Петровскис и Ко, [Рига] 2018; его же, *Надежда умирает последней*, Петровскис и Ко, [Рига] 2019; его же, *Сущность окаянная*, Петровскис и Ко, [Рига] 2019; его же, *В безвременье*, Петровскис и Ко, [Рига] 2019; его же, *Слагаемые жизни*, Петровскис и Ко, [Рига] 2019; его же, *На виду у времени*, Петровскис и Ко, [Рига] 2020; его же, *Заветное*, Петровскис и Ко, [Рига] 2020; его же, *Прошедшее в настоящем*, Петровскис и Ко, [Рига] 2020; его же, *Тревоги века*, Петровскис и Ко, [Рига] 2020; его же, *В отражении грядущего*, Петровскис и Ко, [Рига] 2021; его же, *Надежда, вера и любовь*, Петровскис и Ко, [Рига] 2021; его же, *Признание в любви*, Петровскис и Ко, [Рига] 2021; его же, *Непокой души*, Петровскис и Ко, [Рига] 2022; его же, *Веление времени*, Петровскис и Ко, [Рига] 2022; его же, *Опасная действительность*, Петровскис и Ко, [Рига] 2023.

ствует и пространственная точка зрения лирического субъекта, направленность авторского взгляда — «с другого берега»: «И в сторону Москвы смотреть / На рижском сидя берегу» (цитата из стихотворения Вячеслава Алтухова *К чему стремиться нам теперь?*)⁷.

Учитывая то, что большинство писателей и поэтов, входящих в СРПЛ, это люди старше 60, и даже 70 лет, надо признать, что их творческий продукт — это неактуальная современная литература, в большинстве случаев рифмованное социальное письмо.

Другая часть русских латвийцев, чьи персоналии можно найти на Новой литературной карте России, в 1990-е и 2000-е годы выбирали стратегию «русский писатель, живущий в Латвии, или „на два дома“». Такое самоопределение характерно для авторов, чья литературная практика представляет собой инновационные тенденции в русской литературе. Эти писатели попадают в поле зрения престижных литературных премий (Андрей Левкин стал лауреатом Премии Андрея Белого в 2001 году, Александр Гаррос и Алексей Евдокимов — лауреаты премии «Национальный бестселлер» 2003 года), они востребованы издательствами, которые специализируются на актуальной русской литературе (книги Славы Сэ публиковались в издательстве АСТ). К настоящему моменту этой страты практически не существует — в силу идеологических причин «второй дом» исчез. После 2014 года в Латвию вернулся Левкин. По всей видимости, вернулся бы и Гаррос⁸.

Активные участники литературного процесса из этой страты в прошлом, например, Сергей Морейно, в современной социокультурной ситуации следуют стратегии «латвийский писатель, пишущий по-русски», или, говоря словами русского американца, поэта Александра Стесина, это те, кто пишет «не

⁷ В. Алтухов, *Услышите наши голоса в тревожном шорохе травы*, [издание автора], Рига 2020, с. 11.

⁸ Писатель ушел из жизни в 2017 году в возрасте 42 лет. Предположение «вернулся бы» связано с тем, что его вдова — писательница Анна Старобинец — в прошлом году покинула РФ вместе с детьми.

на языке своей страны, а на языке своей поэзии»⁹. Такое самоопределение в целом характерно для литераторов круга «Рижского альманаха» и поэтов, активно участвующих в поэтических фестивалях, курируемых Еленой Глазовой и Дмитрием Кузьминым. Эти круги не совпадают полностью, но пересекаются, и в зоне пересечения находятся молодые русскоязычные авторы, которые родились и живут в Латвии, считают ее родным домом. Это Елена Глазова, Эрик Найво, Василий Карасев, а также участники и участницы семинара *Matris Lingua*. Лицом, или своего рода визитной карточкой этой стратегии, можно по праву считать Василия Карасева — поэта, переводчика, филолога, одного из составителей нового «РА», участника Четвертого фестиваля «Поэзия без границ». «Буквально на следующий день после фестиваля, — написала о Карасеве Дарья Суховой в своем обзоре фестивальных чтений, — в издательстве „Русский Гулливер“ вышла его первая книга на русском языке — спустя год после того, как в Латвии был издан сборник в переводе на латышский. Неожиданная и парадоксальная ситуация: русский поэт, в большей степени интегрированный в иноязычную поэтическую среду»¹⁰. Но в современном латвийском контексте поэтическая судьба Карасева не парадокс: стихи русскоязычного Эрика Найво также сначала были опубликованы в переводе на латышский, а уже потом появились в журналах «Полутона» и «Облака» в оригинале, на русском языке.

Для стратегии «латвийский писатель, пишущий по-русски» характерно осознание себя «в ситуации принципиальной пограничности и множественности языков»¹¹ и — как следствие — взаимодействие с местной — латышской — культурой.

⁹ Л. Панн, *Своя поэзия. Беседа с Александром Стесиним* // «Литературный дневник» 2002, <http://www.vavilon.ru/diary/030308.html> (18.09.2023).

¹⁰ Д. Суховой, *Божья коровка, медведь и дракон* // «Литература» 2020, № 210, <https://litteratura.org/actual/4248-darya-suhovey-bozhya-korovka-medved-i-drakon.html> (18.09.2023).

¹¹ И. Кукулин, *Прорастание отдельных слов в задымленных руинах* // «Дружба народов» 2002, № 3, <https://magazines.gorky.media/druzhba/2002/3/prorastanie-otdelnyh-slov-v-zadymlennyh-ruinah.html> (18.09.2023).

Результаты такого взаимодействия весьма разнообразны — это билингвальные поэтические книги, билингвальные и трилингвальные поэтические чтения.

Следует этой концепции и новый «РА». Вышедшие две и подготовленная третья книжки организованы по единому принципу: альманах открывается цитатой русского поэта (первый «РА», посвященный Городу, стихами Валерия Брюсова; второй «РА», формируемый вокруг концепта Время, стихами Иосифа Бродского) в переводе на латышский язык¹²; завершается альманах этой же цитатой в оригинале:

...и при слове «грядущее» из русского языка
выбегают мыши и всей оравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявой¹³.

Треть объема каждого выпуска отдано переводам на русский — с латышского, а также с польского и украинского. Треть авторов — это коллеги по творческому цеху из России, Эстонии, Германии, Австралии. И Морейно, и Кузьмин постоянно говорят о важности переводческой деятельности. Это не просто дань уважения местной культуре. Это создание контекстов для новой русской литературы, которая — в отличие от русской литературы метрополии — должна перестать быть «нелюбопытной культурой»¹⁴, не интересующейся тем, что происходит у соседей.

Отражение ситуации множественности языков проявляется и в индивидуальных поэтиках — в установке на полиязыковой текст. Особой тягой к всеохватности — культур и языков — отличается, как заметила Гали-Дана Зингер, Василий Карасев. Его тексты «часто инкрустированы разнообразными вкрапле-

¹² J. Brodskis, ...iz krievu mēles, tikko vārds «nākotne» // «Рижский альманах» [РА] 2022, № 2 (17), с. 4.

¹³ И. Бродский, ...и при слове «грядущее» // Там же, с. 381.

¹⁴ Л. Кадик, *Отменный повод* // «Спектр», 20.06.2022, <https://spektr.press/otmennyy-povod-kak-otmenyayut-russkuyu-kulturu-i-pochemu-ona-samavinovata/> (18.09.2023).

ниями — от египетских иероглифов, клинописи и греческих слов до строк и фрагментов на латышском и английском, на которых он тоже пишет стихи»¹⁵. В качестве примера сошлюсь на стихотворение *Kyst* (с датского «берег»), процитированное в названии статьи:

кто я
Гримнир мне имя
у Гейррёда было
и Яльк у Асмунда¹⁶.

Рефлексирующий о своей идентичности поэт находит ответ на вопрос «кто я» в древних текстах, определяющих европейскую культуру, в частности, выбирая между Библией и Старшей Эддой: «латынь / или все же kussijana»¹⁷.

Самые существенные изменения за прошедшее десятилетие коснулись стратегии «русский писатель в эмиграции». В 1990-е и в 2000-е годы эту страту образовывали в основном так называемые невольные эмигранты, литераторы ближнего зарубежья или — по точной формулировке русскоязычного украинского поэта Бориса Херсонского — тех стран, «из которых ушла Россия, а не которые покинули Россию»¹⁸. Новая социальная реальность — «эмиграция без эмиграции» — в течение двух рубежных десятилетий была художественно осмыслена, прежде всего, в поэзии МАПП с ее основными и традиционными для литературы эмиграции мотивами — это травма разрыва с исторической родиной и осознание миссии сохранить родной язык. Сегодня в эту страту перемещаются представители Балтийской гильдии поэтов. Если в мани-

¹⁵ Г.-Д. Зингер, *Сопроводительное письмо номинатора*, <https://atd-premia.ru/2019/07/30/vasilij-karasev-2019/> (18.09.2023).

¹⁶ В. Карасев, *Kyst* // «Рижский альманах» [РА] 2021, № 1 (16), с. 189.

¹⁷ Там же, с. 190.

¹⁸ Б. Херсонский, *Поэзия метрополии и диаспоры: противостояние или слияние?* // «Интерпоэзия» 2007, № 4, <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2007/4/poeziya-metropolii-i-diaspory-protivostoyanie-ili-sliyanie.html> (18.09.2023).

фесте гильдии 2011 года балтийское пространство воспринималось «особым культурным полем, наделялось неповторимой эстетикой и особым поэтическим духом»¹⁹, то сейчас это поле неудержимо сворачивается до минус-пространства. В организационном плане речь идет о непроведении, начиная с 2020 года, «Дней русской культуры в Латвии». В творческом плане одним из центральных в поэзии Балтийской гильдии становится мотив безместности и безвременья, иногда напрямую, как в стихотворении Николая Гуданца, отсылающий к тексту Иосифа Бродского «ниоткуда с любовью»:

Это я, никто, улетающий ниоткуда,
совместившийся с точкой, в которой зависла
серебристая моль над кудлатой облачной грудой,
прожигая пространство, лишённое смысла.
Ибо так ли важно, чья безысходность больше,
разделённым стеной ли, улицей, континентом,
ибо нечем измерить горечь воздушной толщ
между этой и той чужбиной, меж той и этой;
[...]
Это я, [...]
неизвестно чей изгнанник, и брат, и пасынок²⁰;

...Вот уже тридцать и более лет
Я проживаю здесь, а сорок — жил в городе предыдущем [...]
Я примелькался в мире, присутствуя здесь и там,
Где бы ни жил, на краю, нет, вернее, с краю
Окружающей жизни, и уж точно — истории²¹;

Говорят, что город — уже не тот,
стал неудобен, текуч, нестойк,

¹⁹ Манифест Балтийской гильдии поэтов, <http://mirmuz.com/gildiapoetov> (18.09.2023).

²⁰ Н. Гуданец, *Рейс Москва-Ларнака* // Его же, *Сцепленье предмета и взгляда*, Ридзене-1, Рига 2016, с. 27.

²¹ В. Френкель, *Как сказано...* // *Письмена*, сост. Ю. Касянич, Оргкомитет Дней русской культуры в Латвии, Рига 2020, с. 39.

Какой же именно город? Да все равно.
Мы тут стали чужими. Не докричаться²².

Частотным также становится обращение к поэтам Серебряного века. Погружение «в глубины чужих биографий»²³ предстает как попытка осознания себя, пусть хрупкая и не приводящая к результату:

В Петербурге мы не сойдемся снова,
И блаженных слов не услышать нам
На гранитных плитах, и нет другого
И не будет времени²⁴.

Благодаря прямой проекции своей судьбы на судьбы поэтов-эмигрантов первой волны формируется мотив нового беженства. Еще одна эмиграция рассматривается

- и как реальная перспектива:

Или бежать, зажмурившись, бежать?
Укрыться с головою в сны Парижа,
Чтоб эхо Родины звучало глуше, тише,
И не тянуло гибельно назад.
Ноябрь опять. А, может быть, всегда?²⁵

- и как культурное изгнание, так называемая «библиотечная эмиграция» (определение Ольги Седаковой). В стихотворении Милены Макаровой *Curriculum Vitae* находим поэтически тонкое обращение к культурной памяти инфинитивного письма, семантический ореол которого (благодаря Бродскому) сформировался как «медитация об альтернативном жизненном пути»²⁶:

²² Там же.

²³ А. Бандурина, *памяти поэтов прошлого // Письмена...*, с. 8.

²⁴ В. Френкель, *Памяти Л. // Письмена...*, с. 41.

²⁵ А. Бандурина, *Георгию Иванову // Письмена...*, с. 7.

²⁶ А. Жолковский, *Бродский и инфинитивное письмо // «Новое литературное обозрение»* 2000, № 5, <https://magazines.gorky.media/nlo/2000/5/brodskij-i-infinitivnoe-pismo.html> (18.09.2023).

«Закрывать гештальты», въезжать в дедлайны,
 Выбирать лоукостеры и паромы.
 Бросать монетки в Фонтан Треви.
 Любоваться готикой и хай-теком
 Засыпая под шум чужих городов.
 Совершать паломничество, шептать по-польски,
 Иногда, обижаясь на судьбу, негодуя
 И годами, годами, годами,
 То осенью, то холодной весной
 Жить в маленьком доме у моря²⁷.

Знаком культурного бегства также становится достаточно обильная цитатность, не свойственная ранее поэтам Балтийской гильдии. Нарочитая интертекстуальность не является запоздалыми постмодернистскими играми, а выступает в качестве культурного кода, способа найти «своих», схожих багажом культурной памяти. Такой «поколенческий» центон пишет Юрий Касянич, самим текстом отсекая тех, чья память «арктически бела»:

Но плыть — куда? У патриархов — осень.
 В тумане — ежик. С дырочкой в боку²⁸.

Разумеется, кризис этнокультурной идентичности коснулся не только представителей Балтийской гильдии поэтов. Скорее, это общий для многих русских латвийцев «дух времени», реакция на жесткий государственный нарратив, когда борьба с советским наследием, с проявлениями «имперской памяти», обернулась, как сказал Сергей Морейно, «объявлением жизни отцов и дедов, бабок и матерей ненастоящей»²⁹. Этот официальный большой нарратив столкнулся с частными нарративами — с личными историями конкретных семей:

²⁷ М. Макарова, *Curriculum Vitae* // *Письмена...*, с. 21.

²⁸ Ю. Касянич, *Зимний сон* // *Письмена...*, с. 12.

²⁹ С. Морейно, *Время, сыр* // «Рижский альманах» [РА] 2021, № 1 (16), с. 379.

Смотреть без слез, как погибает дом,
 Построенный судьбой и кровью предков,
 Уходит в прошлое, взлетает дымом едким...
 Смотреть — как будто ты здесь ни при чем³⁰.

Школьные прописи
 старшей дочери,
 найденные на чердаке
 в старом родительском доме
 осиротевшей Родины³¹.

В бессильных попытках противостоять «политике памяти» «контрпамять» заменяется беспамятством. Таков лейтмотив последних выпусков альманаха *Письмена*:

Хватит хвататься за память
 И кулаками тарабанить
 В прошлого глухие ворота.
 Хватит истерик до рвоты.
 Хватит мертвых поэтов.
 Время превратит во что-то
 Это горькое это.
 Наше дерево на трассе Краста
 Превратилось в черные кости,
 А когда-то было прекрасным [...]
 Это я стою у дороги,
 Черный ствол — в землю вросшие ноги³²;

Он запомнил сразу чужое имя,
 Но свое не может назвать — не помнит,
 Плачут скоморохи и иже с ними,
 но юродство в небо пустило корни.
 Память — это просто пустое место —
 Над могилой с выжившими неизвестными³³.

³⁰ А. Бандурина, *Георгию Иванову // Письмена...*, с. 7.

³¹ Б. Бартфельд, *Дыхание осени // Письмена...*, с. 126.

³² А. Живец, *Горе // Письмена...*, с. 134–135. Немаловажным для понимания стихотворения является тот факт, что «трасса Краста» (с латышского «берег») — это улица, которая идет вдоль берега реки Даугава и переходит в улицу Маскавас (Московскую), таким образом, это трасса Рига — Москва.

³³ И. Зиновчик, *Память // Письмена...*, с. 139.

С другой стороны, в качестве противоположного вектора в латвийском литературном пространстве намечается еще одна страта — **«писатель-иммигрант, пытающийся вписаться в латышскую литературу»**. Такова творческая позиция Ульи Новы. Поэт живет в Риге уже восемь лет. В недавнем посте ее Телеграм-канала «Привет из Риги» Мария написала о своем самоощущении: «Я уже внутри», то есть внутри Риги, латышского языка, латышской культуры. Последним на сегодняшний день и весьма успешным опытом Ульи Новы стало ее участие в поставангардном латышском периодическом издании «Avīzes posaukums» («Название газеты»), правда, пока со стихами на русском языке³⁴.

Итак, на первый и — как оказывается — поверхностный взгляд современная русскоязычная литература Латвии не претерпевает каких-либо серьезных потрясений, сохраняя тот же набор стратегий, которые сформировались в первом литературном десятилетии XXI века. Но при внешне сохраняющемся *status quo* происходят значительные — почти тектонические — персональные перемещения между стратами. К наиболее значительным следует отнести объединение МАППа, ранее и организационно, и творчески существующей в рамках эмигрантского дискурса, с пророссийскими литературными объединениями «Светоч» и «Русло», а также маргинализацию таких творческих объединений, как Балтийская гильдия поэтов и Ганзейский союз, до сих пор успешно выстраивающих транснациональные связи внутри европейского русскоязычного культурного сообщества с позиции русских латвийцев, русских европейцев. При том, что стратификация литературной среды Латвии не является жесткой, происходящие процессы ведут к большей поляризации русской литературы Латвии, в которой сегодня можно обнаружить три основные тенденции: это литература метрополии, лишь территориально находящаяся вне самой метрополии; литература эмиграции с явным комплексом нового беженства; литера-

³⁴ Уляя Нова, *Во что верит художник? / Kam tic mākslinieks? // «Avīzes posaukums»*, 19 мая 2023, с. 52.

тура диаспоры как русскоязычный сегмент латвийской словесности, в котором создается качественный литературный продукт.

P.S. Что касается последнего вектора, то наше социально-политическое и социокультурное сегодня может изменить эту положительную тенденцию. Об этом говорят сами участники литературного процесса. В частности, на мой вопрос о настроениях в редколлегии «РА», Василий Карасев сказал: «Очень грустно».

REFERENCES

- Altukhov, Vyacheslav Ye. *Uslysh'ite nashi golosa v trevozhnom shorokhe travy*. Riga: [izdaniye avtora], 2020 [Алтухов, Вячеслав Е. *Услышьте наши голоса в тревожном шорохе травы*. Рига: [издание автора], 2020].
- Gudanets, Nikolay L. *Stseplen'ye predmeta i vzglyada*. Riga: Ridzene-1, 2016 [Гуданец, Николай Л. *Сцепление предмета и взгляда*. Рига: Ридзене-1, 2016].
- Kadik, Lev. "Otmennyy povod." *Spektr*, 20 iyunya 2022, <https://spektr.press/otmennyy-povod-kak-otmenyayut-russkuyu-kulturu-i-pochemu-ona-sama-vinovata/>. Accessed 18 Sept. 2023 [Кадик, Лев. "Отменный повод." *Спектр*, 20 июня 2022, <https://spektr.press/otmennyy-povod-kak-otmenyayut-russkuyu-kulturu-i-pochemu-ona-sama-vinovata/>. Дата обращения: 18 сентября 2023].
- Khersonskiy, Boris G. "Poeziya metropolii i diaspori: protivostoyaniye ili sliyaniye?" *Interpoeziya*, no. 4, 2007, <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2007/4/poeziya-metropolii-i-diaspori-protivostoyanie-ili-sliyanie.html>. Accessed 18 Sept. 2023 [Херсонский, Борис Г. "Поэзия метрополии и диаспоры: противостояние или слияние?" *Интерпоэзия*, № 4, 2007, <https://magazines.gorky.media/interpoezia/2007/4/poeziya-metropolii-i-diaspori-protivostoyanie-ili-sliyanie.html>. Дата обращения: 18 сентября 2023].
- Kugel', Mariya. "'Russkoj poezii izolyatsiya protivopokazana' (interv'yu s Dmitriyem Kuz'minym)." <https://www.svoboda.org/a/27490429.html>. Accessed 18 Sept. 2023 [Кугель, Мария. "'Русской поэзии изоляция противопоказана' (интервью с Дмитрием Кузьминым)." <https://www.svoboda.org/a/27490429.html>. Дата обращения: 18 сентября 2023].
- Kukulin, Il'ya V. "Prorastaniye otdel'nykh slov v zadymlennykh ruinakh." *Druzhba narodov*, no. 3, 2002, <https://magazines.gorky.media/druzhba/2002/3/prorastanie-otdelnyh-slov-v-zadymlennyh-ruinah.html>. Accessed 18 Sept. 2023 [Кукулин, Илья В. "Прорастание отдельных слов в задымленных руинах." *Дружба народов*, № 3, 2002, <https://magazines.gorky.media/>

- druzhba/2002/3/prorastanie-otdelnyh-slov-v-zadymlyennyh-ruinah.html. Дата обращения: 18 сентября 2023].
- “Manifest Baltiyskoy gil'dii poetov.” <http://mirmuz.com/gildiapoetov>. Accessed 18 Sept. 2023 [“Манифест Балтийской гильдии поэтов.” <http://mirmuz.com/gildiapoetov>. Дата обращения: 18 сентября 2023].
- Ol’bik, Aleksandr S. “Pressa o knige ‘Prezident’” <http://det.lib.ru/o/olbik/internetoputine.shtml>. Accessed 18 Sept. 2023 [Ольбик, Александр С. “Пресса о книге ‘Президент’.” <http://det.lib.ru/o/olbik/internetoputine.shtml>. Дата обращения: 18 сентября 2023].
- Pann, Lilya. “Svoya poeziya. Beseda s Aleksandrom Stesinyim.” *Literaturnyy dnevnik*, 2002, <http://www.vavilon.ru/diary/030308.html>. Accessed 18 Sept. 2023 [Панн, Лилия. “Своя поэзия. Беседа с Александром Стесинным.” *Литературный дневник*, 2002, <http://www.vavilon.ru/diary/030308.html>. Дата обращения: 18 сентября 2023].
- Pis'mena. Ed. Kasyanich, Yuriy. Riga: Orgkomitet Dney russkoy kul'tury v Latvii, 2020 [*Письмена*. Сост. Касянич, Юрий. Рига: Оргкомитет Дней русской культуры в Латвии, 2020].
- “Rizhskiy al'manakh” (“RA”), no. 1 (16), 2021 [“Рижский альманах” (“РА”), № 1 (16), 2021].
- “Rizhskiy al'manakh” (“RA”), no. 2 (17), 2022 [“Рижский альманах” (“РА”), № 2 (17), 2022].
- Shroma, Nata'lya I. “‘Tol’ko kto zhe ya?’: strategii samoopredeleniya v sovremennoy poezii russkoy diaspory Latvii.” *Kul'turnyy landshaft Pogranich'ya: proshloye, nastoyashcheye, budushcheye. Sbornik Materialov Mezhdunarodnykh nauchnykh konferentsiy v Rige i Pskove, posvyashchennykh problemam pogranich'ya*. Ed. Moteyunayte, Ilona. 222–233. Pskov: Izdatel'stvo Pskovskogo universiteta, 2015 [Шрома, Наталья И. “‘Только кто же я?’: стратегии самоопределения в современной поэзии русской диаспоры Латвии.” *Культурный ландшафт Пограничья: прошлое, настоящее, будущее. Сборник материалов Международных научных конференций в Риге и Пскове, посвященных проблемам пограничья*. Ред. Мотейунайте, Илона. 222–233. Псков: Издательство Псковского университета, 2015].
- Sukhovoy, Dar'ya A. “Bozh'ya korovka, medved' i drakon.” *Literratura*, no. 210, 2020, <https://litteratura.org/actual/4248-darya-suhovey-bozhya-korovka-medved-i-dragon.html>. Accessed 18 Sept. 2023 [Суховой, Дарья А. “Божья коровка, медведь и дракон.” *Литература*, № 210, 2020, <https://litteratura.org/actual/4248-darya-suhovey-bozhya-korovka-medved-i-dragon.html>. Дата обращения: 18 сентября 2023].
- Ul'ya Nova. “Vo chto verit khudozhnik? / Kam tic makslineks?” *Avizes nosaukums*, 19 maya 2023: 52 [Улья Нова. “Во что верит художник? / Кам тис макслинекс?” *Avizes nosaukums*, 19 мая 2023: 52].
- Zholkovskiy, Aleksandr K. “Brodskiy i infinitivnoye pis'mo.” *Novoye literaturnoye obozreniye*, no. 5, 2000, <https://magazines.gorky.media/nlo/2000/5/brodskij-i-infinitivnoe-pismo.html>. Accessed 18 Sept. 2023 [Жолковский, Александр

К. “Бродский и инфинитивное письмо.” *Новое литературное обозрение*, № 5, 2000, <https://magazines.gorky.media/nlo/2000/5/brodskij-i-infinitivnoe-pismo.html>. Дата обращения: 18 сентября 2023].

Zinger, Gali-Dana. “Soprovoditel’noye pis’mo nominatora.” <https://atd-premia.ru/2019/07/30/vasilij-karasev-2019/>. Accessed 18 Sept. 2023 [Зингер, Гали-Дана. “Сопроводительное письмо номинатора.” <https://atd-premia.ru/2019/07/30/vasilij-karasev-2019/>. Дата обращения: 18 сентября 2023].



Liliana Kalita

Uniwersytet Gdański

Polska



<https://orcid.org/0000-0002-6025-2643>

TALLIN UDOSKONALONY SPRAWCZA MOC WYOBRAŹNI W OPOWIEŚCI *KARMEŁA* GOAR MARKOSJAN-KASPER

TALLINN IMPROVED. THE CAUSATIVE POWER OF IMAGINATION IN THE STORY CALLED *KARMEŁA* BY GOAR MARKOSJAN-KASPER

The subject of considerations is the role of artistic imagination and the causative power of aesthetic creation of the title character from the story by Goar Markosjan-Kasper. In the work, maintained in a postmodern style, the writer combines the problem of imagination with the category of memory/oblivion. He also uses the concept of an artists to show the duality of the imperfect material (real) world and the ideal world created by the causative power of the mind. Improving the world that takes place — *pars pro toto* — through changing the face of Tallinn has both a geographical and human dimension — communing with beauty triggers altruism and love in people.

Keywords: artistic imagination, creation, memory/forgetting, contemporary Russian literature, Markosjan-Kasper

ТАЛЛИНН УЛУЧШЕННЫЙ. ДВИЖУЩАЯ СИЛА ВООБРАЖЕНИЯ В ПОВЕСТИ *КАРМЕЛА* ГОАР МАРКОСЯН-КАСПЕР

Предметом рассмотрения является роль художественного воображения и движущая сила эстетического творчества главной героини повести Гоар Маркосян-Каспер. В произведении, выдержанном в постмодернистском

стиле, писательница сочетает проблему воображения с категорией память/забвение. Она также использует концепцию творца, чтобы показать дуализм несовершенного материального (реального) мира и идеального мира, созданного движущей силой разума. Улучшение мира, происходящее — *pars pro toto* — в изменении облика Таллинна, имеет как географическое, так и человеческое измерение — контакт с красотой вызывает в людях альтруизм и любовь.

Ключевые слова: движущая сила воображения, творчество, память/забвение, современная русская литература, Маркосян-Каспер.

„Wyobraźnia w swej historii naturalnej przechodziła różne wzloty i upadki; od okresów, w których przeczesano jej istnieniu i uważano ją za intelektualną fatamorganę [...], po okresy, w których uważano ją za najważniejszą sprawność umysłową” — twierdzi badacz wyobraźni Jan Trąbka¹. Pojęcie wyobraźni wykorzystywane jest w refleksji filozoficznej, socjologicznej, estetycznej, pedagogicznej i psychologicznej. Filozofowie wiążą ją z aspektem poznania, w sferze estetyki upatruje się w niej element konieczny do pracy twórczej, pedagogika pozwala dostrzegać w niej możliwość wspierania procesu uczenia się, na gruncie psychologii zaś rozpatruje się wyobraźnię w kontekście myślenia, emocji oraz zagadnień pamięci i zapominania.

Arystoteles powiązał wyobraźnię ze zmysłem wzroku, kojarząc jej znaczenie z greckim słowem *fantasia*. Z czasem jednak pojęcia fantazji i wyobraźni, choć często stosowane jako synonimy, zaczęły znaczyć coś innego. Fantazja dotyczy „aspektów wyobraźni, które kojarzone są z umiejętnością kreowania światów i obrazów nieprawdziwych, nierzeczywistych czy wręcz urojonych”², wyobraźnia natomiast to „zdolność do tworzenia wyobrażeń twórczych, przewidywania, uzupełniania i odtwarzania oraz zdolność przedstawiania sobie zgodnie z własną wolą sytuacji, osób, przedmiotów, zjawisk nie widzianych dotąd”³. Leonardo da Vinci, podobnie jak Arystoteles, wiązał wyobraźnię z pamięcią, gdyż „uznawał przy-

¹ J. Trąbka, *Wyobraźnia*, Wydawnictwo Abrys, Kraków 2001, s. 61.

² M. Kempna-Pieniążek, *Dziwniejsze niż fikcja. Rola wyobraźni w filmach Marca Forstera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 14.

³ M. Szymczak, (red.), *Słownik języka polskiego*, t. 3, PWN, Warszawa 1978, s. 826.

datność wyobraźni w przechowywaniu obrazów w pamięci i w naśladowaniu w malarstwie tego, co wcześniej zostało spostrzeżone”⁴. Neoplatonicy natomiast doceniali wyobraźnię, twierdząc, iż

pozostaje ona niezbędnym elementem, umożliwiającym „oglądanie” Umysłu, a pośrednio samej Prajedni — Dobra-Absolutu-Jedno. Działa ona przede wszystkim w artyście, poecie, który objawia piękno prawdziwe, sprawia, że można wejść w proces „oglądania” Jedno-Absolutu. [...] A zatem twórca, posługując się „twórczą wyobraźnią”, staje jakby na miejscu zarezerwowanym bóstwom⁵.

Niezależnie od wynikającego ze specyfiki poszczególnych dyscyplin definiowania wyobraźni jej badacze podkreślają rolę, jaką ona odgrywa w rozwoju człowieka, dowodząc, iż bez wyobraźni nasze życie w istocie byłoby niemożliwe. Problem wyobraźni, szczególnie w jego aspekcie psychologicznym jako kategorii konstytuującej wewnętrzny świat jednostki i jej relacje z otoczeniem, jest obecny w prozie Goar Markosjan-Kasper.

Markosjan-Kasper urodziła się w 1949 roku w Erewaniu w rodzinie artystycznej (ojciec — śpiewak operowy, matka — balerina), z zawodu była lekarzem specjalistą refleksoterapii. Pisała w języku rosyjskim. Debiutowała w roku 1990 zbiorem *Недостроенный замок мой* („Mój niedokończony zamek”). W roku 1991 Goar Markosjan wyszła za mąż za estońskiego pisarza Kallego Kaspera i przenieśli się do Tallina. Obraz życia obywateli Armenii w Estonii, aklimatyzacja w północnej części Europy, różnice w mentalności poszczególnych narodowości staną się istotnym elementem refleksji w prozie pisarki. Goar Markosjan-Kasper jest autorką między innymi takich powieści, jak *Пенелопа* (1998, „Penelopa”), *Елена* (2000, „Elena”) czy *Кариатиды* (2003, „Kariatydy”), w których realia współczesności łączyła z motywami mitologicznymi. Jej utwory były publikowane w rosyjskich periodykach „Звезда”, „Нева”, „Дружба народов”, w estońskich czasopismach „Радуга” i „Таллин”

⁴ K. Sztuka, *Wyobraźnia a rozwój duchowy*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, s. 17.

⁵ J. Sochoń, *Wyobraźnia w filozofii (Zagrożenia i nadzieje)*, w: E. Podrez, A. Czyż (red.), *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2002, s. 22.

czy w ormiańskim miesięczniku „Литературная Армения”. Markosjan-Kasper zmarła w 2015 roku w Hiszpanii, dokąd wyjechała na eksperymentalną terapię antynowotworową⁶.

Opowieść *Karmela*, o której będzie tu mowa, została opublikowana w czasopiśmie „Нева” w 2014 roku. Jej akcja rozgrywa się w Tallinie na początku drugiej dekady XXI wieku (niedługo po wprowadzeniu w Estonii euro jako środka płatniczego). Tytułowa bohaterka budzi się pewnego dnia w szpitalu z objawami amnezji. Fabułę stanowi proces przywracania pamięci, którego podejmuje się lekarz Paul. Terapii, opartej na stopniowym wnikaniu w przeszłe przeżycia i doświadczenia protagonistki, towarzyszy rodzące się między lekarzem a pacjentką uczucie.

Bohaterka wykazuje objawy amnezji częściowej — odzyskując świadomość, poprawnie określa miejsce, w którym się znajduje, umysł podsuwa jej także strzępy wspomnień i wybiórcze nazwy przedmiotów. Jako że przyczyną utraty świadomości był uraz głowy po upadku z krzesła, bohaterka ma także problemy z przypomnieniem sobie faktów ze swojego życia sprzed nieszczęśliwego zdarzenia, co sugeruje, iż amnezja Karmeli ma charakter porurazowy i wsteczny oraz — jak wynika z konstrukcji fabuły — odwracalny⁷. Po odzyskaniu przytomności na pytania zadawane przez lekarzy protagonistka odpowiada niezgodnie z prawdą. Dotyczy to między innymi jej prawdziwego imienia, które brzmi Ella, czy też życia osobistego (jest rozwiedziona). W krótkim czasie jednak kobieta nie tylko przypomina sobie poszczególne fakty i sytuacje, ale i opisuje je niezwykle drobiazgowo.

Karmela z wykształcenia jest artystką malarką, a więc osobą, której wrażliwość w sposób organiczny niemalże powiązana jest z działaniem wyobraźni, ale i pamięci chociażby obejrzanym dzieł sztuki. Działania artystów, czyli twórczość, jak twierdzi Władysław Lam,

definiujemy jako świat wyobraźni, nie ma tu miejsca dla rozsądku i kalkulacji, to świat pełen tajemnic, które nas zachwycają i jednocześnie intrygują. Świat

⁶ Biografia pisarki, zob.: *Гоар Маркосян-Каспер*, <https://www.litres.ru/author/goar-kasper/ob-avtore/> (30.05.2023).

⁷ Zob.: M. Setlak, *Amnezja (niepamięć) — rodzaje, przyczyny, leczenie*, <https://wylecz.to/uklad-nerwowy-i-psychiatria/amnezja-zanik-pamieci/> (30.05.2023).

powstający z uniesień, rozczarowań, sennych marzeń czy irracjonalnej chęci stworzenia trwałego znaku własnego istnienia to przepiękny świat stworzony dzięki twórczej wyobraźni. To świat, w którym normy i prawa nie mają żadnej władzy⁸.

Wśród licznych typologii wyobraźni wskazuje się wyobraźnię odtwórczą i twórczą:

Pierwsza miała być odpowiedzialna za tworzenie wyobrażeń obiektów wcześniej spostrzeganych i dobrze znanych [...]. Druga miała tworzyć konstrukcje fantazyjne lub „niemożliwe” [...]. Wyobraźnią twórczą nazywa się inną zdolność umożliwiającą tworzenie nie tylko nowych wyobrażeń, ale też nowych pojęć i innych reprezentacji poznawczych⁹.

Początkowy etap przywracania pamięci wiąże się u bohaterki z pamięcią odtwórczą, czego przykładem może być poniższy dialog pomiędzy Paulem a Karmelą:

- Голова больше не кружится?
— Нет. Только покачивает при ходьбе, знаете, как будто идешь не по полу, а по палубе.
— Палубе? Вы куда-то ездили морем?
Кармела задумалась.
— Вроде да. Вспомнила! В Хельсинки. На пароме. Даже пристань помню, смутно, правда. Мимо ходят трамваи, чуть дальше большой парк или, скорее, сквер, длинный такой, а еще рыбный рынок, прямо на берегу... — Она запнулась, потом спросила: — Но, значит, мы в Таллине? Да, доктор?
Доктор кивнул, она некоторое время молчала, сначала смотрела куда-то мимо него, потом на пару минут закрыла глаза, открыла и сказала безнадежно:
— Ничего. Пусто. Только название, а как выглядит... — и вдруг оживилась: — Собор!
— Собор? — переспросил Пауль ошеломленно.
— Да. Он ведь недурен, правда? Конечно, не Санта Мария дель Фьоре, но...
— Санта Мария дель?..

⁸ W. Lam, *Twórczość przejawem instynktu życia*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Gdańsk 1977, s. 26.

⁹ E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 64.

- Фьоре.
- Это где? — поинтересовался Пауль несмело, но она ответила уверенно:
- Во Флоренции¹⁰.

Przywołanie w pamięci zabytków architektonicznych, dzieł innych twórców, wraz z jednoczesnym dokonaniem ich estetycznej oceny wskazuje, iż utrwalone w umyśle obrazy, wizualne aspekty obiektów mają dla artysty znaczenie pierwszorzędne. Nieprzypadkowo pada też nazwa włoskiego miasta, które wskazuje na bliski bohaterce obszar kulturowy. Karmela jest, jak się okaże, zafascynowana sztuką włoskiego Renesansu będącego jednym ze źródeł europejskiej cywilizacji, swego rodzaju kodem, dzięki któremu ludzie różnych epok i kultur narodowych mogą się komunikować.

Kolejne etapy przywracania pamięci przebiegają u protagonistki w wymiarze estetycznym, na zasadzie zawężania przestrzennego pola wyznaczonego przez jej egzystencję — po przywołaniu Florencji Karmela stopniowo odtwarza szczegóły architektoniczno-urbanistyczne Tallina, a następnie maluje w wyobraźni freski na suficie sali szpitalnej oraz swojego mieszkania.

Warto zatrzymać się na reprezentacji Tallina, odtwarzane bowiem najpierw w umyśle Karmeli, a następnie przenoszone na papier miasto jest piękniejsze i bardziej doskonałe niż rzeczywiste. Inspiracją do pobudzenia twórczej wyobraźni bohaterki są zdjęcia estońskiej stolicy, które ogląda w szpitalu i uzupełnia o brakujące elementy wydobyte z pamięci:

Она залюбовалась возникшим образом, потом подумала, что можно попробовать заполнить кусочек пропавшей фрески, только фон, правда... но и то дело! Она отложила календарь, окинула хозяйским взором потолок, выбрала верхний левый угол и стала мысленно рисовать город Таллин¹¹.

Nieograniczona żadnymi przeszkodami wyobraźnia artystki tworzy obraz soboru Aleksandra Newskiego jako obiektu wyższego,

¹⁰ Г. Маркосян-Каспер, *Кармела*, „Нева” 2014, nr 4, <https://magazines.gorky.media/neva/2014/4/karmela.html> (30.05.2023).

¹¹ Tamże.

bardziej kolorowego, wyposażonego w większą ilość detali zdobniczych niż faktyczny obiekt. Jak zauważa Krystyna Sztuka,

wyobraźnia zdolna jest kreować sytuacje niemożliwe, tworzyć obrazy nowe, nieraz zupełnie fantastyczne, które można już uznać za oryginalne wytwory powstające w umyśle danego człowieka. Powstają one bez wątplenia na podstawie tego, co on widział i przeżył, wykorzystując jedyną w swoim rodzaju — choć dla danego umysłu typową — indywidualną zdolność do przekształceń¹².

Takie wyobrażenia, bliższe w istocie działaniom fantazji niż wyobraźni, są typowe dla snów, zmienionych stanów świadomości, ale i działań o charakterze artystycznym. O ile jednak twórcze metamorfozy miejskich ulic, kościołów, placów czy kamienic w przypadku sztuk plastycznych ograniczone są z reguły ramą obrazu, o tyle w opowieści Markosjan-Kasper estetyczna transformacja oddziałuje na przestrzeń rzeczywistą. Zmieniona świątynia staje się sensacją medialną i budzi zdumienie tallińczyków, w tym Paula, którego oczyma obserwujemy nowy wygląd soboru:

Он словно стал стройнее и выше, однако там, где раньше были обычные, крытые коричневой жстью купола, теперь высились другие, на фоне удивительно ясного голубого неба сиявшие множеством красок, ближний состоял как бы из отдельных выпуклых дуг, золотые чередовались с ярко-зелеными, другой, схожий, оказался серебряным с синим, большой в центре был сразу нескольких цветов, тут и желтый, и синий, и зеленый, и оранжевый, не из дуг и не ровный, а с пирамидальными выступами¹³.

Wizja obiektu nosi cechy indywidualnego stylu malarki. Bogatą paletą barw, niezwykłymi zestawieniami kolorystycznymi odznaczały się jej obrazy kwiatów rysowane na sprzedaż:

Цветы были яркие и причудливые, но неведомые, Пауль таких никогда не видел ни в натуре, ни на фото, в чем и признался.
— Она их придумывает, — сказала Элиза. — Настоящие ей писать скучно, а подрабатывать надо¹⁴.

¹² K. Sztuka, *Wyobraźnia...*, s. 18.

¹³ Г. Маркосян-Каспер, *Кармела...*

¹⁴ Тамże.

Karmela jawi się zatem jako zwolenniczka nie odtwórczego kopiowania natury, ale jej subiektywnego — uwzględniającego artystyczne uwewnętrznienie świata i nasycenie go jednostkową emocjonalnością — przekształcania. Idea ta, odwołująca się po części do motywu Demiurga, zawiera negatywną w istocie ocenę otaczającego świata i jednocześnie wskazanie, iż alternatywnym dla jego niedoskonałości okazuje się świat kreowany za pomocą wyobraźni. Wyobraźnia jako siła sprawcza jest więc waloryzowana pozytywnie jako wartość, której obecność w życiu ludzi wciąż pozostaje niedoceniona.

Zakres udoskonalania Tallina, poświadczający sprawczą moc wyobraźni artystki, obejmuje nie tylko tereny miejskie (oprócz świątyni błyskawicznej rewitalizacji podlega również promenada), lecz także ludzi i tożsamość tytułowej bohaterki, której imię i nazwisko (panieńskie jest nieznane, nazwisko męża to Uss) w karcie choroby nieoczekiwanie, choć zgodnie z życzeniem protagonistki, zmienia się na Karmela Correggio¹⁵.

Ulepszanie ludzi znajduje w utworze odzwierciedlenie w pozytywnym oddziaływaniu na zachowania innych (np. uciszenie hałaśliwego sąsiada), a w wymiarze psychologicznym dotyczy — już bez świadomego starania protagonistki — lekarza Paula. Ten 35-letni mężczyzna, który mówi o sobie, że jest człowiekiem leniwym i niezdecydowanym, pod wpływem uczucia do swojej pacjentki zaczyna głębiej odbierać otaczający go świat, zwłaszcza jego estetykę.

Aleksander Wergelis zwraca uwagę na obecność w prozie Markosjan-Kasper elementów realizmu magicznego, będących środkiem do twórczego przekształcania rzeczywistości¹⁶. Współistnienie pierwiastków realnego i magicznego w analizowanej opowieści motywowane może być twórczą osobowością bohaterki, może też

¹⁵ Antonio Correggio był włoskim malarzem renesansowym i autorem fresków, mistrzem światłocienia, który w swojej sztuce stosował m.in. efekty iluzjonistyczne. Zob.: *Antonio Allegri da Correggio*, https://szkolnictwo.pl/szukaj,Antonio_Allegri_da_Correggio (2.06.2023).

¹⁶ A. Вергелис, *Гоар Маркосян-Каспер. Встреча в метро*, „Звезда” 2022, nr 5, <https://magazines.gorky.media/zvezda/2022/5/goar-markosyan-kasper-vstrecha-v-metro-a-p-artem-skvorczov-no-mir-moj-shiritsya-kak-volny.html> (2.06.2023).

stanowić skutek procesów, jakie zaszły w jej psychice pod wpływem urazu (amnezja spełniałaby w tym wypadku pozytywną funkcję pobudzania wyobraźni, dowodząc zarazem, że psychika ludzka to teren jeszcze nie w pełni poznany), w kontekście fabularnym zaś jest potrzebne do wyrażenia idei utworu dotyczących istoty sztuki.

Estetyzacji Tallina oraz twórczości malarskiej Karmeli, której manifestacją jest fresk na ścianie w jej mieszkaniu tematycznie związany z upadkiem Troi, zostaje przeciwstawiona w utworze działalność artystyczna jej męża – Henryka Ussa, współczesnego performera. Mężczyzna zwrócił na siebie uwagę muzealną instalacją „из стеклянных банок, наполненных фекалиями”¹⁷, a po jakimś czasie rozbiciem baniek, co miało być sygnałem jego artystycznej przemiany, a co traktowane jest jako próba zyskania popularności w mediach. Jak pisze Katarzyna Nowaczyk, „fekalia i wszystkie wątki im towarzyszące wywołują na przemian wstręt i śmiech”¹⁸. Z tego też powodu postaci antycznych tragedii wydawały się pozbawione fizjologicznych potrzeb, a opis zaspokajania tych potrzeb służył jako środek charakterystyki bohaterów komicznych. W opowieści Markosjan-Kasper to, co tradycyjne, mające rodowód mitologiczno-antyczny lub co zyskało status dzieła, otrzymuje wydźwięk pozytywny, podczas gdy współczesna sztuka, która nie przeszła jeszcze próby czasu i wydaje się pozbawiona głębszego zamysłu, choć przez przełamywanie tabu spełnia funkcje poszerzania świadomości odbiorcy, podlega negacji. Autorka analizowanej opowieści stawia zatem pytanie o definicję artysty. Kim jest? Strażnikiem pamięci dawnej kultury i dawnych dzieł? A może istotą, której wyjątkowość polega na posiadaniu daru wyobraźni wykorzystywanego do wskazywania, jak czynić otaczającą nas świat piękniejszym, a dzięki temu również lepszym?

John Ruskin przekonywał, iż idee artystyczne i moralne, które twórca umieszcza w dziele, utożsamiają się z jego systemem wartości¹⁹. Konstrukcja świata przedstawionego analizowanej opowieści

¹⁷ Г. Маркосян-Каспер, *Кармела...*

¹⁸ K. Nowaczyk, *Fekalny taniec śmierci*, <https://czaskultury.pl/czytanki/fekalny-taniec-mierci/> (2.06.2023).

¹⁹ Zob. m.in.: A. Lisiecka, *Recepcja poglądów Johna Ruskina na wychowanie w Polsce przełomu XIX i XX wieku*, „Biuletyn Historii Wychowania” 2020, nr 42, s. 145–158, <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element>.

wskazuje na wyższość koncepcji sztuki bliskiej wyobrazeniom protagonistki, zgodnie z którymi świat wymaga poprawy, za mało bowiem w nim piękna. Ideę tę w utworze wyraża Paul:

[...] он подумал о том, как хорош был бы мир, если б его создал художник, не всякий, конечно, не абстракционист какой-нибудь, а настоящий, без обмана... Микеланджело, Рафаэль, Боттичелли... Тот, кто создал этот мир, не ведал, что такое вдохновение, вот в чем беда!²⁰

Sztuka ma być, zgodnie z tą koncepcją, autentyczna, szczerą, zgodna z sumieniem twórcy i rodzić się pod wpływem natchnienia. Sztuka ratuje przed pustką egzystencjalną, która dotyka współczesnego człowieka. Dzięki wytworom artystycznej wyobraźni ujętym w doskonałość formy świat nabiera sensu, Boskiego ładu. Sztuka ocala wartości, które zanikają. Markosjan-Kasper zajmuje tym samym stanowisko w sprawie sytuacji kultury w świecie współczesnym. Degradacja kultury i człowieka przebiega na linii: sztuka prawdziwa (symbolizowana przez obrazy twórców włoskiego renesansu) i antysztuka (były mąż, który wykorzystał fekalia jako materiał swojej instalacji). Na zasadzie kontrpunktu pisarka zestawia wieczny porządek sztuki i niedoskonałość świata historycznego człowieka (idea przeciwstawiona materii).

Rzeczywistość XXI wieku, zgodnie z ideą wyrażoną w utworze pisarki, nabiera cech antyludzkich — redukuje człowieka do jego statusu majątkowego, wymagając od niego życia według określonych schematów czy skazując go na powierzchowne kontakty z innymi; wykształcenie (zwłaszcza humanistyczne i artystyczne) okazuje się niepotrzebne (Karmela pracuje w bibliotece, jej sąsiadka z wykształceniem filologicznym jest zatrudniona w sklepie), konieczność zatroszczenia się o codzienny byt hamuje natomiast rozwój duchowy.

ojs-doi-10_14746_bhw_2020_42_9/c/27313-24941.pdf (12.06.2023); M. Dąbrowski, A. Chęć-Małyszek, *Rola wyobraźni w procesie twórczym a zagrożenia współczesnego świata*, „Teka” 2016, nr 1, s. 65–80, https://journals.pan.pl/Content/107091/PDF/9_Dabrowski.pdf (12.06.2023).

²⁰ Г. Маркосян-Каспер, *Кармела...*

W opowieści jest aktualizowany także inny wymiar działalności twórczej — terapeutyczny. Jak zauważa Paweł Dybel,

sztuka stanowi wyróżnioną formę symboliczną, za pomocą której jednostka przepracowuje swoje traumy i konflikty z przeszłości, zyskując w ten sposób dostęp do najgłębszych, nieświadomych pragnień, a zarazem urazów i wewnętrznych konfliktów. Sztuka służy pogłębianiu i zarazem porządkowaniu przez jednostkę obrazu samej siebie, innych i świata, co pozwala jej zarówno powrócić do społeczności, w jakiej żyje, jak też zyskać wgląd w siebie i odpowiedni dystans²¹.

Wydaje się, że zarówno amnezja, jak i odzyskiwanie pamięci, zaktywizowane pracą wyobraźni, w przypadku tytułowej bohaterki to okazja do przemyślenia własnej tożsamości, przeszłych doświadczeń i wyborów, otwarcia się ponownie na uczucia. Pierwszym słowem, jakie wypowiedziała Karmela po odzyskaniu przytomności, było „tabula rasa”, które mogło stanowić zarówno konstatację własnej niepamięci, jak i wyrażenie nadziei na nowe życie, bez wcześniejszych błędów i traumatycznych sytuacji. Warte podkreślenia jest to, iż mamy tu do czynienia z procesem leczenia, symbolicznego przywracania zdrowia, którego istotnym elementem są naprzemienne stany jawy i snu, w jakich przebywa pacjentka. Dla Gastona Bachelarda intuicja, strzępy wspomnień, sny i wynikająca z nich praca wyobraźni są drogą poznania²². Goar Markosjan-Kasper zdaje się wykorzystywać tę funkcję wyobraźni do samopoznania protagonistki, którego nieodłącznym elementem jest poczucie sprawczości, manifestujące się odzyskiwaniem przez nią własnego autentycznego „ja” oraz siły wewnętrznej, które wcześniej nie mogły się ujawnić ze względu na opresyjnych bliskich — matkę i męża. Praca pamięci i wyobraźni to kształtowanie na nowo przez boha-

²¹ P. Dybel, *Hanna Segal — psychoanaliza rozumu i namiętności*, w: H. Segal, *Marzenia senne, wyobraźnia i sztuka*, przeł. P. Dybel, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010, s. XVI–XVII.

²² Zob.: G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975; K. Morawska, *Człowiek i obraz w myśli Gastona Bachelarda. Między antagonizmem a jednością*, „*Studia Philosophica Wratislaviensia*” 2020, t. 15, nr 4, s. 49–66, <https://uwur.pl/spwr/article/download/12751/11544/> (14.06.2023).

terkę własnej tożsamości. Wyraźną granicę między czasem sprzed utraty pamięci a obecnym wyznaczają freski w mieszkaniu Karmeli. Dawniejszy, pokrywający całą ścianę pokoju, zawiera między innymi scenę zabójstwa Agamemnona, uosabiającego męża Karmeli, i portret Elektry nienawidzącej swojej matki (symbol relacji w domu rodzinnym bohaterki, której pasje artystyczne wspierał ojciec), obecny — tworzony w wyobraźni na suficie — to sielankowa wizja przedstawiająca całą rodzinę i przyjaciół na tle Tallina.

W nieco nazbyt melodramatycznym finale opowieści można upatrywać iskry nadziei na przyszłość — jeśli nie w płaszczyźnie ogólnospołecznej, to indywidualnej, objawiającej się w możliwości stworzenia egzystencji według wspólnie wyznawanych zasad i wartości, jakimi są wzajemna troska, miłość i porozumienie dusz.

Goar Markosjan-Kasper w swojej twórczości chętnie podejmuje temat kondycji współczesnej kobiety obserwowanej w procesie realizacji własnych marzeń w zderzaniu z otaczającym światem, jednocześnie nasycenie jej utworów odniesieniami intertekstualnymi czyni jej prozę wielowymiarową i bogatą estetycznie. Teksty pisarki włączają ją w nurt najnowszej prozy kobiet, dla której właściwe jest twórcze wykorzystanie fabuł mitologicznych (w kręgu tym można usytuować również pisarstwo Tatiany Tołstoj, Ludmiły Ulickiej, Ludmiły Pietruszewskiej, Tatiany Nabatnikowej) w celu uniwersalizacji świata przedstawionego i uwypuklenia psychiki postaci.

REFERENCES

- “Antonio Allegri da Correggio.” https://szkolnictwo.pl/szukaj,Antonio_Allegri_da_Correggio. Accessed 2 June 2023.
- Bachelard, Gaston. *Wyobraźnia poetycka*. Transl. Chudak, Henryk, Tatarkiewicz, Anna. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.
- Dąbrowski, Mariusz, Chęć-Małyszek, Agnieszka. “Rola wyobraźni w procesie twórczym a zagrożenia współczesnego świata.” *Teka*, no. 1, 2016, https://journals.pan.pl/Content/107091/PDF/9_Dabrowski.pdf. Accessed 12 June 2023.
- Dybel, Paweł. “Hanna Segal — psychoanaliza rozumu i namiętności.” Segal, Hanna. *Marzenia senne, wyobraźnia i sztuka*. Transl. Dybel, Paweł. I–XXIX. Kraków: Universitas, 2010.

- “Goar Markosyan-Kasper.” <https://www.litres.ru/author/goar-kasper/ob-avtore/>. Accessed 30 May 2023 [“Гоар Маркосян-Каспер.” <https://www.litres.ru/author/goar-kasper/ob-avtore/>. Дата обращения: 30 мая 2023].
- Kempna-Pieniżek, Magdalena. *Dziwniejsze niż fikcja. Rola wyobraźni w filmach Marca Forstera*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012.
- Lam, Władysław. *Twórczość przejawem instynktu życia*. Gdańsk: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1977.
- Lisiecka, Alicja. “Recepcja poglądów Johna Ruskina na wychowanie w Polsce przełomu XIX i XX wieku.” *Biuletyn Historii Wychowania*, no. 42, 2020, https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_14746_bhww_2020_42_9/c/27313-24941.pdf. Accessed 12 June 2023.
- Markosyan-Kasper, Goar. “Karmela.” *Neva*, no. 4, 2014, <https://magazines.gorky.media/neva/2014/4/karmela.html>. Accessed 30 May 2023 [Маркосян-Каспер, Гоар. “Кармела.” *Нева*, № 4, 2014, <https://magazines.gorky.media/neva/2014/4/karmela.html>. Дата обращения: 30 мая 2023].
- Morawska, Kamila. “Człowiek i obraz w myśli Gastona Bachelarda. Między antagonizmem a jednością.” *Studia Philosophica Wratislaviensia*, t. 15, no. 4, 2020, <https://wuwr.pl/spwr/article/download/12751/11544/>. Accessed 14 June 2023.
- Nęcka, Edward, Orzechowski, Jarosław, Szymura, Błażej. *Psychologia poznawcza*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2013.
- Nowaczyk, Katarzyna. “Fekalny taniec śmierci.” <https://czaskultury.pl/czytanki/fekalny-taniec-mierci/>. Accessed 2 June 2023.
- Setlak, Marcin. “Amnezja (niepamięć) — rodzaje, przyczyny, leczenie.” <https://wylecz.to/uklad-nerwowy-i-psychiatria/amnezja-zanik-pamieci/>. Accessed 30 May 2023.
- Sochoń, Jan. “Wyobraźnia w filozofii (Zagrożenia i nadzieje).” *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*. Ed. Podrez, Ewa, Czyż, Antoni. 11–29. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2002.
- Sztuka, Krystyna. *Wyobraźnia a rozwój duchowy*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 2010.
- Szymczak, Mieczysław. Ed. *Słownik języka polskiego*. Vol. 3. Warszawa: PWN, 1978.
- Trąbka, Jan. *Wyobraźnia*. Kraków: Wydawnictwo Abrys, 2001.
- Vergelis, Aleksandr. “Goar Markosyan-Kasper. Vstrecha v metro.” *Zvezda*, no. 5, 2022, <https://magazines.gorky.media/zvezda/2022/5/goar-markosyan-kasper-vstrecha-v-metro-a-p-artem-skvorczov-no-mir-moj-shiritsya-kak-volny.html>. Accessed 2 June 2023 [Вергелис, Александр. “Гоар Маркосян-Каспер. Встреча в метро.” *Звезда*, № 5, 2022, <https://magazines.gorky.media/zvezda/2022/5/goar-markosyan-kasper-vstrecha-v-metro-a-p-artem-skvorczov-no-mir-moj-shiritsya-kak-volny.html>. Дата обращения: 2 июня 2023].



Beata Pawletko

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Polska



<https://orcid.org/0000-0002-1430-1547>

NA GRANICY ŚWIATÓW O KORESPONDENCJI INNY LISNIAŃSKIEJ I ELENY MAKAROVEJ*

ON THE BORDER OF WORLDS. ON THE CORRESPONDENCE OF
INNA LISNIAŃSKA AND ELENA MAKAROVA

This article analyses the letters of Inna Lisnianska and Elena Makarova, published in 2017 in the book *Имя разлуки*. Makarova and Lisnianskaya's correspondence covers a remarkable moment in the history of Russia and Russian emigration, when censorship and self-censorship receded into the background. It is a testimony of great factual and literary value. The publication *Имя разлуки* is not only a treasure trove of knowledge about the creative biography of female authors of letters, social, political, literary and cultural life after the collapse of the Soviet empire, but, importantly, proof that it was possible in Russia to save good epistolary models and restore the importance of the genre of letters in literature.

Keywords: Inna Lisnianska, Elena Makarova, emigration, correspondence

НА ГРАНИЦЕ МИРОВ. О ПЕРЕПИСКЕ ИННЫ ЛИСНЯНСКОЙ И ЕЛЕНА
МАКАРОВОЙ

В статье анализируются письма Инны Лиснянской и Елены Макаровой, опубликованные в 2017 году в книге *Имя разлуки*. Переписка Макаровой и Лиснянской охватывает необычный момент в истории России

* Zapis imienia i nazwiska zgodny z intencją pisarki.

и русской эмиграции, когда цензура и самоцензура отходят на второй план. Этот том — свидетельство огромной фактографической и литературной ценности. Книга *Имя разлуки* это не только сокровищница знаний о творческой биографии авторов писем, об общественно-политической, литературной и культурной жизни после распада советской империи, но и, что не менее важно, доказательство того, что в России удалось сохранить хорошие эпистолярные образцы и восстановить значение жанра письма в литературе. Ключевые слова: Инна Лиснянская, Елена Макарова, эмиграция, переписка

Elżbieta Rybicka w tekście *The Anthropological and Communicative Aspects of Epistolographic Discourse* zwraca uwagę na renesans badań nad epistologafią w nauce i kulturze francuskiej przełomu XX i XXI wieku, określając to zjawisko mianem epistolomanii¹. Zainteresowanie epistologafią nasiliło się wśród historyków i socjologów, ale również literaturo- i językoznawców, psychologów, psychoanalityków i filozofów. Fenomen epistolomanii przełożył się, jak podkreśla Rybicka, na powstanie w latach 80. XX wieku dwóch francuskich instytutów badawczych, które zajmują się wyłącznie studiami nad epistologafią. W kręgu zainteresowań interdyscyplinarnych zespołów badawczych pozostaje korespondencja nie tylko osób znanych — artystów, pisarzy, uczonych, ale także anonimowych świadków i aktorów Historii, żołnierzy I i II wojny światowej, podróżników i wreszcie autorów listów miłosnych².

Spoglądając z perspektywy Francji czy z punktu widzenia przywoływanego w tym samym tekście Rybickiej odrodzenia epistolografii w piśmiennictwie i literaturoznawstwie polskim, czego potwierdzeniem może być publikacja w 2019 roku *Nowej teorii listu* krakowskiej badaczki Anity Całek³, należy ubolewać, że o epistolomanii trudno mówić w przypadku Rosji. Wprawdzie inspiracją dla rozwoju gatunku listu i powieści epistolarnej w XIX wieku

¹ E. Rybicka, *The Anthropological and Communicative Aspects of Epistolographic Discourse*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 47.

² Tamże, s. 48.

³ *Nowa teoria listu* powstała z inspiracji wydanej w 1937 roku *Teorii listu* Stefanii Skwarczyńskiej. Przez ponad 80 lat monografia lwowskiej badaczki stanowiła jedyne całościowe spojrzenie na problematykę epistolograficzną w Polsce.

była powieść w listach pisarza i filozofa Jeana-Jacques'a Rousseau *Nowa Heloiza* (*Juli ou la Nouvelle Héloïse*, 1761), która w tłumaczeniu na język rosyjski ukazała się w 1769 roku⁴, jednak na przeszkodzie dalszemu rozwojowi korespondencji w Rosji stanęły określone realia społeczno-polityczne XX wieku, a szczególnie okres od końca lat 20. aż do odwilży:

В советский период в России 1930–1950-х годов эпистолярный жанр почти совсем заглох. Письма перлюстрировались, писать было опасно. В любую минуту мог быть арест и обыск. В советской России было столько талантливых писателей в самые безнадежные времена. Но нет у нас писем Тынянова, Эйхенбаума, Лидии Гинзбург. Нет писем Трифонова, Катаева, Домбровского...⁵

Ta niepowetowana strata, zdaniem autorki tekstu *Почтовые письма*, Jeleny Niewzgladowej, była szczególnie dotkliwa w kontekście XIX-wiecznej przebogatej spuścizny obejmującej korespondencję takich twórców, jak: Aleksander Puszkina, Nikołaj Gogol, Iwan Turgieniew, Lew Tołstoj, Afanasij Fet czy Anton Czechow, by wymienić tylko tych najbardziej znanych. Jak podkreśla Niewzgladowa, w żadnym innym gatunku nie znajdziemy takiej dozy szczerości, otwartości i czułości, tym bardziej zatem szkoda, że wyrwa powstała w ZSRR w czasach stalinowskich i zaburzenie ciągłości ewolucji form epistolarnych było nie do nadrobienia. I choć sytuacja poprawiła się nieco w późniejszych dekadach, to kryzys w dziedzinie komunikacji epistolarnej udało się przezwyciężyć na krótko. Wraz z rozwojem nowych technologii tradycyjna korespondencja odeszła, jak się zdaje, bezpowrotnie do lamusa, nad czym ubolewa nie tylko Niewzgladowa, zwracając uwagę na to, że listy w formie rękopisów zostały zastąpione przez błyskawicznie przekazywane

⁴ Tytuł rosyjski brzmi *Юлия, или Новая Элоиза* (Ж.-Ж. Руссо, *Юлия, или Новая Элоиза*, przeł. П. Потемкин, Печ. при Имп. Моск. ун-те, Москва 1769). Co ciekawe, polski przekład ukazał się dopiero w 1962 roku (J.-J. Rousseau, *Nowa Heloiza*, przeł. E. Rzadzowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1962).

⁵ Е. Невзглядова, *Почтовые письма. Выбранные места из переписки классиков*, „Звезда” 2019, nr 9, <https://magazines.gorky.media/zvezda/2019/9/pochtovye-pisma.html> (26.01.2024).

wiadomości elektroniczne, które zdecydowanie zatraciły indywidualny charakter i urok. Epistolografia stała się e-pistolografią⁶, wraz z którą przedmiotem namysłu przestaje być charakter pisma, styl, objętość, ale również oprawa graficzna i emocje towarzyszące oczekiwaniu na list i jego otwarciu, charakterystycznymi bowiem cechami komunikacji elektronicznej stają się „natychmiastowość i interaktywność [...] oraz eliminowanie dystansu czasowego, tak charakterystycznego dla komunikacji epistolarnej”⁷. Przekonanie to potwierdza również Jerzy Bralczyk. W wywiadzie udzielonym w 2021 roku Magdalenie Wasąg językoznawca sporo uwagi poświęca sztuce pisania listów i kaligrafii, zmianom w obrębie form adresatywnych i honoryfikatywnych, zacierającej się w dzisiejszych czasach różnicy między słowem pisanym i mówionym, walorom estetycznym oraz dylematom etycznym, związanym z upublicznianiem intymnej korespondencji czy lekturą prywatnych listów przez cenzora⁸.

Ogromnie ważną kwestią, a w przypadku epistolografii w wydaniu rosyjskim wręcz kluczową, aktualną niestety również w obecnych czasach, jest właśnie czynnik cenzuralny. Szczęśliwie, udało się go zniwelować w ostatniej dekadzie XX wieku i w pierwszych dwóch dziesięcioleciach XXI wieku. Dzięki temu możliwe były choćby regularnie ukazujące się wydania korespondencji emigrantów pierwszej, drugiej, trzeciej oraz czwartej fali emigracji rosyjskiej⁹ na linii obczyzna–obczyzna oraz obczyzna–ojczyzna, którym

⁶ Zob. A. Całek, *Nowa teoria listu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 11.

⁷ Tamże.

⁸ J. Bralczyk, M. Wasąg, *Sztuka pisania listów. Rozmowa z Profesorem Jerzym Bralczykiem*, 27 kwietnia 2021 roku, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2021, t. 64, z. 3.

⁹ Cezura w przypadku fal emigracji rosyjskiej to kwestia nie do końca rozstrzygnięta. Mowa o czterech lub pięciu falach emigracji rosyjskiej. Ostatnie trzy dekady przyniosły zmiany dotyczące powodów opuszczania Rosji. Nie są to już pobudki ekonomiczne, jak miało to miejsce na przełomie XX i XXI wieku, ale powrót do przesłanek politycznych. Coraz częściej również w odniesieniu do miesięcy po agresji Rosji na Ukrainę mowa jest o emigracji nie tyle politycznej, ile wojennej. Funkcjonuje ponadto określenie „emigranci Rosji putinowskiej”. П. Федотов, *Русская эмиграция*, <https://irsepi.ru/russkaya-emigraciya/> (3.02.2024).

najczęściej towarzyszyła przedmowa czy sieć przypisów redaktorów przygotowujących listy do publikacji. Przy tej okazji, co szczególnie istotne, nadarzała się sposobność nie tylko przeprowadzenia pogłębionych badań nad specyfiką każdej z fal, ale również porównywania tych świadectw z sobą po to, by móc odpowiedzieć na pytania, czym dana fala szczególnie się wyróżniała na tle innych, jakie szanse i zagrożenia z sobą niosła.

W centrum naszej uwagi znajduje się książka *Имя разлуки. Переписка* („Imię: rozłąka. Korespondencja”)¹⁰, wydana w 2017 roku, zawierająca listy Inny Lisnianskiej (matki) i Eleny (Leny) Makarovej (córkę), pisane od 1990 do 2000 roku, a więc w okresie rozpadu ZSRR i bezpośrednio po nim, gdy zamiast wyjazdów częściej mówiło się o powrotach pisarzy emigrantów do ojczyzny. Cezurą początkową jest w tym wypadku wyjazd Makarovej wraz z rodziną (mężem i dwójką dzieci) do Izraela w marcu 1990 roku (20 III), by mogła realizować projekt poświęcony Friedl Dicker-Brandeis oraz jej uczniom z pokazowego obozu w Terezynie.

Co przesądza o unikatowości tej korespondencji i dlaczego jest ona atrakcyjna nie tylko z punktu widzenia badań nad twórczością autorki *Фридл* (jako cenny komentarz do niej), ale również w kontekście emigracyjnej literatury postsowieckiej? Z pewnością w porównaniu z wcześniejszymi falami emigracja postsowiecka wyróżnia się tym, że w trakcie jej trwania doszło do rewolucji związanej z pojawieniem się komputerów, maili, mediów elektronicznych, przestrzeni Internetu, który właściwie radykalnie zmienił oblicze nie tylko korespondencji i innych sposobów komunikacji, ale również praktyki pisarskiej oraz publikacyjnej.

Może zaskakiwać fakt, że w przypadku analizowanego tomu liczącego ponad 600 stron, jedynie dwa razy występuje tu słowo „cenzura” i to w odniesieniu do przeszłości. Korespondencja Makarovej i Lisnianskiej obejmuje niezwykle moment w dziejach Rosji i rosyjskiej emigracji, gdy cenzura i autocenzura rzeczywiście schodzą na dalszy plan. Cenzura jest tu zaledwie wspomnieniem osobi-

¹⁰ И. Лиснянская, Е. Макарова, *Имя разлуки. Переписка*, Новое литературное обозрение, Москва 2017, s. 46. Kolejne cytaty z tego wydania są opatrzone skrótem Ir oraz numerem strony w nawiasie, bezpośrednio po cytacie.

stym, dotyczącym — po raz pierwszy — czasów wydania almanachu „Metropol”, którego współtwórcami byli między innymi Lisnianska oraz jej drugi mąż, Siemion Lipkin, a po raz wtóry pojawia się w odniesieniu do czasów carskich, przy okazji opisu wrażeń Makarowej z lektury prozy Puszkina. Dodatkowo, nie występuje w tych listach podszyty kontekstem politycznym strach o bliskich, którzy pozostali w Rosji. Makarova nie musi martwić się, że jej listy i ich zawartość mogą rodzicom i ojczymowi w czymś zaszkodzić, podobnie jak tematy poruszane podczas rozmów telefonicznych (tu większym problemem jest koszt połączeń). I *vice versa*, listy Lisnianskiej dotyczą nie tylko nowych warunków życia w kraju po rozpadzie ZSRR, ale są też wyrazem niezadowolenia i krytyki władzy. Lisnianska sporo politykuje, stawia złe oceny rodzącej się w bólach demokracji, tarciom i chaosowi politycznemu, które coraz bardziej wpędzać będą kraj w demokrację. Jednocześnie, będąc niezmiernie krytyczną wobec otaczającej rzeczywistości, matka często pisze córce o tym, jakie kolejne nagrody otrzymują wraz z Lipkinem oraz gdzie ich utwory będą publikowane. I jeszcze jeden aspekt, czyli możliwość przyjazdu rodziców do córki, choć z przeszkodami wynikającymi z drożyzny, problemów ze zdrowiem itp., jeszcze w tym samym 1990 roku, w listopadzie. A przecież zaledwie kilka lat wcześniej wzajemne odwiedziny były niemożliwe do zrealizowania. Warto w tym miejscu zacytować fragment eseju Josifa Brodskiego *W półtora pokoju*, który uzasadniając jego napisanie w języku angielskim, a nie rosyjskim, zauważa:

[...] nawet, gdybym napisał to wszystko po rosyjsku, słowa te nie ujrzałyby światła dziennego pod rosyjskim niebem. Kto by je więc przeczytał? Garstka emigrantów, których rodzice albo nie żyją, albo umrą w podobnych okolicznościach? Ci znają tę historię aż za dobrze. Wiedzą, co to znaczy nie uzyskać pozwolenia na zobaczenie swoich matek lub ojców na łożu śmierci; znają ciszę, jaka zapada po złożeniu podania o specjalną wizę na pogrzeb członka rodziny. A potem jest już za późno, człowiek odkłada słuchawkę, wychodzi w obce popołudnie i czuje coś, na co nie ma słów w żadnym języku i czego nie wyrazi żaden lament...¹¹.

¹¹ J. Brodski, *W półtora pokoju*, przeł. A. Husarska, w: tegoż, *Śpiew waha-dła*, „Zeszyty Literackie” 1996, nr 3, s. 229. Warto przypomnieć, że Maria

Patrząc z tej perspektywy, mówimy zatem o niezwykłym momencie w dziejach Rosji — i to gdy myślimy zarówno o przeszłości, o poprzednich falach emigracji, odbywających się w zupełnie innych okolicznościach, jak i o współczesności.

By potwierdzić wyjątkowość zebranych listów, warto odwołać się do szkicu wstępnego autorstwa Jefima Bierszina i przedmowy Leny Makarovej. Należy podkreślić, że mamy do czynienia z korespondencją na linii ojczyzna–obczyzna, matka–córka, poetka–prozaiczka. Jest to korespondencja prywatna, intymna, w początkowym okresie wyróżniająca się nieregularnością i niechronologicznością zapisu. Wykorzystuje się tu fakt, że ktoś leci do Izraela, że może zabrać kilka, kilkanaście listów, a niekiedy ośmiometrowe, zapisane z obydwu stron, zwoje papieru, którego z czasem także, co ciekawe, w Rosji lat 90. brakuje. W tym pierwszym okresie, gdy Makarova wraz z rodziną dopiero urządza się w Izraelu, korespondencja cechuje się dużą intensywnością, jest również znacznie obszerniejsza. W późniejszych latach, jak podkreśla we wstępie Makarova, coraz częściej rolę listów przejmują rozmowy telefoniczne, podczas których mama czyta swoje premierowe wiersze. Do tomu weszła tylko jedna trzecia korespondencji, ze skrótami wynikającymi między innymi z powtórzeń i decyzji przygotowującej materiał do druku córki o usunięciu niektórych fragmentów, które były zbyt prywatne czy krępujące.

Temat czytania listów przez innych i innym pojawia się zresztą w wiadomości z 19 lutego 1993 roku. Porusza go Lisnianska zainspirowana lekturą dzienników Franza Kafki. Matka przyznaje, że

Wolpert-Brodskaja zmarła w 1983 roku, ojciec zaś, Aleksander Brodski, kilka miesięcy później, w kwietniu 1984 roku. Co ciekawe, w liście z 17 lutego 1995 roku Inna Lisnianska wspomina Lenie, że przeczytała właśnie ten autobiograficzny esej Brodskiego. I choć to przekład z języka angielskiego, to i tak zachwyca niezwykły talent noblisty: „Прочла в «НМ» № 2 нечто вроде автобиографии Бродского, которая есть перевод с английского. Как виден талант! Он пишет, не скрывая, а подчеркивая свое еврейство, о родителях, которые уже умерли. Как прекрасно, с какой-то безбравдной печалью, подспудной виноватостью пишет он о своих маме и папе. Какой найден тон! Какая жизнь дана на немногих страницах в коротких главках, сейчас посмотрю, сколько их всего. Оказывается 45” (I, s. 328–329).

nie ma w jej otoczeniu nikogo, z kim mogłaby tak szczerze obcować. Prosi też córkę, by do jej korespondencji nikt poza nią nie zaglądał, bo zawiera zbyt intymne szczegóły. Dopuszcza jednak możliwość, że Lena będzie chciała podzielić się z kimś tym, co przeczytała, i potwierdza, że nie ma nic przeciwko temu, bo sama czyni podobnie: „Но если у тебя будет желание с какой-нибудь подружкой поделиться моими мыслями, письмами — я не возражаю. Ведь я же твои читаю близким, конечно, когда надо, с купюрами” (Ir, s. 207). Nie oznacza to jednak, że pisze z myślą o publikacji, nie zostawia sobie kopii. Jej listy, podkreśla, są listami tęskniącej matki, których jedynym adresatem jest córka, powiernica trosk, niepokojów, wątpliwości i słabości. O intymnym charakterze listów świadczą zresztą wzajemne zwroty adresatywne. Matka najczęściej używa zdrobnień i trzeba przyznać, że jest ona, jak na poetkę przystało, niezwykle kreatywna w tym względzie. Świadczyć o tym mogą następujące adresatywy: Дорогая моя доченька!; Дорогая моя деточка!; Дорогая моя дочушка!; Милая моя Леночка!; Дорогая моя, чудесная моя Леночка!; Добрый вечер, моя красавица, моя умница, моя Леночка!; Моя маленькая, моя большая доченька!; Родненькая моя!; Радость моя!; Единственная моя!; Драгоценная моя!; Милая моя, золотце мое!; Ленусенька!; Ленуся! Czasem pojawiają się dodatkowo elementy przyrody, między innymi nazwy ptaków: Доченька, солнышко мое!; Веснушечка моя!; Птица песня, птица чайка, птица — ласточка моя!¹²; Доброе утро, моя птица!; Доброе утро, моя ласточка!; Доброе утро, моя птичка-величка! Przywołane przykłady potwierdzają ponadto, że w listach matki częściej pojawia się wskazanie na porę dnia, w której powstał ten czy inny list. Córka z oczywistych względów używa mniejszej liczby adresatywów. Najczęściej spotykanymi są: Дорогая моя родная мамочка!; Мамулечка, привет!; Мамуля, привет!; Дорогая мамик!; Мамулик!

Oprócz oczywistych dowodów miłości i tęsknoty korespondencja ujawnia również zasadnicze różnice między matką i córką. W przedmowie Lena zaznacza, że matka była introwertyczką i doma-

¹² Ten akurat zwrot pochodzi z wiersza Igora Kaczałowa *Птица песня, птица чайка*, dedykowanego Innie Lisnianskiej.

torką. Dla Lisnianskiej dom, energia miejsca sprowadzają się do Pieriedielkina, dla Makarowej domem jest cały świat: „Думаю, что приверженность к своей земле — это поэтический образ. Вся наша земля такая маленькая, и у всего есть культурные двойники — храмы Нового Иерусалима и храмы в старом городе Иерусалима [...]” (Ir, s. 88). Przybywa ona do Izraela i zrazu zaczyna chłonać nowe języki i umiejętności, uczy się angielskiego i hebrajskiego, kontynuując oraz rozwijając przy okazji prowadzone jeszcze w ZSRR zajęcia terapeutyczne z dziećmi i ludźmi chorymi. Jak się okazuje, autorka książki *Вещность и вечность* przez lata intuicyjnie zmierzała w kierunku arteterapii i po przeprowadzce do Izraela utwierdziła się w przekonaniu, że ma na tym polu poprzedniczki, patronki — Friedl Dicker-Brandeis oraz Edith Kramer, których doświadczenie może w nowych okolicznościach z sukcesem zgłębiać i praktycznie wykorzystywać. Z różnic między matką i córką wynika zresztą ciekawy paradoks: obie — mimo z jednej strony intensywności życia Leny, ciągłych podróży, poznawania nowych ludzi, a z drugiej strony zakotwiczenia matki w konkretnym miejscu i skłonności do samoizolacji — poszukują cennej dla siebie równowagi między niechcianą samotnością życiową a zbawienną, pożądaną samotnością twórczą.

Tom *Имя разлуки* to nie tylko źródło o wielkiej wartości fakto-graficznej, ale wyzwanie dla analiz o zacięciu socjologiczno- i historycznoliterackim. Korespondencja ta to przede wszystkim niezwykła kronika Rosji lat 90. XX wieku, dokument epoki, świadectwo „lichych dziewianostych”, tj. biednych, parszywych lat 90. — jak określają je Rosjanie. Szczególną wartość mają w tym aspekcie listy matki, z których wyłania się nienapawający optymizmem, ponury obraz nędzy i zubożenia społeczeństwa rosyjskiego wskutek uwolnienia cen i galopującej inflacji. W tle majączy zmiana statusu pisarza. Pod względem finansowym bliżej mu do najuboższych warstw społecznych. Stąd ogromne znaczenie przysyłanych przez córkę towarów pierwszej potrzeby, których w Rosji brakuje — zapalek i zapalniczek, lekarstw, pieniędzy, artykułów piśmienniczych oraz jedzenia — stanowiących, co ciekawe, namiastkę spotkań z tą drugą osobą, podtrzymywania rodzinnych więzi. Oszczędne ich używanie nie wynika przy tym jedy-

nie z ich deficytu na rynku. To remedium na tęsknotę za fizyczną nieobecnością Leny:

Чтобы все время у меня был бы какой-нибудь предмет твой. Я очень экономлю, иногда поочередно этим предметом пользуюсь. Так я вчера купалась, мыла голову твоим шампунем, истратила с тех пор всего полфлакона, перемежала с мылом. Очень скаречно расстаюсь с тем, что от тебя. Даже чай твой не выпит наполовину. По субботам и воскресеньям я делаю с Семеном то, что называю: „Леночкино чаепитье” (7 lutego 1993, Ir, s. 199–200).

Курю нещадно. Надо сократить — да не выходит, смолю 2 пачки в день. Сейчас твой, с ментолом. Пишу твоим карандашом, т.е. ручкой, последней, прекрасной — беленькая, что-то написано на иврите, почти на кончике ручки три дырочки и написано: STYB-M. До фломастеров еще не дотрагивалась, лишь бы не были жирнопишущими. Сижу в твоём зеленом костюмчике домашнем. Так приятно быть в чем-то твоём. В тобой подаренном! (28 marca 1995, Ir, s. 342).

Jak przysłało na odbiór tej korespondencji w kategoriach cennego źródła dokumentalnego, Lisnianska żywo reaguje na zachodzące w Rosji przemiany, ogląda telewizję i na bieżąco komentuje, diagnozuje, wystawia ocenę wydarzeniom, postaciom, które pojawiają się na scenie politycznej. Pisze o wściekłości i bezsilności zwykłych ludzi, wzroście przestępczości i patologizacji życia. Inflacja, rozmowy i myślenie o niej stają się częścią codzienności, podobnie jak myślenie o pogodzie i przyrodzie: „На улице лето, хоть и говорят, короткое, 23–24° градусов. Все пышно — и деревья, и инфляция. О ней уже и говорить не хочется. А вот вся трава в саду уже наполовину в отлетевших одуванчиках и в островках незабудок. До чего же люблю я незабудки” (21 maja 1992; Ir, s. 163). Jeśli chodzi o córkę, to zachwyt Izraelem szybko ustępuje trzeźwej, a z czasem coraz bardziej krytycznej ocenie niektórych aspektów otaczającej rzeczywistości. Niespodziewanie również już w pierwszym roku pobytu w Izraelu rodzina Leny musi mierzyć się z konsekwencjami konfliktu zbrojnego rozpętanego przez Saddama Husajna. Codziennością stają się syreny alarmowe, konieczność przebywania w schronach i noszenia masek przeciwgazowych.

Nie są jednak listy Lisnianskiej i Makarovej jedynie dokumentem epoki. Często noszą również znamiona wypowiedzi twórczej — wszak mają w nich swą premierę, na przykład nowe wiersze Lisnianskiej. W tle przy tej okazji pojawiają się i kwestie warsztatowe, a także przeszkody oraz trudności w obrębie praktyk wydawniczych — nieregularność w publikowaniu nowych utworów czy wypłacaniu honorariów. Sprawy finansowe to zresztą problem dotyczący zarówno matki, jak i córki, która pracując nad różnymi projektami, szuka nieustannie wsparcia finansowego ze strony sponsorów i darczyńców, którym na sercu leży los ofiar Holocaustu. Z czasem, gdy jej pozycja jako badaczki Zagłady będzie ugruntowana, coraz częściej formą realizacji projektów staną się granty i stypendia międzynarodowe, choć o uczestnictwie Makarovej w izraelskim czy rosyjskim procesie literackim jeszcze długo nie będzie mowy. Prezentowane na łamach listów nowe utwory matki często stanowią pretekst do zwierzeń dotyczących niezamierzonej rywalizacji między nią a Lipkinem. Lisnianska skarży się córce, że ciesząc się coraz większą popularnością i uznaniem Lipkin bywa zazdrosny o każdą nagrodę żony, o docenianie jej poezji na niwie międzynarodowej. A dodatkowo jest bardzo krytyczny wobec jej twórczości, sugeruje zmiany, które nie tylko Lisnianska odbiera intuicyjnie jako nieuzasadnione. Możemy się o tym przekonać podczas lektury listu z 24 lutego 2000 roku:

Доченька! [...] Вчера написалось одно стихотворение и я по поводу его хочу с тобой посоветоваться. Потому что больше не с кем. Показала Семену, и он сказал, что последняя строфа лишняя и что надо закончить предпоследней. Я с жару-пылу дала вариант, который ему очень понравился. Но мне не нравится, поскольку эта драматическая определенность лишает стихотворение необходимого ему недосказанности, а значит, добавочного смысла, который должен увидеть читатель. Я тебе сейчас перепишу, как было и как стало. Я очень хорошо помню, как в стихотворении «Одинокий дар» он убедительно доказал, что строки «Сухой и жестокий / Как в море пожар» никуда не годятся. Я изменила. А те строчки зачеркнула. Это было, кажется, в 69 году. Рукопись взял Рассадин и, возвращая, спросил: а с чего это ты самые лучшие строчки в «Одиноким даре» зачеркнула, а под ними написала ни о чем не говорящую ерунду? Этот случай так сильно мне запал в память, что, когда Семен доказывает нелогичность того или другого в моих стихах,

а я испытываю внутреннее сопротивление его доводам, мне необходим третейский судья (Ir, s. 579–580).

Ciekawe jest spojrzenie na korespondencję Lisnianskiej i Makarowej, w odniesieniu do ustaleń Leszka Szarugi, również jako na „swoistą instytucję życia literackiego”¹³, forum wymiany myśli, opinii i analiz o zacięciu krytycznoliterackim, ale również formę konsultacji w sprawach twórczych. Dużo miejsca w listach matki zajmuje niemoc twórcza, krytyczny stosunek do własnych, coraz rzadziej powstających wierszy, ale i kierunku zmian w literaturze rosyjskiej po rozpadzie ZSRR, zwłaszcza do języka poezji noszącego wyraźne ślady wpływu postmodernizmu, który skutecznie rozbił gorset socrealizmu, ale zdaniem Lisnianskiej niekoniecznie sprawdza się w budowaniu nowej materii poetyckiej. Matka to zdeklarowana tradycjonalistka („[...] я традиционна, а ты нет. Время диктует новые формы”; 26 marca 1994; Ir, s. 283), przywiązana do klasycznych form poetyckich, do rymu jako niezbędnego, a często stanowiącej zaczyn nowego wiersza, części. Rym to remedium na chaos otaczającej rzeczywistości, obietnica spełnienia i harmonii. Z kolei w listach córki przewija się zagadnienie nowatorstwa, przecierania szlaków, gdy mowa o organizacji wystaw oraz zbieraniu dokumentów, porządkowaniu archiwów osób, którym udało się przeżyć Terezin, poszukiwaniu adekwatnej formy utrwalania ich wspomnień, nowych gatunków w prozie. Makarowa pozostaje zresztą w tym względzie outsiderem — i to w odniesieniu do literatury zarówno rosyjskiej, jak i rosyjskojęzycznej w Izraelu¹⁴. Listy są więc próbą zmniejszenia dystansu, rozstrzygania dylematów i nieporozumień w kwestiach warsztatowych, ale i samoutwierdzeniem się w słuszności obranej drogi, manifestem twórczym. Stąd poja-

¹³ L. Szaruga, *Opowieść epistolarna. (Wprowadzenie do problematyki emigracyjnej twórczości epistolarnej)*, w: tegoż, *Powinności literatury i inne szkice krytyczne*, Universitas, Kraków 2008, s. 124, cyt. za: J. Osiński, *Emigracyjna epistolografia (1945–1989). Rekonesans*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, t. 61, z. 3, s. 45.

¹⁴ Więcej zob. B. Pawletko, *Wysłuchać, wyszukać, wy/dopowiedzieć. O memorialnej aktywności Eleny Makarowej*, „Przegląd Rusycystyczny” 2024, nr 2, s. 100–116.

wiające się od czasu do czasu przeświadczenie podczas lektury, że „listy w gruncie rzeczy pisze się dla siebie”¹⁵, że to bardziej monolog niż dialog. Potwierdza to zresztą fragment listu matki z 11 lutego 1992 roku: „Так что просто в письмах к тебе, то ли сама с собой разговариваю, то ли с тобой, что иногда мне кажется одним и тем же” (Ir, s. 175).

Korespondencja Lisnianskiej oraz Makarowej to przykład pięknej więzi, porozumienia dusz, twórczej inspiracji, choć każda z nich inaczej traktuje wymianę listów. Dla córki to niejednokrotnie jedyna sposobność obcowania z językiem rosyjskim, stąd prośba, by matka pisała długie listy. Dla Lisnianskiej pisanie listów to rodzaj dziennika, pamiętnika, sam zaś proces pisania w liście z 28 marca 1995 roku poetka określa mianem obrzędu, rytuału religijnego (Ir, s. 342). Listy to dla niej codzienna praktyka, odskocznia od rzeczywistości, remedium na pauzy twórcze, tęsknotę i samotność. Świadczy o tym dużo większa regularność zapisów, dzielenie listu na serię kilku datowanych i różnorodnych fragmentów. Dopisywanie kolejnych fragmentów to zresztą zasada stosowana i przez córkę, ale w jej przypadku wynika ona raczej z intensywności życia. Korespondencja ta to bezcenne źródło historyczne oraz świadectwo dawnych zwyczajów piśmienniczych, choć, co Makarova odnotowuje z nieskrywaną dumą, w ostatnich latach matka pisała listy już na komputerze w formie wiadomości mailowej, a nie odręcznych zapisków. Warto tu bowiem podkreślić, że choć Inna Lisnianska uważała siebie za tradycjonalistkę, to była też bardzo otwarta na wszelkie nowinki techniczne, szczególnie kiedy porównamy jej podejście z tym, które reprezentował mąż, Siemion Lipkin. To Lisnianska zabiega o to, by w ich domu pojawiła się pralka automatyczna, kuchenka mikrofalowa czy komputer. Z czasem listy pisane odręcznie przechodzą do lamusa również w związku z niebezpieczeństwem zagubienia tych jeszcze nie przekazanych. Dzieje się tak zresztą w przypadku zarówno matki, jak i córki.

¹⁵ E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 44.

Praktyka epistolarna jest dla Lisnianskiej rodzajem autoanalizy, jej listy to zdecydowanie wyznania¹⁶ oraz — w nawiązaniu do koncepcji Michaela Foucaulta — rodzaj osobistego ćwiczenia, rachunek sumienia¹⁷ dotyczący teraźniejszości, ale i przeszłości, między innymi złożonej relacji z jej matką (babcią Leny) oraz zakończonego rozwodem pierwszego małżeństwa z ojcem Leny, Grigorijem Korinem (pierwszym mężem Lisnianskiej). Sporo tu i bacznej obserwacji otaczającej rzeczywistości, odwołań do krajobrazu za oknem, zmieniających się pór roku i poetyckich wręcz opisów przyrody. Ważne miejsce w listach zajmuje zatem przemijanie, również w wymiarze osobistym, cielesnym. Obiektem wiwisekcji i troski pozostaje zmieniające się pod wpływem chorób i przyjmowanych leków ciało. Synonimem zniewolenia będzie postępująca ociężałość, coraz mniejsza mobilność, wahania wagi ciała i nastrojów, z którymi Lisnianska stara się usilnie walczyć. Niemalym zaskoczeniem i rozczarowaniem stanie się również zdiagnozowana w 2000 roku alergia na sierść, co spowoduje, że rozstać przyjdzie się jej z kotką Fiską, z którą dopiero co poetka się zaprzyjaźniła i wpuściła pod swój dach mimo protestów ze strony Lipkina. I jeszcze jeden symbol zniewolenia, czyli zakratowane okna w domu przydzielonym zimą 1999 roku po kolejnej przeprowadzce do Pieriediełkina. Z nimi także przyjdzie się poetce oswoić, podobnie jak z innymi ograniczeniami wynikającymi chociażby ze stanu zdrowia drugiego męża.

Listy Makarovej również można rozpatrywać jako praktykę siebie, Foucaultiańską troskę o Siebie, *Sobąpisanie*¹⁸. Z jednej strony córka dokonuje w nich podsumowań, bilansów zysków i strat, a z drugiej — snuje plany. Można odnieść wrażenie, że składa przede wszystkim sobie (ale również matce) określone deklaracje. Sporo tu zapowiedzi kolejnych projektów, stąd myśl, że w przypadku Makarovej częściej mamy do czynienia z listami, które można odbierać w kategoriach sprawozdania z podjętych działań lub orędzia¹⁹.

¹⁶ Zob. A. Całek, *Nowa teoria listu...*, s. 157.

¹⁷ Tamże, s. 212.

¹⁸ Tamże, s. 218.

¹⁹ A. Całek, *Dialogowość listu w świetle koncepcji polifonicznego Ja*, „Zagadnie-

Jej postawa to przykład autokreacji i autoprezentacji, by odwołać się do dwóch podstawowych strategii kreowania własnego wizerunku w liście. Idealnie w jej manifestacyjne i motywacyjne pobudki wpisuje się choćby taka definicja autokreacji: „to [...] problem zdawania sobie sprawy z własnych cech i sytuacji, formułowania ideału, wedle którego chciałoby się żyć, budowania poczucia własnej tożsamości”²⁰. Realizując zabiegi autoprezentacyjne, takie jak „poszukiwanie, budowanie i weryfikowanie koncepcji własnego »Ja«²¹, autorka *Kopistów* nieustannie dokonuje oceny działań innych, ale i samooceny, autorefleksji, wprowadza zmiany w swoim otoczeniu i zachowaniu, dążąc do świadomego »projektowania siebie w przyszłość«²², a tym samym traktowania korespondencji przede wszystkim jako aktu performatywnego²³.

Co ciekawe, przy okazji omawianych w listach wrażeń z lektury zaległych, odkładanych na później lub też wydawanych po latach książek emigrantów i twórców represjonowanych²⁴, Lisnianska wspomina też o tomach korespondencji, szczególnie Mariny Cwietajewej i Rainera Marii Rilkego oraz listach Franza Kafki i Mileny Jesenskiej, które stanowią, jej zdaniem, doskonały przykład epistolografii intymnej. Oznacza to, że traktuje je zupełnie inaczej niż swoją korespondencję z córką, tj. jako dzieło zamknięte, dzieło „dla potomności”. Świadczyć o tym może następujący fragment listu z 26 marca 1994 roku: „Мои свитки не выбрасывай, когда-нибудь, надеюсь, жить будем рядом, вот и почитаем друг друга, я — твои письма, ты — мои. Кстати, в них все наши и достоинства

nia Rodzajów Literackich” 2021, t. 64, z. 3, s. 35.

²⁰ Zob. A. Całek, *Nowa teoria listu...*, s. 148.

²¹ Tamże, s. 149.

²² Tamże, s. 165.

²³ Por. A. Całek, *Korespondowanie jako działanie*, w: tejże, *Nowa teoria listu...*, s. 157, a także E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty...*, s. 45.

²⁴ W porównaniu z życiem społeczno-politycznym rosyjskie życie literackie i kulturalne lat 90. można uznać za kontynuację pierestrojki, tj. czasu nadrabiania zaległości, gdy mowa o literaturze dotąd zakazanej. Publikowane w formie książek, ale i na łamach „tłustych żurnalów” są utwory zarówno emigrantów, jak i twórców represjonowanych przez władze radzieckie, którzy pisali swe utwory jedynie do szuflady, często bez nadziei na publikację.

и недостатки живут своей жизнью” (Ir, s. 283). W tamtym czasie Lisnianska nie zakłada zatem publikacji listów w formie książki. Jednocześnie jednak podejmuje starania o uporządkowanie i zarchiwizowanie korespondencji córki, co, jak przyznaje w liście z 28 lutego 1996 roku, okazuje się zadaniem trudnym do wykonania zarówno fizycznie, jak i emocjonalnie. Selekcja i przekazanie listów do archiwum stanie się zresztą przeszkodą w wyrażonym w przywołanym cytacie pragnieniu, by kiedyś wspólnie przeczytać wysyłane do siebie nawzajem listy. Z przedmowy córki dowiadujemy się, że Lisnianska przekazała jej listy do RGALI, czyli Rosyjskiego Państwowego Archiwum Literatury i Sztuki w Moskwie. Z kolei listy i fotografie matki przechowywane są przez bibliotekę Uniwersytetu Notre Dame w amerykańskim stanie Indiana. Tym samym, jak podkreśla Makarova, rodzinne archiwum trafi do instytucji znajdujących się na dwóch różnych kontynentach, na dwóch różnych krańcach świata.

Co badacze i czytelnicy zawdzięczają decyzji o publikacji tomu *Имя разлуки?* Jak staraliśmy się tu wykazać, udało się zyskać nie tylko cenne źródło biograficzne, ważki komentarz do twórczości Makarovej i Lisnianskiej, Lipkina i Korina, ale również unikatowe świadectwo przełomu wieków i epok (analogowej i cyfrowej), rosyjskich „parszywych” lat 90. Tom ten pozostaje jednak nie tylko kopalnią wiedzy o biografii twórczej autorek listów, o życiu społecznym, politycznym, literackim i kulturalnym po upadku imperium sowieckiego, ale, co niemniej istotne, wpisuje się on w korpus najważniejszych rosyjskich świadectw epistolograficznych, przywracając nadzieję, że po okresie wstrząsów i zapaści epistolografii w czasach radzieckich udało się w Rosji ocalić dobre wzorce epistolarne i odbudować znaczenie gatunku listu w literaturze.

REFERENCES

- Bralczyk, Jerzy, Wasąg, Magdalena. *Sztuka pisania listów. Rozmowa z Profesorem Jerzym Bralczykiem*, 27 kwietnia 2021 roku. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, vol. 64, no. 3, 2021: 123–131.
- Brodski, Josif. “W półtora pokoju.” Transl. Husarska, Anna. *Śpiew wahadła*. Special issue of *Zeszyty Literackie*, no. 3(55), 1996: 222–251.

- Całek, Anita. "Dialogowość listu w świetle koncepcji polifonicznego Ja." *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, vol. 64, no. 3, 2021: 25–41.
- Całek, Anita. *Nowa teoria listu*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2019.
- Fedotov, Petr. "Russkaya emigratsiya." <https://irsepi.ru/russkaya-emigraciya/>. Accessed 3 February 2024 [Федотов, Петр. "Русская эмиграция." <https://irsepi.ru/russkaya-emigraciya/>. Дата обращения: 3 февраля 2024].
- Lisnyanskaya, Inna, Makarova, Yelena. *Imya razluki. Perepiska*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2017 [Лиснянская, Инна, Макарова, Елена. *Имя разлуки. Переписка*, Москва: Новое литературное обозрение, 2017].
- Nevzglyadova, Yelena. "Pochtovyye pis'ma. Vybrannyye mesta iz perepiski klassikov." *Zvezda*, no. 9, 2019. <https://magazines.gorky.media/zvezda/2019/9/pochtovye-pisma.html>. Accessed 26 January 2024 [Невзглядова, Елена. "Почтовые письма. Выбранные места из переписки классиков." *Звезда*, no. 9, 2019. <https://magazines.gorky.media/zvezda/2019/9/pochtovye-pisma.html>. Дата обращения: 26 января 2024].
- Osiński, Jakub. "Emigracyjna epistolografia (1945–1989). Rekonesans." *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, vol. 61, no. 3, 2024: 39–51.
- Pawletko, Beata. "Wysłuchać, wyszukać, wy/dopowiedzieć. O memorialnej aktywności Eleny Makarovej." *Przegląd Rusycystyczny*, no. 2, 2024: 100–116.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Juli ou la Nouvelle Héloïse*, Amsterdam: Marc-Michel Rey, 1761.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Nowa Heloiza*. Transl. Rzadkowska, Ewa. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962.
- Russo, Zhan-Zhak. *Yuliya, ili Novaya Eloiza*. Transl. Potemkin, Pavel. Moskva: Pech. pri Imp. Mosk. un-te, 1769 [Руссо, Жан-Жак. *Юлия, или Новая Элоиза*. Перев. Потемкин, Павел. Москва: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1769].
- Rybicka, Elżbieta. "The Anthropological and Communicative Aspects of Epistolographic Discourse." Transl. Koschalka, Benjamin. *Teksty Drugie*, no. 2, 2016: 46–63.
- Rybicka, Elżbieta. "Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego." *Teksty Drugie*, no. 4, 2004: 40–55.
- Skwarczyńska, Stefania. *Teoria listu*. Lwów: Towarzystwo Naukowe, 1937.
- Szaruga, Leszek. "Opowieść epistolarna. (Wprowadzenie do problematyki emigracyjnej twórczości epistolarniej)." *Powinności literatury i inne szkice krytyczne*. 120–127. Kraków: Universitas, 2008.



Beata Waligórska-Olejniczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Polska



<https://orcid.org/0000-0002-0433-9920>

SPACE IN THE “DAU” PROJECT (DIR. ILYA KHRZHANOVSKY). CONTEXTS

The article is devoted to the analysis of space in the “DAU” project, directed by Ilya Khrzhanovsky in cooperation with Yekaterina Oertel, Alexei Slyusarchuk and Ilya Permakov, among others. Feature films and documentaries that constitute the project were shot in the years 2009–2012, mainly in Kharkiv, in a closed scientific institute, built exclusively for this purpose. The aim of the article is to examine selected spatial solutions in the project, to contextualize them, and, consequently, to link the film architecture with the behavioral sphere and the corporeality of the characters. The methodological tool, supporting the research of the text, is the category of the underground, embedded in the work *Notes from the Underground* by Fyodor Dostoyevsky. In the process of interpretation, the author draws attention to the connections between the mechanisms of oppression functioning in the totalitarian system and the symbolic language of the body and architecture.

Key words: DAU, Khrzhanovsky, space, underground, totalitarian system

ПРОСТРАНСТВО В ПРОЕКТЕ «ДАУ» (РЕЖ. ИЛЬЯ ХРЖАНОВСКИЙ). КОНТЕКСТЫ

Статья посвящена анализу пространства в проекте «ДАУ», режиссёра Ильи Хржановского, сотрудничавшего между прочим с Екатериной Ортель, Алексеем Слюсарчуком и Ильей Пермаковым. Художественные и документальные фильмы, составляющие проект, были сняты в 2009–2012 годах, преимущественно в Харькове, в построенном специально для этого городе-

научном институте. Цель статьи — рассмотреть избранные пространственные решения, разработать их контекстуализацию, которая будет основой для анализа связей между сферой архитектуры и телесностью персонажей. Методологическим средством, поддерживающим рассмотрение пространства текста, является категория подполья, восходящая к произведению *Записки из подполья* Ф. М. Достоевского. В процессе интерпретации автор обращает внимание на связи с функционирующими в тоталитарной системе механизмами угнетения, закодированными в материи тела и архитектуры. Ключевые слова: ДАУ, Хржановский, пространство, подполье, тоталитарная система

The “DAU” project was first presented in January and February 2019 in Paris. At that time participants of this wide-ranging art and multimedia experiment were exposed to a series of related events, which could be discussed in many different contexts. The unique project as a whole consists of 13 feature films (each lasting from 1.5 to 6 hours), 3 movie series, scientific films and other materials with a total of over 700 hours, created in a specially built city-institute in Kharkiv. The feature films are loosely inspired by the published memoirs of Kora Landau-Drobantseva, the widow of Lev Landau, a Soviet theoretical physicist of Jewish descent, who in 1962 won the Nobel Prize. The first of the DAU feature films called *Natasha*, directed by Ilya Khrzhanovsky and Yekaterina Oertel, premiered in the main competition at the Berlin International Film Festival in 2020, where it received the Silver Bear award. The entire project, which was secured by a huge budget and — at least in theory — was not based on any script, was made primarily by amateur actors (with the exception of Radmila Shchegoleva playing Dau’s wife), representatives of various professions, including scientists, a conductor, service staff, former agents of security services (over 10,000 participants in total). The persons involved in the project were obliged to live on the film set for three years (2009–2012), suspend all contacts with the outside world and sign non-disclosure agreements for the period of filming and post-production, i.e. for a total of 9 years¹.

¹ Антон Долин, “Дау’ — это фильм или сериал? Как его смотреть? Правда, что на съемках было насилие? Антон Долин отвечает

This article presents research material obtained from six feature films, which are already available to viewers on the dau.com platform, i.e. *DAU. Degeneration* (ДАУ. *Вырождение*, dir. Илья Хрзжановский, 2020), *DAU. Katya Tanya* (ДАУ. *Катя Таня*, dir. Ilya Khrzhanovsky, Yekaterina Oertel, 2020), *DAU. Natasha* (ДАУ. *Наташа*, dir. Ilya Khrzhanovsky, Yekaterina Oertel, 2020), *DAU. Brave People* (ДАУ. *Смелые люди*, dir. Ilya Khrzhanovsky, Alexey Slyusarchuk, 2020), *DAU. The New Man* (ДАУ. *Новый человек*, dir. Ilya Khrzhanovsky, Ilya Permyakov, 2020), *DAU. String Theory* (ДАУ. *Теория струн*, dir. Ilya Khrzhanovsky, Alexey Slyusarchuk, 2020). The premiere of the remaining films has been announced for the coming years. *DAU. Brave people*, treated as *pars pro toto*, will constitute the major focus of this text, which is planned to examine the function of space in the project, space being not only an element building the plot line, but also an independent carrier of meaning to which the plot seems to be subordinated. This relationship appears to partly result from the very idea of the project, whose realization was almost totally dependent on its participants. The metaphor, which will be used to frame the research presented here, will be the category of the underground, derived from Fyodor Dostoyevsky's *Notes from the Underground* (*Записки изъ подполья*, 1864). The selected methodological tool should broaden the perspective of understanding the discussed films.

In spite of the fact that not all the films are already available to the audience, the state of the art concerning the project is quite broad to date. The authors of both scientific publications and reviews usually use the huge scale of the experiment as the starting point for their discussion. This feature of the phenomenon simultaneously becomes the subject of fascination and frustration due to the inability of the individual viewer to get to know the entire material. Anton Dolin, a respected Russian critic, a former editor-in-chief of *Iskusstvo kino*, since 2022 living in exile, describes the project as

на главные вопросы о проекте Ильи Хрзжановского,” *Медуза*, January 24, 2019, <https://meduza.io/feature/2019/01/24/dau-eto-film-ili-serial-kak-ego-smotret-pravda-chto-na-s-emkah-bylo-nasilie>.

both “irritating” and “overwhelming”². He is astonished by the fact that such an enormous budget was obtained by such a little-known artist, once an Artistic Director of the Babi Yar Holocaust Memorial Center. Ilya Khrzhanovsky, for many years residing outside Russia, has been known mainly as the son of Andrei Khrzhanovsky, a recognized director of animated films. Khrzhanovsky Jr., before he got involved in the “DAU” project, had had only one feature film to his credit, i.e. *Four* (*Четыре*, 2004), the screenplay of which was written by Vladimir Sorokin.

Mark Lipovetsky, in turn, focuses on the relationship between the content and the form of the films, which present predominantly table conversations, abstract scientific arguments, the course of laboratory experiments, scenes of sex, violence or interrogations, taking place in the 1930s, 1940s and 1960s in one of Soviet research centers. According to the literary scholar, the “DAU” feature series is easier to discuss than to watch, because its approach to the Soviet reality is full of *clichés*, the dialogues, which are not supposed to be embedded in the script, come out as artificial, only struggling to be spontaneous³. To some researchers, Khrzhanovsky’s attempt to recreate the mechanisms of the Soviet apparatus and its ideology seems to evoke associations with kitsch and Disneyland nostalgia⁴. It is worth noting that on the project’s official website the director himself announces that his work is the first film project “about isolation, filmed in isolation, for people in isolation”, which was inspired by the juxtaposition of the idea of free love advocated by Lev Landau and the restrictions of living in the regime of total control⁵. Besides, it is worth mentioning that despite a great number of critical comments, the project continuously stimulates

² Антон Долин, “Призрак свободы: Антон Долин — о страхах по ‘Дау’ Ильи Хржановского и самом проекте,” *Искусство кино*, January 29, 2019, <https://kinoart.ru/opinions/phantom-of-dau>.

³ Mark Lipovetsky, “DAU. Dir. Ilya Khrzhanovsky. Paris: Phenomen Films, 2019. 330 minutes. Color,” *Slavic Review*, no. 2 (2021), accessed August 1, 2023, <https://doi.org/10.1017/slr.2021.98>.

⁴ Alexandre Zaezjev, “From Dusk till DAU: The Rise of Heterotopic Cinema in the Times of Pandemic,” *Baltic Screen Media Review*, no. 8 (2020): 69–80.

⁵ “DAU,” accessed August 1, 2023, <https://www.dau.com/en/about-us>.

a dynamic intellectual discussion in popular media and literature. Decoding its hidden meanings goes far deeper than the initial associations with the phenomena such as *Big Brother* or *The Truman Show*. Film studies present the reflections of authors who managed to recognize in Khrzhanovsky's text a total work of art, Wagner's *Gesamtkunstwerk*⁶. In their interpretations they found connections with the idea of the montage of attractions by Sergei Eisenstein, artistic achievements of Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, works of Franz Kafka, and Michel Foucault's category of heterotopia, among others. The project was also contextualized in relation to the assumptions of Dziga Vertov and Russian formalists, debates on documentary cinema, experiments of Italian neorealism, *cinéma vérité* or the Dogma 95 manifesto, to name just the most important directions of its analyses⁷.

The metaphor of the underground, which this research treats as a background to discuss the elements of space, has already been interpreted in many ways in the scientific discourse. The original title of the aforementioned work by Dostoyevsky consists of the Russian word *podpolje* (подполье), meaning a place under the floor, hence the hero of *Notes from the Underground* is often referred to as "the man from under the floor", "the man from the dungeon" or "the man from the underground"⁸. The underground is seen as a pathological condition associated with the enjoyment of destruction, "a sphere of shadow", where nothing is sacred, chaos and a sense of alienation govern people and places, which mentally goes in pair with Khrzhanovsky's quoted statement about the meaning of his project. According to Lonny Harrison, the underground is a metaphor for the subconscious, for hidden impulses of the human nature, the state of mind when the sense of existence and the feeling

⁶ Alexandre Zaezjev, "Gesamtkunstwerk Khrzhanovskiy? The Project DAU and the Legacy of Moscow Conceptualism," *Apparatus*, no. 14 (2022), accessed August 1, 2023, <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.309>.

⁷ Philip Cavendish, "DAU: Outside and Beyond History," *Apparatus*, no. 14 (2022), accessed August 1, 2023, <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.304>.

⁸ Adrian Wanner, "The Underground Man as Big Brother: Dostoevsky's and Orwell's Anti-Utopia," *Utopian Studies*, no. 8 (1997): 77–88.

of completeness of the world is lost⁹. Dostoyevsky's hypersensitive character contests the reality, tries to create an alternative world, which would satisfy his own needs and desire for unlimited freedom, leading in consequence to split personality disorders (creations of doubles), lack of stability, mental and spatial separation from the world, rejection and misunderstanding. It is quite easy to note in the scholarship that the man from the underground more often than not is the starting point for a discussion about contemporary heroes, who are deprived of privileges, unable to define their place in a society, family, or group of peers¹⁰.

Moving on to the analysis of space in the DAU project it is also worth mentioning that the filming location was designed on the site of the former outdoor pool "Dynamo", which was built in the 1950s in Kharkiv. The original idea, which had to be abandoned on account of different reasons, was to create the film Institute of Physics and Technology on the spot of an unused quarry. The authors of the concept wanted the institute to be architecturally inconsistent, its appearance was to give the impression of being designed by several architects, who were gradually deprived of the possibility of implementing their full artistic vision due to subsequent arrests.

According to Khrzhanovsky, "DAU" is a process not a project closed or defined by time or space¹¹. Such a statement in the context of the film *DAU. Degeneration*, ending with the destruction of the buildings and objects belonging to the film set gives

⁹ Lonny Harrison, *Archetypes from underground. Notes on the Dostoevskian self* (Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2016), 74.

¹⁰ Isra Daraiseh and M. Keith Booker, "Jokes from Underground: The Disintegration of the Bourgeois Subject and the Progress of Capitalist Modernization from Dostoevsky to Todd Phillips's Joker," *Literature/Film Quarterly* 48, no. 3 (2020), accessed August 1, 2023, https://lfq.salisbury.edu/_issues/48_3/jokes_from_underground_the_disintegration_of_the_bourgeois_subject_and_the_progress_of_capitalist_modernization_from_dostoevsky_to_todd_phillips_joker.html.

¹¹ Eugénie Zvonkine and Anatoli Vlassov, "'DAU is a process.' A Conversation with Director Ilya Khrzhanovskiy," *Apparatus*, no. 14 (2022), accessed August 1, 2023, <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.299>.

recipients particularly broad opportunities of its interpretation. The physical annihilation of the institute, on one hand undermines the credibility of the very idea of the powerful and indestructible state, embedded in the history of the USSR, on the other, however, motivates the viewer to examine the fate of film architecture as a symbolic story. Consequently, the obliteration of the aforementioned scientific institution reminds us of the destruction of Orthodox churches, which, in Soviet Russia, were turned *en masse* into warehouses, orphanages or, more sophisticatedly, into swimming pools, as it was in the case of the Cathedral of Christ the Savior in Moscow. The visual representation of this process (up-down direction), overlapping with the historical replacement of the category of the sacred (the sanctity of the Christian temple) by the profane of the buildings serving the recreation of an atheistic society, in the “DAU” project would therefore mean a return to the point of departure. In the process of interpretation, the bottom of the pool would become almost literally the space of the underground, the sign of the system’s ambivalence and ruthlessness. The institute, playing the role of the temple of science, would become only a fake double, a kind of provocation, a tool used to annihilate those, who, by showing independence, could threaten it. Khrzhanovsky, encoding such an ideology in the elements of space, in a sense also touches upon the second pillar of the foundation myth of Russia, i.e. the mythology of the war. The death of the institute’s employees shown in the movie *DAU. Degeneration* can be read as an easily justifiable sacrifice of individuals, which — in terms of ideology — is beneficial to all, as it helps to strengthen the state mechanisms of protecting and caring for its citizens.

Particularly interesting elements of the “DAU” set design are its liminal spaces, places of roads crossing, passages, paths and images that evoke borderline or extreme behavior of the characters, changing the course of the narrative. One should not forget about the soundscape playing an important role in the film, especially the repetition of certain motifs, assigned to specific locations in the institute. Denis Shibanov himself, the author of the stage design, in an interview with Michal Murawski, confirms that the environment of the institute possesses its own subjectivity, it is capable

— as intended — of influencing the behavior and emotions of its inhabitants, the architecture is an active participant of the events, not to say that it even provokes or determines them¹².

The most striking example in this context is probably the path to the director's office, very monotonous, characterized by a large number of stairs leading up and down, various passages between the parts of the maze-like building. The camera for a long time accompanies the protagonists who are obliged to go there, usually being summoned to testify, although some of them do so of their own free will to receive absolution, as if during a confession (e.g. a waitress Vika), which certainly contributes to the growing atmosphere of fear and nervousness. It is not without reason that the term "stairway to God" appears in the conversations, reflecting the character of the discussed space, the mood translated on screen into the clearly marked and emphasized sound of footsteps. The audial and visual motif of monotonous, synchronized steps repeats in each of the feature films of the DAU series. The rhythm of these steps can probably be associated with the movement of a collective body, united by a common goal of serving the state, striving for the most efficient performance.

The movement of the agents of the security service, who regularly appear in focus, is also peculiar, bringing about chaos, fear and panic. Their steps are usually accompanied by the sound of black cars rushing up to the entrance, the sound of doors slamming, the apartments being searched and then suddenly abandoned. The pace of individual characters is distinct, slower and not spectacular at all, on the contrary, it often functions as a sign of their lack of ability to fit into the expectations of the system. A good example of such a phenomenon is the symptomatic scene in the film *DAU. Brave People*, showing Semyonich's return home after his refusal to denounce his colleagues. The protagonist's depressive mood is reflected in the sound of his walking in the mud, trying to omit puddles. The culmination here is reached in the image of the car leaving the institute, almost pushing the physicist off the road, to

¹² Michał Murawski, "Pearls Before Swine. An Interview with Denis Shibakov, the Architect of DAU," *Apparatus*, no. 14 (2022), accessed August 1, 2023. <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.295>.

the side, which, in the process of reception, may evoke associations with the offensive officer's gesture in Dostoyevsky's *Notes from the Underground*. Although the meaning of both situations is different, the common factor in both texts is certainly the feeling of alienation of the characters, a kind of naivety and self-esteem, which are not compatible with the outside reality.

The engaged reader of Khrzhanovsky's text can find more connections between his film and Dostoyevsky's work, starting — on a rather superficial level of analysis — from the clearly marked low-key of lighting, and finishing with the dominant male gaze (“heteronormative fetishising male gaze”)¹³. The authors' attention is focused on the female body, but it is mainly men who have the energy to act and influence the course of events. Even in Khrzhanovsky's *DAU. Katya Tanya*, whose main characters are two women mentioned in the title, their ultimate fate depends on the decisions and power of men. The most poignant example of this kind of hierarchy can be found in the already mentioned film *DAU. A New Man*, in which Vika, one of the waitresses, who is in a romantic relationship with Maxim, a young communist fascinated by eugenics and body discipline, eventually dies together with other employees of the institute. Her body, previously exposed on screen in intimate situations, is thrown together with the others into the car, resembling some redundant luggage. This gesture reduces her human body to the level of an object, a tool that is used by Maxim and the people in charge of the institute for their own purposes. Referring to the terminology of Michał Januszkiewicz, one could say that we are dealing here with manipulative reification, as a result of which a person is turned into a Heideggerian “thing at hand”, a preparation created by the subject to fulfil cognitive and utilitarian objectives¹⁴. At the same time, we could note that, paral-

¹³ Rachel Morley, “The Grinding of Sand on Tiles...? Forms of Female Subjectivity in ‘DAU. Katya Tanya,’” *Apparatus*, no. 14 (2022), accessed August 1, 2023, <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.293>.

¹⁴ Michał Januszkiewicz, “Człowiek jako rzecz albo oblicza reifikacji,” in *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, ed. Seweryna Wysłouch and Bogumiła Kaniewska (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999), 52.

lently, we observe a process of losing character's individual identity, their transformation into a collective body of a herd, a human material who is deprived of freedom and subjectivity, as it was described in *Demons* (*Бесы*, 1871–1872), Dostoyevsky's vision of the mechanisms of a totalitarian regime.

A surprisingly different function seems to be given by Khrzhanovsky to the material dimension of the architecture in his series of feature films. Mikhail Yampolsky calls DAU complex of buildings “a sarcophagus”, a place of explosion of body energy (“On a symbolic level, the building can be read as a strange sarcophagus, from which the arms of some gigantic body burst out”¹⁵). The researcher refers to the metaphor of a gigantic body, reminiscent of a hyperbolized, grotesque vision, created by François Rabelais in his novel *Gargantua and Pantagruel*. One could say that this energy is released, first of all, from the bowels of the body, which is translated into two areas that seem to elude official control of the state. One of them is the sexual life of the institute's inhabitants, presented to the recipient of the films relatively often and with many details, which gave rise to Khrzhanovsky's being constantly accused of disseminating pornography, not only in Russia¹⁶. The other field is architectural solutions that definitely disregard the official mission and understanding of the Soviet construction, whose main function was to glorify current state leaders. The authors of the analytic publications and reviews tend to perceive the “DAU” location design as a kind of play with convention, an ironic manifestation of a distance to official requirements, an erotic phantasmagoria, as evidenced even in the names given to some elements of the interior or building design — “vagina wall”, “nipple wall” — confirmed or laughed at by Shibanov himself: “Architecture that does not exude life juices is puritan bullshit [херня]!”¹⁷. The project architecture

¹⁵ Михаил Ямпольский, “Дау. Эксцесс, истерия, разрушение,” *Сеанс*, January 23, 2019, <https://seance.ru/articles/dau-yampolski-fragmentum/>. Translation into English — BWO.

¹⁶ Evgeniya Makarova, “Soviet, Sacred, Sexual: The Carnivalised Architecture in Khrzhanovskiy's DAU,” *Apparatus*, no. 14 (2022), accessed August 1, 2023, <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.308>.

¹⁷ Murawski, “Pearls Before Swine.”

as a whole — dominated by horizontal, circular and semicircular lines — is clearly read by researchers as the one saturated with the elements of femininity, eccentric, reflecting the spirit of Bakhtin's carnival, i.e. remaining clearly in opposition to the official program of an asexual building form.

The metaphor of the sarcophagus, bursting with life-giving energy, proposed by Yampolsky — as it seems extremely accurate — may be used as a link contributing to the recognition of the contrasting vision of a water-flooded grave of a prostitute, found in Dostoyevsky's *Notes from the Underground*. One could say that in this context the focus of attention is turned to the other direction, for the recalled image of the grave brings to mind a pathological lack, degradation, corresponding to the description of the devastated, ailing female body. Referring to this literary figure makes it easier to note the corporal excess, emphasized in Khrzhanovsky's project, to see the sphere of freedom exercised in the manifestation of sexuality as well as in the consumption of alcohol. In both examples the category of the underground acquires its spatial dimension. The claustrophobic image of the sarcophagus-grave, the closed rooms of the warehouse, illuminated by a weak candle flame in Dostoyevsky's works, are comparable with Khrzhanovsky's institute, operating in isolation from the rest of the world. They both create the vision of pathological suppression of the human being, which — in the literary world created by the Russian writer — will never be overcome. The palimpsest nature of the "DAU" space, which does not change significantly over the course of the project — the colors are subject to minor retouching and the interiors are filled with new props — can also be perceived as a kind of code, hiding a sad future of the state founded on the condition of permanent captivity and enslavement. The proposed interpretation can be confirmed by the film *DAU. Brave People*, among others, in which, despite the fact that it takes place after Stalin's death, the surveillance and persecution of employees of the "wrong" origin continue unhindered. It is worth adding here that for some participants of Khrzhanovsky's three-year project the boundaries between reality and fiction began to blur after some time, symptoms of post-traumatic stress disorder appeared next to the states diagnosed as

the Stockholm syndrome, which forced a number of them to resign from further taking part in the film experiment.

Before reaching the conclusions of these reflections, it is worth returning for a moment to the issue of the relationships between the body and space. Mark Lipovetsky is certainly right when he proposes that sex scenes best show the oppressive power and violence of the Soviet system, because the closeness of another person reveals true emotions, serves as a trigger of real reactions, suspends the control apparatus, both the internal and the official one¹⁸. Hence the body becomes a participant in the culture of pleasure, not the culture of labor, as recommended by the Soviet ideology. It seems that in most film shots Khrzhanovsky presents corporeality in its naturalistic, not idealistic athletic version, known from the sculpture *Worker and Kolkhoz Woman* (1937) by Vera Mukhina or paintings by Alexander Deineka.

Deineka's athletic bodies are idealized and, so to say, formalized bodies. Looking at them the spectator cannot imagine them becoming ill or infirm, transforming themselves into the vehicles of obscure desires, decaying, dying. [...] Deineka understands the athletic body as mimesis of a machine¹⁹.

However, in the world of science the institute's employees are interested in efficiency and achieving results, the world of physical contacts brings the audience the images of the body, which is not always young and fit. This observation can be easily confirmed by the Semyonich's body language in the film *DAU. Brave people*, after his refusal to cooperate with the authorities of the institute, among others. Hunchback posture, crying, seeking comfort in the arms of his wife are certainly the evidence of the behavior, remaining far from the automatically working body-machine of the new man of the communist system.

It seems that by aesthetization and eroticization of the architecture as well as bringing into view the imperfect corporeality, the creators

¹⁸ Lipovetsky, "DAU. Dir. Ilya Khrzhanovsky."

¹⁹ Boris Groys, "Aleksandr Deineka: The Eternal Return of the Athletic Body," in *Aleksandr Deineka (1899–1969): An Avant-garde for the Proletariat*, ed. Erica Witschey and Erika Wolf (Madrid: Fundación Juan, 2011), 84.

of the project draw attention not only to the subconscious impulses that Lonny Harrison wrote about while defining the category of the underground. An engaged recipient of the films can also notice that they may create intellectually provocative links to forbidden topics, such as the analogy between the functioning apparatus of the Soviet state and Nazism. It is quite easy to identify similarities in this area:

Fascism never meant release of sexual drive, at least the conscious release. On the contrary, it appealed to the moral rigor, rules of decency, vigour gained through physical exercise and military training, etc.(.). None of these things was particularly Nietzschean, so sharing with everyone the views that Nazism was a real volcano of loving generosity, was, on Madame Cavani's part, a real tour de force. But it does not take much effort to see that Hitler and Goebbels could have hardly been the object of wild desire²⁰.

The presented analysis shows that the space in the "DAU" project plays a very significant role. It determines the behavior of the characters, who remain in isolation, both fictional and real. The category of the underground used as a methodological tool in this article helped to see that the claustrophobic space of the institute hides the almost orgiastic energy of the architectural form and uncontrolled human behavior, manifested in the formal solutions exposing the erotic elements. Disregarding the political dimension of the Soviet architecture, the authors of the project pay attention to the areas of pathological tension encoded primarily in the body, its sexuality, and even carnivalesque vulgarity. The images we are exposed to constitute a commentary on the oppressive reality of communism, and reveal its mechanisms of regulation. The space appears to be a place of ritual, suspending the regime of everyday requirements.

²⁰ Pascal Bonitzer, "Le Secret derrière la porte," *Cahiers du cinéma*, no. 251/252 (1974): 33. Citation from: Saul Friedlander, *Refleksje nazizmu*, trans. Marcin Szuster (Warszawa: WUW, 1982), 80. Translation into English — BWO.

REFERENCES

- Bonitzer, Pascal. "Le Secret derrière la porte." *Cahiers du cinéma*, no. 251/252 (1974). Citation from: Saul Friedlander. *Refleksje nazizmu*. Trans. Marcin Szuster. Warszawa: WUW, 1982.
- Cavendish, Philip. "DAU: Outside and Beyond History." *Apparatus*, no. 14 (2022). Accessed August 1, 2023. <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.304>.
- Daraiseh, Isra and M. Keith Booker. "Jokes from Underground: The Disintegration of the Bourgeois Subject and the Progress of Capitalist Modernization from Dostoevsky to Todd Phillips's Joker." *Literature/Film Quarterly* 48, no. 3 (2020). Accessed August 1, 2023. https://lfq.salisbury.edu/_issues/48_3/jokes_from_underground_the_disintegration_of_the_bourgeois_subject_and_the_progress_of_capitalist_modernization_from_dostoevsky_to_todd_phillips_joker.html.
- Dolin, Anton. "'Dau' — eto fil'm ili serial? Kak yego smotret'?" *Pravda, chto na s'yemkakh bylo nasiliye? Anton Dolin otvechayet na glavnyye voprosy o proyekte Il'i Khrzhanovskogo.* *Meduza*, January 24, 2019. <https://meduza.io/feature/2019/01/24/dau-eto-film-ili-serial-kak-ego-smotret-pravda-chto-na-s-emkah-bylo-nasilie> [Долин, Антон. "'Дай' — это фильм или сериал? Как его смотреть? Правда, что на съемках было насилие? Антон Долин отвечает на главные вопросы о проекте Ильи Хржановского." *Медуза*, January 24, 2019. <https://meduza.io/feature/2019/01/24/dau-eto-film-ili-serial-kak-ego-smotret-pravda-chto-na-s-emkah-bylo-nasilie>].
- Dolin, Anton. "Prizrak svobody: Anton Dolin — o strastyakh po 'Dau' Il'i Khrzhanovskogo i samom projekte." *Iskusstvo kino*, January 29, 2019. <https://kinoart.ru/opinions/phantom-of-dau> [Долин, Антон. "Призрак свободы: Антон Долин — о страстях по 'Дай' Ильи Хржановского и самом проекте." *Искусство кино*, January 29, 2019. <https://kinoart.ru/opinions/phantom-of-dau>].
- Groys, Boris. "Aleksandr Deineka: The Eternal Return of the Athletic Body." In *Aleksandr Deineka (1899–1969): An Avant-garde for the Proletariat*, edited by Erica Witschey and Erika Wolf. Madrid: Fundación Juan, 2011.
- Harrison, Lonny. *Archetypes from underground. Notes on the Dostoevskian self*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2016.
- Januszkiewicz, Michał. "Człowiek jako rzecz albo oblicza reifikacji." In *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, edited by Seweryna Wysłouch and Bogumiła Kaniewska. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999.
- Lipovetsky, Mark. "DAU. Dir. Ilya Khrzhanovsky. Paris: Phenomen Films, 2019. 330 minutes. Color." *Slavic Review*, no. 2 (2021). Accessed August 1, 2023. <https://doi.org/10.1017/slr.2021.98>.
- Makarova, Evgeniya. "Soviet, Sacred, Sexual: The Carnivalised Architecture in Khrzhanovskiy's DAU." *Apparatus*, no. 14 (2022). Accessed August 1, 2023. <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.308>.

- Morley, Rachel. "The Grinding of Sand on Tiles...: Forms of Female Subjectivity in 'DAU. Katya Tanya.'" *Apparatus*, no. 14 (2022). Accessed August 1, 2023. <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.293>.
- Murawski, Michał. "Pearls Before Swine. An Interview with Denis Shibanov, the Architect of DAU." *Apparatus*, no. 14 (2022). Accessed August 1, 2023. <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.295>.
- Wanner, Adrian. "The Underground Man as Big Brother: Dostoevsky's and Orwell's Anti-Utopia." *Utopian Studies*, no. 8 (1997): 77–88.
- Yampol'skiy, Mikhail. "Dau. Ekstsess, isteriya, razrusheniye." *Seans*, January 23, 2019, <https://seance.ru/articles/dau-yampolski-fragmentum/> [Ямпольский, Михаил. "Дау. Экссесс, истерия, разрушение." *Сеанс*, January 23, 2019, <https://seance.ru/articles/dau-yampolski-fragmentum/>].
- Zaezjev, Alexandre. "From Dusk till DAU: The Rise of Heterotopic Cinema in the Times of Pandemic." *Baltic Screen Media Review*, no. 8 (2020): 69–80.
- Zaezjev, Alexandre. "Gesamtkunstwerk Khrzhanovskiy? The Project DAU and the Legacy of Moscow Conceptualism." *Apparatus*, no. 14 (2022). Accessed August 1, 2023. <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.309>.
- Zvonkine, Eugénie and Anatoli Vlassov. "DAU is a process. A Conversation with Director Ilya Khrzhanovskiy." *Apparatus*, no. 14 (2022). Accessed August 1, 2023. <https://doi.org/10.17892/app.2022.00014.299>.
- "DAU." Accessed August 1, 2023. <https://www.dau.com/en/about-us>.



Monika Sidor

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Polska



<https://orcid.org/0000-0002-8290-8682>

WSPÓŁCZESNA APOKALIPSA LUDMIŁY ULICKIEJ O SYMBOLICE I WYMIARZE MĄDROŚCIOWYM CYKLU OPOWIADAŃ *ШЕСТЬЮ СЕМЬ* („SZEŚĆ PO SIEDEM”)

LUDMILA ULITSKAYA’S CONTEMPORARY APOCALYPSE:
ON THE SYMBOLICISM AND A WISDOM DIMENSION
OF THE *ШЕСТЬЮ СЕМЬ* CYCLE

The study offers an analysis of the latest work of Ludmila Ulitskaya from the point of view of cognitive poetics, considering the conditions of the book’s publication, the situation of the recipients’ first encounter with the *Шестью семь* cycle and associations related to the author’s current activity. Ulitskaya is among the most recognizable authors of contemporary Russian literature, and her emigration from the country which started a war is perceived as a political and moral declaration. This has led to some new ways of reading her works published after leaving Russia. In this article, the symbols contained in the plots of short stories and the structure of the cycle form the basis for the interpretation of the apocalyptic sense implied in the work. The author of the study states that the specific narrative, resembling Olga Tokarczuk’s concept of “the tender narrator” and including some traits close to the Eastern tradition of wisdom literature, strengthens the positive message of the work. Thus, the apocalyptic vision presented in the last part of Ulitskaya’s work opens to the eternal perspective and assumes waiting for salvation.

Keywords: wisdom and symbolic literature, apocalypse, Ulitskaya, émigré literature, “tender narrator”

СОВРЕМЕННЫЙ АПОКАЛИПСИС ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ:
СИМВОЛИЧНОСТЬ И КОНТЕКСТ ЛИТЕРАТУРЫ МУДРОСТИ
В ЦИКЛЕ РАССКАЗОВ *ШЕСТЬЮ СЕМЬ*

В статье предлагается анализ новейшего произведения Людмилы Улицкой с точки зрения когнитивной поэтики, учитывающей обстоятельства издания книги, условия первой встречи читателей с циклом *Шестью семь* и ассоциации, связанные с теперешней деятельностью писательницы. Улицкая, безусловно, принадлежит к самым известным авторам современной русской литературы, а ее эмиграция из страны, начавшей войну, воспринимается как политическая и моральная декларация. Это влечет за собой новый читательский подход к ее текстам, написанным после выезда из России. В настоящей статье так символичность, содержащаяся в рассказах, как и структура цикла, становятся основанием для прочтения произведения в апокалиптическом ключе. Автор статьи утверждает, что нарратив, напоминающий концепцию «чуткого повествователя» Ольги Токарчук и содержащий черты близкие восточной традиции книг мудрости, усиливает позитивный посыл произведения. Итак, апокалиптические образы, представленные в последней части цикла, открывают перспективу вечности и предполагают ожидание спасения.

Ключевые слова: литература мудрости и символичности, апокалипсис, Улицкая, эмигрантская литература, «чуткий повествователь»

Ludmiła Ulicka już od dawna zajmuje trwałą pozycję w najnowszej literaturze rosyjskiej i równie dawno temu — jak się wydaje — odnalazła swój pisarski głos i krąg tematów. A jednak teraz pod koniec drogi twórczej, bo można chyba w ten sposób mówić o literatce, która osiągnęła wiek 80 lat i coraz wyraźniej w wypowiedziach artystycznych skłania się ku podsumowaniom, do wielu swoich określeń dodała jeszcze jedno — pisarka emigracyjna. Dla wychowanej w Związku Radzieckim autorki, śledzącej wydarzenia polityczne i społeczne, dostrzegającej nadużycia ze strony władz, utrzymującej żywe kontakty z przedstawicielami kultury zachodniej oraz otwarcie przyznającej się do żydowskich korzeni, a mimo to przywiązanej do rosyjskiej ojczyzny i zdecydowanej zamieszkiwać na stałe w kraju swojego urodzenia, to sytuacja nieoczekiwana i zaskakująca¹. Specyficzna twórczość Ulickiej zawsze pozostawała

¹ А. Архангельский, Людмила Улицкая: „Мы платим за наши действия и бездействие”, <https://www.svoboda.org/a/lyudmila-ulitskaya-my-platim-za-nashi-deystviya-i-bezdeystvie-/32269828.html> (28.09.2023).

w kręgu literatury popularnej² i chociaż dotykała spraw niezwyklej wagi, a często także otwarcie wyrażała pozycję polityczną, to nie była nastawiona na jątrzenie sporów.

Wydaje się, że *modus operandi* Ulickiej w życiu publicznym i w twórczości to oddanie głosu wszystkim uczestnikom dyskusji, udowodnienie, że najwyższą wartością kontaktów międzyludzkich jest dialog. Taki przecież jest wydźwięk opowiadającej o wyjątkowo napiętych relacjach międzykonfesyjnych powieści *Daniel Stein, tłumacz* (Даниэль Штайн, переводчик, 2006), taka jest również wymowa wielu książek poświęconych życiu rodzinnemu, które zwykło się lokować w nurcie kobiecym literatury współczesnej³. Takie są przecież także i nowoczesne społeczne projekty literackie Ulickiej, jak choćby znany projekt dziecięcy, w którego ramach powstały teksty promujące idee tolerancji⁴. Niezależnie od tego, jaki jest odbiór tych utworów i działań, ich pierwotnego znaczenia nie można nazwać konfrontacyjnym. Jeśli pisarka wywoływała sprzeciw i dyskusje, to nie dlatego, aby podsycić atmosferę konfliktu, ale aby pokazać na przykładach mało dostrzegalne konsekwencje kontrowersyjnych sytuacji, wyostrzyć wzrok odbiorcy na ludzką krzywdę stojącą za łatwymi ocenami. Nastawienie na indywidualny los⁵, szczegół, osobiste doświadczenia przeważa nad spojrzeniem uogólniającym, pouczeniem czy próbą wyrażenia podsumowującej opinii. To określenie metody pisarskiej wymaga jednak doprecyzowania, do którego, jak mam nadzieję, przyczynią się rozważania przedstawione w niniejszym tekście.

Nie trzeba zgadzać się z poglądami Ulickiej, ale jej umiejętny styl opowiadania, skoncentrowany na przykładzie, powstrzymujący się

² Por. A. Skotnicka, *Szczelina. Bohater współczesnej prozy rosyjskiej i jego światy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 131–132.

³ J. Sałajczykowa, *Współczesna proza kobiet: Marina Palej i Ludmiła Ulicka*, „Studia Rossica” 1999, nr 7, s. 269–278; M. Kowalska, *Wybrane aspekty ewolucji prozy kobiet — dwa pokolenia*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 2020, nr 30, s. 116.

⁴ Н. Кочеткова, *Писатель Людмила Улицкая: „Наши книги о человеке, который не таков, как вы”*. „Известия” 19.07.2006, <https://iz.ru/news/314682> (28.09.2023).

⁵ Por. A. Skotnicka, *Szczelina...*, s. 132.

od osądzania, zasadniczo afirmatywny, lokuje ją dziś wśród pisarzy, których postawa jest ogólnie szanowana. Uznanie Ulicka zyskała nie od razu, lecz pracowała na nie powoli właśnie przez publikacje powieści, które dotyczyły spraw szczególnie drażliwych, wywoływały ożywione dyskusje i spory, chociaż w tekstach, w których owe problemy były poruszane, trudno doszukać się pozycji ocennej. Autorka wskazywała w nich raczej na inny, ogólnoludzki, aspekt codziennych dylematów, na wartości uniwersalne, jak np. ofiarność w *Medei i jej dzieciach* (*Медя и ее дету*, 1996) czy wartość życia w *Przypadku doktora Kukockiego* (*Казус Кукоцкого*, 2001). Ten typ prozy można by było nazwać, w moim przekonaniu, współczesną literaturą mądrościową⁶, stanowiącą oryginalną kontynuację ustnej tradycji sapiencjalnej, z którego to nurtu wywodzą się księgi dydaktyczne Starego Testamentu. Trzeba nadmienić, że autorzy nowego opracowania wspomnianego typu twórczości zaznaczają wieloznaczność pojęcia literatury mądrościowej i ukazują wiele nieścisłości dotyczących samego pojęcia mądrości, jej tekstowej reprezentacji oraz zasobu tekstów, które można objąć tym terminem⁷. Wychodząc jednak z założenia, że „there is universal agreement that wisdom does not constitute a literary genre and that it can find expression in various literary forms”⁸, przyznają oni, że dydaktyczne nastawienie tekstu, odzwierciedlające pewną wschodnią tradycję, i akcentowanie różnie pojmowanej mądrości, łączącej wiedzę ludzką z boską znajomością całego stworzenia, utrwalone w określonych utworach, stanowi spójny przedmiot badań i odniesień kulturowych⁹.

W proponowanych tu rozważaniach do literatury mądrościowej zaliczam wypowiedź o uniwersalnym znaczeniu, w której warstwa zdarzeniowa może być traktowana jako pewien zbiór przykła-

⁶ hasło: „literatura mądrościowa”, w: Z. Borzymińska i R. Żebrowski (red.), *Polski słownik judaistyczny*, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=17893> (28.09.2023).

⁷ S.L. Adams, M. Goff, *Editors' Introduction*, w: S.L. Adams, M. Goff (red.), *The Wiley Blackwell Companion to Wisdom Literature*, John Wiley & Sons Ltd., Hoboken 2020, s. 2–9.

⁸ Tamże, s. 5.

⁹ Tamże, s. 9.

dów i napomnień, a której prawdziwym przesłaniem jest inne słowo, inna nauka, znacznie ważniejsza i często wykraczająca poza, a może ponad, sens konkretnego komunikatu.

Chcę powiedzieć tu o utworze, który powstał w specyficznych warunkach i z tego powodu wyróżnia się również innymi cechami charakterystycznymi, a cechy te nie umniejszają — jak postaram się wykazać — wspomnianej mądrościowej dominanty twórczości Ulickiej. Cykl opowiadań *Шестью семь* (2023, „Sześć po siedem”) pojawił się bowiem w warunkach emigracji powziętej przez autorkę zaraz po ataku Rosji na Ukrainę. Same teksty zostały napisane częściowo jeszcze w ojczyźnie, ale nie były upublicznione.

Na spotkaniu autorskim, które miało miejsce w Berlinie 22 marca 2022 roku — zaraz po wyjeździe Ulickiej z Rosji — i którego nagranie zostało rozpropagowane za pomocą platformy YouTube¹⁰, pisarka odczytała jeden z fragmentów nowego utworu, zapowiadając, że niedługo ukażą się następne. Tym pierwszym przedstawionym wtedy tekstem był *Ветер* („Wiatr”), doskonale odzwierciedlający sytuację początkowych dni wojny rosyjsko-ukraińskiej. Odniosę się wpierrw do tego wrażenia, które wywołały sytuacja, w jakiej znalazła się prozaiczka, i treść odczytanego wówczas niewielkiego opowiadania. Wydaje się bowiem, że emigracja dała tu o sobie znać w stosunkowo nowej odsłonie. Nowej nie tyle dla samej literatury, która z emigracyjnością styka się już od dawna, a liczne wielkie klasyczne dzieła literackie powstały właśnie na wygnaniu i wygnanie tematyzują, ile dla współczesnego rusycystycznego dyskursu literaturoznawczego, i niestety chyba szybko przechodzącej do sfery normy. Emigracja stała się bowiem kategorią interpretacyjną dochodzącą do głosu wraz z pierwszym kontaktem z dziełem i, co najważniejsze, kategorią wyraźnie ukierunkowującą odczytanie. Emigracyjność od razu lokuje autora w pewnym zakresie problemowym, wyczula oko domniemanego odbiorcy na określony zestaw tematów i wstępnie determinuje sam odbiór. Jak zauważył Włodzimierz Bolecki, snując refleksję na temat wyzwń interpretacyjnych stojących przed badaczem polskiej literatury

¹⁰ Людмила Улицкая: о безумии Путина, войне и эмиграции, <https://www.youtube.com/watch?v=axo9TI3bfhA> (28.09.2023).

emigracyjnej, nie chodzi tylko o polityczność twórczości powstającej poza nurtem krajowym¹¹. Emigracyjność w przypadku literatury rosyjskiej od dawna jest pewną etykietą przylegającą do dzieła i pisarza, wskazującą oczywiście w pierwszej kolejności na ich polityczne usytuowanie, ale przecież także na stopień twórczej swobody, na otwartość wobec idei nieakceptowanych lub niedostatecznie akcentowanych w głównym nurcie literatury, wobec dyskursów nieregulowanych polityczną poprawnością. W tym sensie literatura diaspory może być zupełnie apolityczna, wolna, nastawiona na wartości ogólnoludzkie, a jej odczytanie powinno polegać na uwzględnieniu zarówno jej uniwersalnego przesłania, jak i warunków historycznych, w jakich powstała. Wydaje się, że w przypadku współczesnych pisarzy rosyjskich taki zrównoważony odbiór nie jest jeszcze możliwy. W czasach rozbudzonych emocji i w warunkach tragicznej wojny fakt opuszczenia kraju przez pisarza staje się dominantą interpretacyjną jego dzieł. W ten sposób utwór *Bemep*, którego zamysł zapewne pojawił się wcześniej, został od razu odczytany w kontekście najnowszych wydarzeń, a jego wymowa połączona z postawą twórcy wobec napaści Rosji na Ukrainę. A zatem emigracyjność została jakby nadpisana w odbiór tekstu.

Wspomniane opowiadanie rozpoczyna opis dziwnego, powszechnie odczuwanego niepokoju skorelowanego z niezrozumiałymi efektami dźwiękowymi. Nie wiadomo jeszcze, o jakie zjawisko — naturalne czy też wywołane działalnością ludzką — chodzi, wiadomo jednak, że ma ono zasięg globalny i, co najważniejsze, rozpoczęło się w czwartek pod wieczór. W tym określeniu temporalnym zgromadzeni na wieczorze autorskim mogli od razu odczytać nawiązanie do inwazji rosyjskiej, która miała miejsce właśnie w czwartek, chociaż Ulicka w żadnym momencie utworu nie przywołała innych elementów opisu, które mogłyby być zidentyfikowane jako odnoszące do konkretnej sytuacji, nie mówiąc o tym, że wiadomość o inwazji pojawiła się w mediach we wczesnych godzinach porannych. Sytuacja odbioru wpłynęła jednak, jak

¹¹ W. Bolecki, „Emigracyjność” — „polityczność” — historia literatury, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 152–155.

to od dawna opisywali badacze z nurtu teorii odbioru czytelniczego czy poetyki kognitywnej¹², na odczytanie opowiadania. Poruszając się tropem tych propozycji metodologicznych, można powiedzieć, że również przyzwyczajenia czytelnicze dotyczące dotychczasowego tonu utworów Ulickiej oraz gatunkowe skojarzenia, wpływają na interpretację *Шестью семь*.

Dlatego właśnie cały cykl, którego *Bemep* jest zaledwie niewielką częścią, etiudą, lokującą się w innej, większej całości, wyraźnie odrębnej od reszty podobnych wieloczęściowych składowych, proponuję odczytać w kontekście wypowiedzi mądrościowej o tematyce ostatecznej, nawiązującej do żywej tradycji arabskiego i żydowskiego Wschodu, bliskiej Ulickiej ze względu na związki rodzinne i pisarskie poszukiwania, których efekty zostały utrwalone w powieści *Daniel Stein, tłumacz*. W tym przypadku emigracyjność wyraźnie wpływa na dodatkowe wyostrenie apokaliptycznej wymowy utworu.

Rozważania, które tutaj proponuję, nie są nakierowane na pełne rozszyfrowanie domniemanego znaczenia symboli, które Ulicka mogła zawrzeć w swojej książce, lecz niech będą potraktowane jako swego rodzaju poszukiwania intertekstualne, pozwalające ukazać mechanizm zmiany optyki interpretacyjnej odbiorcy. Zakładam bowiem, że styl Ulickiej nastawiony jest na takie oddziaływanie na różnych poziomach organizacji utworu — przez budowę, obrazy i asocjacje, przez powtórzenia lub przemilczenia. Dopiero w tym konglomeracie różnych środków odnajduję znaczenie symboliczne, które uruchomić może określone ciągi skojarzeń czytelnika i umożliwić odsłonięcie jakiegoś przesłania. Nie znaczy to, że spodziewam się znaleźć w utworach Ulickiej konkretne napomnienia czy zakodowane hasła, wymagające rozszyfrowania, raczej chcę sprawdzić, jakiego typu rozmyślania uruchamia coś, co nazwałabym systemem kategorii naddanych utworu. Pisarka nie pracuje w ten sposób, że symbole czy mity są zastosowane w ich oryginal-

¹² P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, przeł. A. Skucińska, „Universitas”, Kraków 2006, s. 3–8; A. Kędra-Kardela, A.S. Kowalczyk, *Poetyka kognitywna dwie dekady później. Rozważania wokół drugiego wydania „Cognitive Poetics Petera” Stockwella (2020)*, „Przestrzenie Teorii” 2021, nr 35, s. 334–336.

nym znaczeniu i wystarczy je odczytać, aby odszukać ukryty komunikat. Raczej zongluje symbolami, mitami i obrazami kultury czy dyskursami, epatuje zawikłanymi, ale w rzeczy samej codziennymi historiami, aby pobudzić skojarzenia odbiorcy, którym ona, jako autor, wyznacza zaledwie punkt początkowy.

Cykl *Шестью семь* jest niejednorodnym zbiorem wielu krótkich opowieści zgromadzonych po siedem w każdej z sześciu części-rozdziałów i zakończonym epilogiem. Wchodzi on w skład publikacji *Мое настоящее имя* (2023, „Moje prawdziwe imię”), która prócz tytułowego oraz omawianego tu cyklu zawiera również zbiór *Сказочное* („Baśniowe”). Epilog, który wieńczy serię *Шестью семь*, w równej mierze może służyć jako podsumowanie całego tomu.

Korelacja wielokrotnie powtórzonych liczb siedem oraz sześć w omawianym tu zbiorze naprowadza od razu na symboliczne znaczenie ich, które bodaj najdobitniej zostało ukazane w Biblii. Siedem to więc liczba oznaczająca pełnię, kompletność i perfekcję. Pierwszym wspomnieniem tej wartości w Biblii jest przecież siedem dni stworzenia, w których zamknął się doskonały i kompletny akt pierwotnej kreacji, pełen cykl Boskiej obecności u początków świata. Manfred Lurker twierdzi, że liczba siedem wiąże się zazwyczaj z tym, co święte i właściwe samemu Bogu, oraz że jest ona wyrazem chcianej przez Najwyższego doskonałości¹³. Władysław Kopaliniński zaś wspomina, że siódemka jest symbolem całkowitego, zamkniętego okresu lub cyklu¹⁴. Oparta na symbolice siedmiu biblijna wizja stworzenia jest kontynuowana i ostatecznie zwieńczona w ostatniej księdze Pisma Świętego, w Apokalipsie św. Jana, gdzie siedem znów pojawia się w obrazach oznaczających koniec świata i sąd nad człowiekiem. Siedem jako liczba boska oznacza więc pełnię Boskiego działania w świecie: od jego (świata) kreacji do ostatecznego końca, powołanie do życia wszystkich stworzeń i zamknięcie ich historii.

¹³ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989, s. 212–213.

¹⁴ W. Kopaliniński, *Słownik symboli*, Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 381.

W tym kontekście wszystkie opowieści, które pokazuje Ulicka, stają się zaledwie przykładami, czasem skrajnymi, sytuacji życiowych, ludzkich perypetii i uwikłań, które zmierzają do swojego ostatecznego rozwiązania, do zakończenia oraz uporządkowania w końcu czasów. To rejestr różnorodnych postaw, ułożonych w historii, które można nazwać nowymi przypowieściami ilustrującymi procesy i zjawiska rozgrywające się na ziemi, zanim nie nadejdzie ostateczne zakończenie stanowiące zarazem realizację Boskiego planu.

Ciekawy jest fakt, że Ulicka komponuje liczbę siedem z liczbą sześć, która z kolei jest, według znawców symboli, związana z człowiekiem, określa „ludzkie niedoskonałości i sprzeniewierzenie się Bogu”¹⁵. Człowiek został bowiem powołany do życia w szóstym dniu stworzenia i ciągle dąży on do swojego celu, do spełnienia i do doskonałości będącej przymiotem boskim. A więc jej osiągnięcie przez synów Adama jest możliwe jedynie dzięki zespoleniu się z Bogiem, co oznacza, że perspektywa doskonałości zostanie przeniesiona w czasy ostateczne. Sam człowiek pozostaje stworzeniem naznaczonym grzechem, potrzebującym Boga, a wskutek tego w jakimś sensie niepełnym. Dwie liczby odnoszące się do fizycznego ułożenia tekstów w cyklu, określają więc w istocie jego temat, którym jest wzajemna relacja spraw boskich i spraw ludzkich, stosunek człowieka do rzeczy ostatecznych i do samego siebie w perspektywie śmierci.

Pisarka manipuluje liczbami, powtarza je w wielu okolicznościach z konsekwencją świadczącą o chęci przykucia uwagi czytelnika i nakłonienia go do czytania w kluczu numerologicznym. Ale na równi z głęboko symbolicznymi liczbami w cyklu Ulickiej ważne są same opowieści. Właśnie tu, na zawiłościach życiowych poszczególnych ludzi, zdaje się szczególnie skupione zainteresowanie autorki i do pochylenia się nad tymi problemami nakłania ona czytelnika numerologicznymi kombinacjami. Ulicka przedstawia więc kolejno opowieści ujęte w części pod następującymi tytułami: *Семь концов человека* („Siedem końców człowieka”), *Семь рождений* („Siedem narodzin”), *Семь болезней* („Siedem chorób”),

¹⁵ M. Lurker, *Słownik obrazów...*, s. 234.

Семь пар близнецов („Siedem par bliźniaków”), *Семь семей* („Siedem rodzin”) i *Семь концов света* („Siedem końców świata”). Oprócz powtórzenia liczby siedem, które w oczywisty sposób wyodrębnia omówioną symbolikę, warto odnotować fakt, że wspomniane części łączą w sobie kwestie najbardziej ludzkie, wpisane w egzystencję człowieka, takie jak choroba, rodzina czy narodziny, i poświęcone są w dużej mierze sprawom eschatologicznym. W tym sensie to, co zwykle oznacza liczba siedem, jest ciągle korelowane z wyznaczanymi przez liczbę sześć konsekwencjami ludzkiej niedoskonałości. Uwagę przyciąga w tym zestawieniu siedem par bliźniąt, które również mogą być traktowane symbolicznie jako sobowtóry, czyli postaci bardzo mocno nacechowane negatywnie w wielu kulturach¹⁶. Przypomnijmy, że w ludowych wierzeniach spotkanie z sobowtórem jest kojarzone z nieszczęściem, śmiercią¹⁷, a wiara w istnienie wiernych kopii ludzi czy zwierząt trwale wiąże się z przekonaniem o świecie jako systemie przeciwieństw¹⁸. Ulicka nie wspomina wprost o tych nawarstwionych w kulturze asocjacjach, lecz swoje opowieści o bliźniakach ukazuje w konwencji pewnego nadmiaru i niezwykłości. Bliźnięta to jakby zwielokrotnienie pojedynczych losów, to ekstremalne nagromadzenie anomalii życia, a zarazem najmniej zadziwiające ze zjawisk przeczących ogólnym zasadom przyrody. Można więc powiedzieć, że obarczony symbolicznym znaczeniem motyw bliźniąt posłużył jako narzędzie egzageracji, zagęszczania fabuły i nasycenia nadzwyczajnością, a zarazem jako prosty sposób udowodnienia bliskości sfery codzienności i niesamowitości.

Warto przy tym zauważyć, że pisarka, której styl nierzadko odwoływał się wcześniej do krótkiego opowiadania oraz do kompilacji różnych historii w ramach jednej powieści, tu rezygnuje nawet z pozoru spójności. Świat wyłaniający się z *Шестью семь*

¹⁶ C. Hassold, *The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art*, „Journal of the Fantastic in the Arts” 1994, no. 2/3 (22/23), s. 253.

¹⁷ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 1082.

¹⁸ D. Samborska-Kukuć, *Narcyz w masce tragicznej. Sobowtór jako eksterioryzacja duszy w opowiadaniach Leo Belmonta „Tamten człowiek”*, „Pamiętnik Literacki 2005, nr 3 (96), s. 121–122.

to nieuchwytna struktura, oddzielnie prowadzone wątki, wobec których bezskuteczne pozostają wysiłki zmierzające do odnalezienia jakiegoś wzoru czy schematu. Zmęczonemu poszukiwaniami odbiorcy pozostaje poddanie się tej fali niezrozumiałych wątków. Jest to zresztą postawa zasugerowana przez samego narratora, który wystrzega się szczegółowego komentarza, akceptując po prostu życiową różnorodność.

Narrator niczego więc nie nakazuje, nie stawia tez, które mógłby obalić lub udowodnić, lecz podsumowuje swoje opowieści najbardziej ogólnymi stwierdzeniami. Historie zatytułowane zbiorczym złowróżbnym tytułem *Семь концов человека*, mają więc przykładowo następujące zakończenia: „Jakoś przeszło¹⁹”, „Tak to było²⁰”, „Tak się wszystko skończyło²¹”, „Więcej o jej charakterze dopowiadać nie trzeba²²”, „Wszystkich szkoda²³”, „A tu zakrzusił się, rozkaszał i koniec²⁴”, „Za nic ... nie chcę. Nie będę!²⁵”. Pokazują one raczej szeroką paletę podejść do ludzkiej śmierci i, co ciekawe, ostatnia, wydawałoby się odbiegająca od innych, bo emocjonalna, reakcja jest wypowiedzią nienarodzonego dziecka, które umiera tuż przed porodem, manifestując swoją niezgodę na trudności ziemskiego życia.

Mądrościowy charakter utworu nie polega zatem na konkretnej nauce, przesłaniu etycznym i sformułowaniu napomnienia na podstawie jasnego systemu filozoficznego lub religijnego. W tym sensie użyte przeze mnie określenie jest wyraźną modyfikacją wyjściowego fenomenu. Dla postawy narratora *Шестью семь*, afirmującego prawa natury, przyjmującego wszelkie przemiany losu i oddającego prymat cnotom, w pewnym zakresie pasowałoby

¹⁹ Л.Е. Улицкая, *Шестью семь*, w: Л.Е. Улицкая, *Моё настоящее имя. Истории с биографией*, Издательство АСТ, Москва 2023, s. 224.

²⁰ Tamże, s. 225. Wszystkie tłumaczenia wykorzystanych w artykule fragmentów cyklu — moje (M.S.).

²¹ Tamże, s. 226.

²² Tamże.

²³ Tamże, s. 227.

²⁴ Tamże, s. 228.

²⁵ Tamże, s. 229.

określenie „stoicyzm”²⁶. A jednak świat, który przedstawia Ulicka, jest duchowy w sposób daleki od stoickiego *pneuma*, czyli tchnienia, oraz charakterystycznego dla tej filozofii ideału apatii, a zbliżony po prostu do humanizmu opartego na tradycji judeo-chrześcijańskiej.

Ciekawe, że mottem do pierwszego heksptyku jest fragment *Śmierci Iwana Iljicza* Lwa Tołstoja, utworu osławiającego śmierć, stanowiącego świadectwo Tołstojowskiej refleksji o skończoności ludzkiej egzystencji i wykorzystującego jednocześnie wschodnie i zachodnie przemyślenia na temat tego fenomenu. Motto wieńczy zaś wiele znacząca fraza, prowadząca uwagę odbiorcy poza egzystencjalne pojmowanie końca życia: „Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше”²⁷. Ulicka na samym początku utworu prócz cielesnego aspektu umierania wyraźnie podkreśla więc duchowy wymiar transgresji. Jej bohaterowie gotowi są na bezprecedensowe poświęcenie, jak Nina Gawriłowna, która będąc lekarzem więziennym, kieruje najciężej pobitych więźniów do szpitala bez względu na ich przewinienia. Działanie, które od lekarki wymaga wyjątkowej odwagi, jest jednocześnie, jak akcentuje Ulicka, najbardziej naturalnym ludzkim odruchem. Heroiczne wysiłki Niny Gawriłowny są więc przedstawione jako zwykłe, niedomagające się pochwał zachowanie. Nie znaczy to także, że autorka promuje duchowe cnoty lub piętnuje inne niż etyczne podejście do kwestii śmierci. Niektórzy z bohaterów przedstawionych w cyklu w chwili śmierci ciągle przywiązani są do ziemskiej egzystencji, żywią niepoprawną nadzieję na ocalenie, nieudolnie walczą o swój dobytek lub swoje marzenia.

Część poświęcona „końcom człowieka” pokazuje więc bez żalu i bez mitologizacji wachlarz podejść do własnej lub cudzej śmierci, który można potraktować jako swego rodzaju rozbudowany rejestr, niemal naukowy, zapis różnych przykładów i doświadczeń, tu dotyczący jednak najistotniejszego wydarzenia ludzkiej jednostkowej historii. Ulicka z pełną zrozumienia czułością, lecz bez egzaltacji,

²⁶ J. Jarzębiak, *Zarys teologii stoickiej*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica” 2010, nr 23, s.183–192.

²⁷ Л.Е. Улицкая, *Шестью семь...*, s. 223.

odnotowuje kolejne wydarzenia w życiu swoich bohaterów. Pobłażliwie traktuje ich błędy i ze współczuciem odnosi się do trudności. Opowiadając o historii pobitego w bramie chłopca, przedstawia dalsze losy jego prześladowców:

Трoих ребят, которые его били, посадили в детскую колонию. Один так никогда не вышел, попал в настоящий лагерь, его там и убили. Второй сгинул в армии — неизвестно, то ли однополчане застрелили, то ли сам застрелился. А третий просто дорогу перебежал и под машину попал. Всех жалко²⁸.

Narrator, relacjonując ciężkie pobicie, nie ogranicza się tylko do wyrażenia żalu w stosunku do ofiary. Ostatecznie bowiem ofiarami własnych czynów stali się również sprawcy pobicia, którzy, jak się okazuje, przypłacili później swoje przestępstwo życiem. Można powiedzieć, że pisarka realizuje zasady, stanowiące według Olgi Tokarczuk wyznaczniki czułości w narracji: „Czułość jest głębokim przejęciem się drugim bytem, jego kruchością, niepowtarzalnością, jego nieodpornością na cierpienie i działanie czasu”²⁹. Czuły narrator z równą otwartością odnosi się do wszystkich swoich bohaterów, w każdym dostrzegając wartość należną mu jako żywemu stworzeniu. Taka postawa jest niewątpliwie postawą mędrca, widzącego więcej niż może spostrzec ograniczony czasem i przestrzenią fizyczny obserwator.

Podobna uniwersalizująca opisowość dotyczy pozostałych przykładów przedstawionych w kolejnych częściach cyklu. We wszystkich śmierć przeplata się z narodzinami, przestępstwo z niewinnością, a szczęście życiowe z pechem. Ulicka, nie przywiązując się do żadnej reguły, zestawia sytuacje ekstremalne z codziennymi, monotonnymi historiami, w których odnajduje jakiś ciekawy element. Właściwie każde wydarzenie może mieć wartość przypowieści i nieść wiecznie aktualną naukę o życiu człowieka i celu jego istnienia.

Pisarka nie przeprowadza też ostrej weryfikacji tematycznej, nie nakreśla wyrazistych kategorii porządkujących. Trudno jest odróż-

²⁸ Tamże, s. 227.

²⁹ O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, w: tejsze, *Czuły narrator*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020, s. 411.

nić, dlaczego dany fragment trafia do konkretnego rozdziału, mimo że tematycznie pasuje do różnych. W części pierwszej *Семь концов человека* wśród wielu opowieści o śmierci znajduje się na przykład historia kobiety, która marzyła o córeczce z jasnymi włosami. Krótki *passus* kończy się nieoczekiwanie:

И когда он потерял надежду, то оставил Нору с ее несостоявшейся девочкой и с несостоявшимся мальчиком и взял себе белоглазую блондинку, которая родила ему сразу двойню — девочку и мальчика. Так все и закончилось³⁰.

Autorka unika więc jednoznacznej problematyzacji, gradacji napięcia w kolejnych opowiadaniach czy jakiegokolwiek innej zasady organizującej strukturę utworu. Metodą Ulickiej jest kolaż, różnorodność, jakby jej pisaniem rządziło samo życie. A jednocześnie *Шестью семь* to cykl przesiąknięty czułą uwagą wobec bohaterów, pobłażliwością wobec gamy ludzkich zachowań oraz przekonaniem o istnieniu świata duchowego. Mądrościowy wymiar omawianych tekstów zawiera się właśnie w tym maksymalnym otwarciu na życie, uwzględniającym perspektywę wieczności.

Realistyczny świat przedstawiony wzbogaca wielka liczba sytuacji nieprawdopodobnych, niewytłumaczalnych, świadczących o zawodności wszelkich ludzkich przewidywań i planów. Ulicka nie wskazuje wyraźnie, jaka zasada stoi za swoistą kombinatoryką ukazanych wydarzeń. W niektórych opowiadaniach pojawia się Bóg lub Matka Boska, a w innych sprawca niezwykłego zwrotu akcji zostaje nienazwany, chociaż metodą rzutowania łatwo dopatrzeć się w tych nieokreślonych siłach sprawczych sfery sakralnej. Funkcjonowanie świata nadprzyrodzonego, bliskiego duchowości judeo-chrześcijańskiej, sprawia, że ostatni rozdział przedstawiający siedem wizji zagłady ludzkości może być rozumiany w kluczu apokaliptycznym. Pisarka realizuje tu zadanie, które Jerzy Franczak nazwał uczłowiczeniem śmierci:

Próbujemy uczłowiczyć śmierć, uczynić ją sensowną — i w tym pomagamy Apokalipsa, która projektuje zgodność przyszłości i przeszłości, usta-

³⁰ Л.Е. Улицкая, *Шестью семь...*, s. 226.

nawia doktrynę harmonii wedle niedającego się sfalsyfikować obrazu katastrofy i ujarzma czas³¹.

Bez tego duchowego kontekstu opisy szalejących żywołów zawarte w ostatnim segmencie cyklu byłyby jedynie wymownymi opowiadaniem katastroficznymi. Jeśli spojrzeć na nie natomiast jako na finalny fragment zbioru rozumianego jako mądrościowe rozważania o człowieku, to wydzwięk apokaliptyczny ujawni się z całą mocą.

W ujęciu Ulickiej do klasycznego zestawu żywołów, w cyklu ukazanych przez Wiatr, Deszcz, Ogień i Ziemię, zostały dodane Zieleń, Chemia i Wirus. W ten sposób utwór wyraźnie nawiązuje do sytuacji pandemicznej, a to nawiązanie uruchamia wspomnienie atmosfery strachu będącego powszechnym doświadczeniem czytelników podczas niedawnej epidemii COVID-19. Apokaliptyczny sens tego opowiadania rodzi się więc znów na skrzyżowaniu doświadczenia odbiorcy i intencji tekstu, w którym jak refren powtarza się konkluzja: „Wszyscy umarli”. W części *Семь концов света* zabójczy mikrobia działa tylko na stworzenia płci żeńskiej i zostaje świadomie uwolniony przez szalonego naukowca, który postanowił zemścić się na kobietach odpowiedzialnych za jego życiowe porażki. Katastroficzna wymowa jest więc uzupełniona wytknięciem ludzkich wad, które w gruncie rzeczy stoją za globalnym nieszczęściem i doprowadzają do początkowo niewidocznej, ale postępującej i nieuniknionej zagłady. Ekspresyjne obrazy naberają zatem znaczenia symbolicznego przesłania czy prorockiego napomnienia. Ulicka jasno pokazuje, jak ludzkie skłonności, wady i błędy mogą doprowadzić, a właściwie już prowadzą, do ostatecznego unicestwienia znanego nam świata.

Koniecznym elementem każdej apokalipsy jest jednak perspektywa zbawienia, zapowiedź kontynuacji życia w innej rzeczywistości³². Świat niematerialny i cała sfera zjawisk nadprzyrodzonych zobrazowanych w zbiorze *Шестью семь* zdają się pełnić tę funkcję,

³¹ J. Franczak, *Postapokalipsa. Rekonesans poznawczy*, „Teksty Drugie” 2020, nr 1, s. 97.

³² J.J. Collins, *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*, Wm. B. Eerdmans Publishing, Cambridge 1998, s.12.

wprowadzają optykę wieczności oraz pokazują, że powtórzone siedmiokrotnie stwierdzenie „Wszyscy umarli”, może być traktowane za ledwie jako podsumowanie pewnego procesu, procesu zagłady. W kompozycji całego cyklu pozostaje jednak wyraźnie miejsce na część siódmą, nieokreśloną, nienapisaną i nieznaną. To ona ma być prawdziwym dopełnieniem historii człowieka i całkowicie od niego zależy.

Шестью семь jest więc utworem, w którym czytelnicze doświadczenie rzeczywistości, „czuła narracja” i dobór kilku dobrze znanych symboli skutkują powstaniem symboliki wyższego rzędu, nie do końca ujawnionej, ale wyraźnie zaprogramowanej w tekście. Ta symbolika prowadzi odbiorcę przez oderwane fragmenty różnych historii, nastrojając go na odczytanie bardziej ogólnych praw, rządzących życiem i śmiercią, odsłaniając uniwersalizm jakby przypadkowo zestawionych opowieści, a zarazem sprzyja rozpoznaniu przez tegoż odbiorcę aktualnych doświadczeń z jego własnego życia. Ulicka wprowadza swoją narrację w symboliczny, mądrościowy kontekst, który w sześciu częściach zwieńczonych opisem definitywnego końca świata, pozwala dopatrzeć się perspektywy wieczności i zarazem pozostawia miejsce na część siódmą, nieistniejącą, udowadniającą, że wszystkie niezwiązane strzępki życia i nawet ostateczna zagłada świata mają jakiś sens. Apokaliptyka Ulickiej, wyrażona nieoczywistymi środkami, jest więc także w sposób nieoczywisty pozytywna, za przejmującymi obrazami pozostawiając miejsce na niedopowiedzenie, ciszę i niepozabawione nadziei oczekiwanie.

REFERENCES

- “Lyudmila Ulitskaya: o bezumii Putina, voyne i emigratsii.” *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ахo9TI3bfhA>. Accessed 28 September 2023 [“Людмила Улицкая: о безумии Путина, войне и эмиграции.” *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=ахo9TI3bfhA>. Дата обращения: 28 сентября 2023].
- Adams, Samuel L., Goff, Matthew. “Editors’ Introduction.” *The Wiley Blackwell Companion to Wisdom Literature*. Ed. Adams, Samuel L., Goff, Matthew. 1–10. Hoboken: John Wiley & Sons Ltd., 2020.

- Arkhangel'skiy, Andrey. "Lyudmila Ulitskaya: 'My platim za nashi deystviya i bezdeystviye.'" <https://www.svoboda.org/a/lyudmila-ulitskaya-my-platim-za-nashi-deystviya-i-bezdeystvie-/32269828.html>. Accessed 28 September 2023 [Архангельский, Андрей. "Людмила Улицкая: 'Мы платим за наши действия и бездействия.'" <https://www.svoboda.org/a/lyudmila-ulitskaya-my-platim-za-nashi-deystviya-i-bezdeystvie-/32269828.html>. Дата обращения: 28 сентября 2023].
- Bolecki, Włodzimierz. "'Emigracyjność' — 'polityczność' — historia literatury." *Teksty Drugie*, no. 3, 1999: 151–160.
- Borzymińska, Zofia, Żebrowski, Rafał. Ed. *Polski słownik judaistyczny. Delet*, <https://delet.jhi.pl/pl/psj?articleId=17893>. Accessed 28 September 2023.
- Collins, John J. *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*. Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1998.
- Franczak, Jerzy. "Postapokalipsa. Rekonesans poznawczy." *Teksty Drugie*, no. 1, 2020: 94–117.
- Hassold, Cris. "The Double and Doubling in Modern and Postmodern Art." *Journal of the Fantastic in the Arts* 6, no. 2/3 (22/23), 1994: 253–274.
- Jarzębiak, Joanna. "Zarys teologii stoickiej." *Acta Universitatis Lodziensis Folia Philosophica*, no. 23, 2010: 173–192.
- Kędra-Kardela, Anna, Kowalczyk, Andrzej Sławomir. "Poetyka kognitywna dwie dekady później. Rozważania wokół drugiego wydania 'Cognitive Poetics' Petera Stockwella (2020)." *Przestrzenie Teorii*, no. 35, 2021: 331–345.
- Kochetkova, Natal'ya. "Pisatel' Lyudmila Ulitskaya: 'Nashi knigi o cheloveke, kotoryy ne takov, kak vy.'" *Izvestiya*, 19 July 2006, <https://iz.ru/news/314682>. Accessed 28 Sept. 2023 [Кочеткова, Наталья. "Писатель Людмила Улицкая: 'Наши книги о человеке, который не таков, как вы.'" *Известия*, 19 July 2006, <https://iz.ru/news/314682>. Дата обращения: 28 сентября 2023].
- Kopaliński, Władysław. *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa: Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1990.
- Kowalska, Martyna. "Wybrane aspekty ewolucji prozy kobiet — dwa pokolenia." *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, no. 30, 2020: 113–127.
- Lurker, Manfred, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Transl. Romaniuk, Kazimierz. Poznań: Pallotinum, 1989.
- Śałażczykowa, Janina. "Współczesna proza kobiet: Marina Palej i Ludmiła Ulicka." *Studia Rossica*, no.7, 1999: 269–278.
- Samborska-Kukuć, Dorota. "Narcyz w masce tragicznej. Sobowtór jako eksterioryzacja duszy w opowiadaniach Leo Belmonta 'Tamten człowiek'." *Pamiętnik Literacki*, no. 3 (96), 2005: 121–130.
- Skotnicka, Anna. *Szczelina. Bohater współczesnej prozy rosyjskiej i jego światy*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Stockwell, Peter. *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*. Transl. Skucińska, Anna. Kraków: "Universitas," 2006.

Tokarczuk, Olga. *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.

Ulicka, Ludmiła. *Daniel Stein, tłumacz*. Transl. Redlich, Jerzy. Warszawa: Świat Książki, 2012.

Ulitskaya, Lyudmila Yevgen'yevna. "Shest'yu sem'." *Moyë nastoyashcheye imya. Istorii s biografiyei*. 223–283. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2023 [Улицкая, Людмила Евгеньевна. "Шестью семь." *Моё настоящее имя. Истории с биографией*. 223–283. Москва: Издательство АСТ, 2023].



Aleksandra Zywert

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Polska



<https://orcid.org/0000-0002-9922-6717>

TRUJĄCY STRACH (SIERGIEJ LEBIEDIEW, *DEBIUTANT*)

TOXIC FEAR (SERGEI LEBEDEV, *UNTRACEABLE*)

In the novel *Untraceable* Sergei Lebedev focuses his attention on analyzing the genealogy of contemporary evil, its specificity, and responsibility for it. In this case, the impetus for the story described was an attempt to poison Sergei and Julia Skripal. Once again, the author turns to a current theme, but one that has not been thoroughly explored (also in literature), of “the poisoners from the Kremlin.” Using the example of the main character — Kalitin — a chemist, and inventor of the perfect poison (the title “untraceable”), Lebedev warns us not to forget about evil just because it belongs to a theoretically bygone era. People (especially scientists) should take it into account, take responsibility for their decisions and actions, because if crimes continue to go unpunished, it will not be possible to oppose — “the terror of toxic fear.”

Keywords: Sergei Lebedev, *Untraceable*, poison, fear, Russia

ЯДОВИТЫЙ СТРАХ (СЕРГЕЙ ЛЕБЕДЕВ, *ДЕБЮТАНТ*)

В романе *Дебютант* Сергей Лебедев сосредоточивает свое внимание на анализе генеалогии современного зла, его специфики, и ответственности за него. В этом случае импульсом представленной истории является попытка отравить Сергея и Юлию Скрипалей. Автор следующий раз обращается к теме актуальной, но вовсе не разработанной (также в литературе) — «кремлевских отравителей». На примере истории главного героя — Калитина — химика, изобретателя идеального яда (заглавного «дебютанта») предостерегает, чтобы не забывать о зле лишь потому, что оно принадлежит к теоретически

тически минувшей эпохе. Люди (особенно ученые) обязательно должны считаться с ним, брать ответственность за свои решения и действия, потому что, если преступления все время будут оставаться без наказания, невозможно будет выступить против «террора ядовитого страха».

Ключевые слова: Сергей Лебедев, *Дебютант*, яд, страх, Россия

Jeżeli obawa lub strach trwają długo, stają się dla duszy śmiertelną prawie trucizną.

Simone Weil, *Zakorzenie*¹

Inspiracją do napisania powieści, o czym wspomina sam autor w jednym z wywiadów, było otrucie Siergieja Skripala i jego córki Julii środkiem typu „nowiczok” w 2018 roku w Salisbury (Wielka Brytania). Uwagę autora zwróciło nie tyle samo zajście, ile fakt, że w doniesieniach prasowych wystąpiła nazwa miejscowości Szichany — położonej w okolicach Saratowa, sąsiadującej z terenami byłej Niemieckiej Nadwołżańskiej Autonomicznej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej². Miejscowość do dziś ma status miasta zamkniętego, które od końca lat 20. XX wieku było ważnym punktem strategicznym — w ramach wspólnego rosyjsko-niemieckiego projektu założono tam wojskowy poligon doświadczalny i testowano broń chemiczną³.

¹ S. Weil, *Zakorzenie*, przeł. A. Wielowieyski, Wydawnictwo Brama — Książnica Włoczęgów i Uczonych, Poznań 2004, s. 948.

² Została ustanowiona 6 stycznia 1924 roku. Dzisiejszy status tego terytorium jest niejasny. Po ataku Niemiec na ZSRR, w obawie przed sabotażem, najpierw (28 sierpnia 1941 r.) wydano Dekret o przesiedleniu Niemców Powołża, na którego mocy deportowano mieszkańców tych terenów do Kazachstanu i na Syberię, następnie (9 września 1941 r.) podzielono terytorium republiki pomiędzy obwody saratowski i stalingradzki, ale w sensie prawnym nigdy jej oficjalnie nie zlikwidowano. Po roku 1989 rozpoczęła się batalia prawna (do dziś niezakończona) o przywrócenie utraconego statusu. Szerzej na ten temat zob. np. *Химическая оборона России*, *Летопись*, Саратов 1998; S. Utkin, *Из истории Шихан!!*, https://vk.com/topic-6799740_25684151 (15.04.2023).

³ Interesujące, zwłaszcza w kontekście zaprezentowanej w powieści historii, są początki tego przedsięwzięcia. Niemieccy naukowcy mieszkali w pobliskiej wsi Tomki i byli zobowiązani do całkowitej izolacji w stosunku do zarówno miejscowej ludności, jak i radzieckiego personelu pomocniczego oraz żołnierzy.

Lebiediew przyznaje, że właśnie wspomniany wcześniej incydent skłonił go, by tym razem nie skupiać się na analizie zła, które wyrządzano w przeszłości, a zainteresować się genealogią zła współczesnego⁴. W *Debiutancie* autor sięga po problem do dziś aktualny (truciele z FSB) i jednocześnie będący tajemnicą poliszynela — wiadomo, że praktycznie od czasów Lenina rosyjscy agenci likwidowali niewygodnych dla Kremla ludzi (także przebywających na Zachodzie). Najczęściej wykorzystywane metody to zastrzelenie albo otrucie za pomocą wymyślnych związków chemicznych lub niebezpiecznych pierwiastków⁵.

Jednocześnie Lebiediew wskazuje, że problem ten jest jedną ze skrętnie pomijanych (zwłaszcza w wymiarze moralnym i etycznym) czy wręcz wypieranych (także w literaturze) kwestii. W wywiadzie pisarz stwierdza: „[...] сюжет ответственности людей науки — в советское и постсоветское время, кажется, не

rzy garnizonu stacjonującego we wsi. Dopuszczalne były wyłącznie kontakty służbowe. Ze strony niemieckiej dowodził gen. Trepper i to właśnie z jego inicjatywy w Tomkach powstał instytut doświadczalny. Jak pisze Siergiej Utkin (za: *Химическая оборона России...*), już w 1929 roku przeprowadzono pierwsze (nieudane zresztą) eksperymenty. Dodajmy, że ani wojna, ani okres radziecki nie wpłynęły zasadniczo na kształt i przeznaczenie tego miejsca. Dziś w dalszym ciągu przeprowadzane są tam (przynajmniej tak wynika z oficjalnych przekazów medialnych) szkolenia wojsk obrony chemicznej. S. Utkin, *Из истории Шихан!!...*

⁴ Lebiediew mówi: „Я давно хотел написать книгу, которая была бы посвящена не злу прошлого, которым я занимался до этого, а злу сегодняшнему, но с развернутой генеалогией этого зла. Замысел »Дебютанта« возник в 2018 году сразу после отравления Скрипалей в Солсбери, и, так сказать, спусковым крючком для его написания послужила маленькая деталь. В новостях мелькнуло название маленького города Шиханы, где, по предположению экспертов, был создан »Новичок«. Большинству людей это название ничего не говорило: мало ли закрытых секретных городов на территории бывшего СССР, России, о которых мы ничего не знали и не узнаем!» (Е. Шуман, „Новичок” и „Дебютант”: история отравления, <https://www.dw.com/ru/novichok-i-debjudant-istorija-otравlenija-rossijskogo-perebezhchika/a-55559956> (15.04.2023)).

⁵ Szerzej zob. B. Wołodarski, *Truciele z KGB*, przeł. M. Kowalczyk, Wydawnictwo RM, Warszawa 2015.

поднимался вообще. Можно вспомнить разве что только Солженицына, его роман »В круге первом«⁶. Sytuacja jest tym bardziej kuriozalna, że o ile wcześniej można było takie sprawy ukryć, o tyle w dobie powszechnej informatyzacji i mediatyzacji jest to niemożliwe — dzieją się one na oczach wszystkich.

Choć sam pisarz kwalifikuje swój utwór przede wszystkim jako powieść polityczną⁷, *de facto*, z gatunkowego punktu widzenia, *Debiutant* jest tekstem hybrydycznym. Łączy w sobie cechy kryminału, thrillera (głównie szpiegowskiego), nieco *political fiction* i powieści politycznej. Recenzenci słusznie wspominają przy tej okazji o inspiracji twórczością Johna le Carrégo⁸, albowiem to właśnie głównie jego powieści wyznaczyły już na początku lat 60. XX wieku nowy trend w powieści szpiegowskiej⁹. Le Carré w powieści *Ze śmiertelnego zimna* (*The Spy Who Came in from the Cold*, 1963) zdekonstruował mit heroicznego szpiega, który niezmiennie stoi po stronie dobra. Środowisko szpiegowskie jest, posiłkując się słowami pisarza, dalekie od ideału: „[...] to dość plugawe zbiorowisko ambitnych idiotów, zdrajców też, owszem — pedały, sadyści oraz pijacy, ludzie bawiący się w Indian i kowbojów, żeby ubarwić

⁶ Е. Шуман, „Новичок” и „Дебютант”...

⁷ W powieści politycznej „centralnym tematem [...] są sensacyjne wydarzenia polityczne. W akcji mogą brać udział wywiadowcy różnych państw (ale nie jest to konieczne). Tłem akcji bywają głośne wydarzenia współczesne [...]. [...] w powieściach politycznych obok osób wymyślonych przez autora działają znane postacie prawdziwe, a fikcyjna akcja jest powiązana z wydarzeniami autentycznymi — podobnie jak w powieściach szpiegowskich. Odróżnia je od nich to, że sensacyjne powieści polityczne zawierają czasem ostrą krytykę wydarzeń wewnątrz obozu politycznego, który reprezentuje autor” (H. Mikuła, *Szpiegowanie Jamesa Bonda*, „Literatura i Kultura Popularna” 1996, t. 5, s. 112–113).

⁸ М. Калужский, *Страх отравляет вернее яда, говорит Сергей Лебедев в романе „Дебютант”*, <https://moskvichmag.ru/lyudi/strah-otravyaet-vernee-yada-govorit-sergej-lebedev-v-romane-debyutant/> (15.04.2023).

⁹ Przy tej okazji wymienia się jeszcze nazwiska takich pisarzy, jak Graham Greene i Len Deighton, a z późniejszych autorów np. Kena Folletta (zwłaszcza jego głośne powieści *Igła* (*Eye of the Needle*, 1978) i *Klucz do Rebeki* (*The Key to Rebecca*, 1980)).

swój nikkczemny żywot”¹⁰. Owo swego rodzaju odwrócenie proporcji diametralnie zmieniło kształt świata przedstawionego i automatycznie wymusiło zmianę konstrukcji bohatera, tworząc kontrastowy w stosunku do wcześniej ukonstytuowanego, wzorzec gatunkowy. Nie było w nim wyraźnego podziału na dobro i zło, a co za tym idzie, bohaterów pozytywnych i negatywnych. Jak słusznie zauważa Mariusz Kraska, priorytetem jest tylko zwycięstwo, choć jego efekty w świecie pozornych wartości są nierzadko bez znaczenia. Kraska pisze:

[...] zwycięstwo okazuje się bezwartościowym faktem, pozbawioną znaczenia gierką, która nie zmienia w niczym świata [...]. [...] umiera przedwojenny heroiczny mit wielkiej gry. Walka wywiadów niszczy jednostki [...], a etyczna czy polityczna motywacja tych działań jest tylko pozorem¹¹.

Z taką właśnie koncepcją mamy do czynienia w *Debiutancie* — zaden z bohaterów odpowiadających schematowi szpiega nie jest kryształowo czysty, przeciwnie — im skrupulatniej się mu przyglądamy, tym więcej wyławiamy cech negatywnych, skutecznie burzących stereotypowy wizerunek asa wywiadu.

Zgodnie z wymogami konwencji, podstawowym wyróżnikiem w powieści jest sensacyjność kierująca uwagę odbiorcy na główny temat. W tym wypadku są to kulisy badań nad bronią chemiczną, a potem przestępstw dokonywanych z jej użyciem. Równolegle pojawia się wątek spraw wywiadu i kontrwywiadu w połączeniu z kryminalnym punktem widzenia¹². Dominantę kompozycyjną

¹⁰ J. le Carré, *Ze śmiertelnego zimna*, przeł. R. Stiller, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 219.

¹¹ M. Kraska, *Na tropie szakala. Gry i konwencje political fiction*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003, s. 47. Tę zmianę optyki widzenia w powieści szpiegowskiej lat 60. i 70. XX wieku zauważył także Ludwik Dorn. Píše o tym w szkicu krytycznym: L. Dorn, *Szpiedzy: zgrzybiałe, niepotrzebne dzieci*, „Literatura na Świecie” 1989, nr 7, s. 137–172.

¹² To połączenie jest charakterystyczne dla filmu szpiegowskiego. Jak wskazuje Alicja Helman, „Zasady konstrukcji i rozwoju akcji czerpie z filmu sensacyjnego, punkt widzenia — z kryminalnego. Formy ekspresji filmu szpiegowskiego mogą być niezmiernie zróżnicowane. W zależności od zainteresowań twórców przeważają w nich elementy analizy psychologicznej, dreszcze

stanowi tytułowy „debiutant” — doskonała, praktycznie niewykrywalna neurotoksyna, preparat, który teoretycznie mógłby być obiektem pożądania każdego wywiadu wojskowego. Wątek sensacyjny, choć niewątpliwie atrakcyjnie skonstruowany, skrywa drugie, o wiele ważniejsze, dno. Dotyka ono istoty funkcjonowania współczesnej Rosji, państwa opartego na dwóch filarach, dwóch wariantach zarządzania strachem. Pierwszy z nich to, rozumiane jako strategia propagandowa, zarządzanie strachem dzięki zastosowaniu agresywnej propagandy perswazyjnej sterującej świadomością społeczną¹³. Drugi — zarządzanie strachem rozumiane jako strategia socjotechniczna. Chodzi tu o działalność służb specjalnych, niezmiennie stosujących wobec społeczeństwa strategię socjotechniczną wywołującą wyniszczającą jednostkę traumę. Efektem tejże traumy jest „lęk, niezakorzeniona w konkretnie obawa często związana z oczekiwaniem na coś, co może dogłębnie zranić”¹⁴. W tym ujęciu *Debiutant* — to swego rodzaju rosyjska ruletka hipotez, podejrzeń, domniemań, wzajemnych uwikłań, kwintesencja powiedzenia Sławy Rogowa, bohatera powieści *Uniewinnienie* (*Оправдание*, 2001) Dmitrija Bykowa, że „Каждая советская вещь имела двойное дно”¹⁵. Lebediew świadomie wkracza jednak znacznie głębiej niż Bykow w ten labirynt wzajemnych powiązań i tworzy całą galerię psychologicznych portretów postaci tkwiących w pajęczej sieci politycznych układów: od ofiar, poprzez twórców trucizn, aż do „obławników” i „myśliwych”. Wszyscy oni są w jakimś wymiarze z sobą powiązani, w czego rezultacie tworzy się napędzane wszechobecnym strachem błędne koło, w którym nikt nigdy nie może do końca czuć się bezpiecznym. Dochodzi

emocji, okrucieństwo i erotyzm” (A. Helman, *Filmy sensacyjne*, Wydawnictwa Artystyczne, Warszawa 1974, s. 10).

¹³ Szerzej na temat istoty, funkcji i rodzajów propagandy zob. H. Kula, *Propaganda współczesna. Istota — właściwości*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.

¹⁴ E. Krasucki, *O skuteczności zarządzania strachem i jego outsourcingu. Uwagi na marginesie książki Brunona Kamińskiego*, „Dzieje Najnowsze” 2021, R. 53, nr 4, s. 148.

¹⁵ Д. БЫКОВ, *Оправдание*, „Новый мир” 2001, nr 3, http://magazines.russ.ru:81/novyi_mi/2001/3/bikov.html. (12.06.2023).

nawet do paradoksu — „ojcowie” wywołującej strach trucizny też się boją, bo ich twór może się zwrócić przeciwko nim samym.

W tym układzie istotną rolę odgrywają dwa elementy: motto z *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego i inicjalny, pełniący funkcję przedpowieści, epizod, pozornie bardzo luźno związany z fabułą utworu. Wspomniane motto to monolog homunkulusa z wnętrza retorty. Wybór Lebediewa nie był przypadkowy. W powieści, o czym wspomina autor w jednym z wywiadów, na pierwszym planie obserwujemy Kalitina — genialnego naukowca, radzieckie wcielenie Fausta, którego losy są przesądzone. Z jednej strony jest postacią wielkiego formatu — oto świadomie i skutecznie udało mu się naruszyć odwieczny porządek świata: stworzył doskonałą „śmierć na zawołanie”, jawnie sprzeciwił się Bogu, uzurpując sobie prawo do dysponowania ludzkim życiem. Z drugiej — to tylko sztuczny twór, homunkulus, który może funkcjonować jedynie w granicach swojej „próbówki” — systemu, który go stworzył, wychował i ukształtował¹⁶.

Wspomniany epizod został osadzony we współczesności. Opisane jest w nim otrucie niejakiego Wyrina, byłego oficera rosyjskich służb specjalnych, uciekiniera wiodącego od prawie trzydziestu lat pozornie spokojne i wygodne życie na Zachodzie. Mimo zmiany danych personalnych i wyglądu zewnętrznego Wyrin żyje w nieustannym strachu. Mężczyzna wie doskonale, że upadek ZSRR niczego nie zmienił („государство всегда Циклоп, его взгляд не стереоскопичен, однобок. Оно видит только водяные знаки

¹⁶ Lebediew mówi: „[...] советский »Фауст«, это »Фауст«, который был выращен и вырос в пробирке внутри матрешки секретной лаборатории, секретного города, на секретном острове, в секретном регионе секретной страны с секретными границами. В этом смысле он, как мыслящее существо, может существовать только внутри этой пробирки, он настоящий фаустовский гомункул. Их внутренний язык, описания, что они там изобретают, все эти смешные коды — »Дебютанты«, »Фолианты«, как они это называют, это все лишь средства не называть прямо то, чем они занимаются. В этом смысле он не окончательно машина, но он человек, который абсолютно отрицает реальность того, что творит” (Е. Фанайлова, *Из истории ядов и людей*, <https://www.svoboda.org/a/iz-istorii-yadov-i-lyudey/31456528.html> (15.04.2023)).

лояльности и нелояльности”¹⁷), a służby, w których kiedyś był „obławnikiem”, nie zniknęły wraz ze starym sztandarem. I wystarczy jeden pozornie nieistotny drobiazg, zbieg okoliczności, by polowanie na niego nabrało rozpędu. Tak się rzeczywiście dzieje — Wyrin zostaje otruty w restauracji, w środku dnia, na oczach współobecnych.

Znaczenie przedpowieści jest podwójne — z jednej strony inicjuje ona główny temat, z drugiej — okazuje się znakiem czasów. Jawność przemocy w połączeniu z poczuciem bezkarności jest porażająca — zabić kogoś w świetle dnia nie stanowi problemu. Lebediew zauważa:

Мы видим это всё, мы видим лица людей, которые, не моргнув глазом, говорят: нет, это не мы, вот наши руки, эти руки чисты. Мы видим цинизм, бесстыдство, беззащитность. Это дополнительный отравляющий фактор, который сопутствует самому яду. Это бесконечное и страшное растение¹⁸.

Zachodni świat, z jego demokracją, tolerancją, zasadą domniemania niewinności, szacunkiem dla drugiego człowieka i jego prywatności, z jego procedurami, absolutnie nie pozwala zniwelować zła jako takiego, zła jako immanentnej części historii (nie tylko rosyjskiej). By wnikać w istotę problemu, Lebediew ucieka się do zabiegu wiwisekcji i kontrastu — wyodrębnia dwa przepłatające się wzajemnie wątki: Kalitina („zwierzyny łownej”) i Szerszniewa („myśliwego”), postaci w różnym wymiarze naznaczonych piętnem patologii, należących teoretycznie do dwóch różnych światów, a jednak bardzo podobnych, bo łączących (każda z nich w sobie) dwie sprzeczne natury: ofiary i kata.

Fabula utworu jest prosta i dzięki suspensowi płynnie wpisuje się w schemat thrillera szpiegowskiego. Tytułowy „debiutant” teoretycznie jest idealnym narzędziem do popełnienia zbrodni doskonałej, a więc można byłoby się spodziewać, że jego recep-

¹⁷ С. Лебедев, *Дебютант*, АСТ, Москва 2020, http://loveread.ec/view_global.php?id=92734 (15.04.2023). Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego źródła.

¹⁸ Е. Шуман, „Новичок” и „Дебютант”...

tura będzie niezwykle cenna. Jak się okazuje, tak nie jest. Oto jakiś czas po upadku ZSRR tajemnicę jego składu wywozi z Rosji jego twórca — Kalitin, rosyjski naukowiec, który całe życie spędził na opracowywaniu kolejnych śmiertelnych trucizn. Decyzja o ucieczce to efekt jego rozgoryczenia i poczucia krzywdy: czasy się zmieniły i nikt już nie hołubi wiernych sług systemu. Pozostaje wierzyć, że poza granicami nowej Rosji jest inaczej. Niestety, na Zachodzie sytuacja jest bliźniaczo podobna: owszem, Kalitin zostaje przyjęty, ale nie ma szczególnego statusu — zostaje objęty tylko rutynową ochroną. W dodatku musi zapomnieć o dawnej pozycji i pracy nad śmiertelnością bronią. Może pracować w laboratorium, ale tylko jako szeregowy pracownik. Paradoksalnie, nie pomaga nawet fakt, że wciąż posiada fiolkę z „debiutantem”. Naukowiec musi zmierzyć się z prawdą: nie jest nikomu szczególnie potrzebny. W tej sytuacji bohater zaszywa się w małej niemieckiej miejscowości i postanawia przeczekać. Tymczasem rusza za nim pościg — dwóch agentów rosyjskich służb specjalnych: podpułkownik Szerszniew i major Grebieniuk mają go zabić i odzyskać pojemnik z trucizną. Problem polega tylko na tym, że z biegiem czasu Szerszniew zaczyna odczuwać irracjonalną więź z swoim „obiektem”.

Sytuacja wyjściowa głównego bohatera (co łączy tego typu utwór z powieścią awanturniczą) jest dramatyczna — już na początku pojawia się motyw bezpośredniego zagrożenia życia — element sprzyjający gwałtownemu przyspieszeniu akcji obfitującej w niezwykle wydarzenia. Dodatkowo autor tworzy iluzję prawdopodobieństwa (charakterystyczną dla powieści politycznej) poprzez nawiązania do autentycznych wydarzeń (np. tzw. spisek kremlowskich lekarzy), postaci (np. Stalin) czy szczegółów politycznych, ukierunkowując tym samym odbiorcę na właściwe tory interpretacji prezentowanego tekstu.

Konstruując swoją powieść, Lebediew, co sam przyznaje, starał się uzyskać efekt maksymalnego uogólnienia, dlatego też świadomie zminimalizował ilość informacji dotyczących lokalizacji poszczególnych epizodów („Я специально размывал поле действия, мне хотелось показать, что это возможно везде. Дело начинае-

тся в Австрии, продолжается в Чехии, потом в Германии”¹⁹) oraz zastosował metodę kontaminacji, by połączyć różne płaszczyzny czasowe. Akcja rozgrywa się współcześnie, ale fragmenty retrospektywne odnoszą się do Rosji początku lat 50. i lat 70. XX wieku. Wybór akurat tych fragmentów radzieckiej historii nie jest przypadkowy. Przykładowo, pierwsza wzmianka o dzieciństwie głównego bohatera to rok 1953, kiedy szpiegomania, podejrzliwość i strach osiągnęły swoje apogeum, a z powodu nieustannych czystek wizja powrotu do czerwonego terroru lat 30. wydawała się całkiem prawdopodobna. We wspomnieniach bohatera przemijają obrazy przykrywanego rondelkiem telefonu, rodziców zamkniętych w kuchni i rozmawiających ściszym głosem przy akompaniamencie lejącej się z kranu wody, czy też wystraszonej matki Kalinina, chirurga z zawodu, która boi się aresztowania („— Ты читал, что пишут в газетах? — с желчью спрашивала мать — Врачи-убийцы! Я училась у одного из них, понимаешь ты или нет?”). Lebediew nawiązuje tu do typowych w okresie późnego stalinizmu zachowań obywateli: przywołuje słynne już dziś „rozmowy w kuchni”²⁰ oraz tzw. sprawę kremlofskich lekarzy z 13 stycznia 1953 roku, która w połączeniu z przywróceniem zniesionej po wojnie kary śmierci wywoływała w społeczeństwie paniczny strach²¹. Z punktu widzenia wymowy ideowej utworu, właśnie ten moment staje się dla Kalitina, wówczas jeszcze małego chłopca, swoistą inicjacją w społeczeństwo strachu — nie rozumiejąc przyczyn zachowań i obaw rodziców, zdezorientowany chłopiec pierwszy raz w życiu zaczyna się bać. Nie wie jeszcze, że ten strach pod różnymi postaciami będzie mu towarzyszył do ostatnich dni.

Z kolei wzmianki o latach 70. to nawiązanie do epoki „zastoju”, w której jednym z ukrywanych problemów było dramatyczne zapóźnienie radzieckiej nauki w stosunku do nauki zachod-

¹⁹ Е. Фанайлова, *Из истории ядов и людей*, <https://www.svoboda.org/a/iz-istorii-yadov-i-lyudey/31456528.html> (15.04.2023).

²⁰ Szerzej na ten temat zob. np. A. George, *Ucieczka z „Sali numer sześć”*. *Rosja na rozdrożu przeszłości i teraźniejszości*, przeł. B. Bratny, Philip Wilson, Warszawa 2004, s. 142–145.

²¹ Szerzej zob. J. Smaga, *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1992, s. 195–196.

niej. Jednocześnie ogromne nakłady finansowe szły wówczas na eksperymenty medyczne związane z bronią chemiczną. Znaczące miejsce zajmują tu obrazy miasta Sowietsk-22 — miejsca emblematycznego, symbolizującego wszystkie zamknięte ze względów strategicznych jednostki administracyjne na terenie ZSRR²². Jego opis idealnie odzwierciedla specyfikę kastowego, funkcjonującego w systemie kar i nagród, całkowicie uzależnionego od zachcianek władzy społeczeństwa radzieckiego. Jednocześnie obraz ten stanowi namacalny dowód zaświadcający o skali opresyjności reżymu komunistycznego wobec obywateli. Mimo że miasto jest młode (ma zaledwie 10 lat), do złudzenia przypomina więzienie otoczone nadmiernie wysokim murem, wewnątrz podzielone na wszelkich możliwych poziomach na zastrzeżone strefy z wyraźnie zaznaczoną hierarchią przynależności do określonego kręgu wtajemniczonych. Tak jest w opisie instytutu badawczego — jądra miasta, centrum strefy zawodowej. Zaznacza się typowy dla dystopii izolacjonizm: trzy obszary, trzy wartownie, trzy poziomy wtajemniczenia. Wrażenie to zostało pogłębione opisem strefy cywilnej, w której autor, nieprzypadkowo — jak się wydaje, w dużym stopniu odtwarza trifonowowski klimat *Domu nad rzeką Moskwą* (Дом на набережной, 1976).

Дом [...]. Тот, на улице Революции. Самый заметный в Городе. Девять этажей. С колоннами у входа и лепниной под карнизами. С бронзовыми ручками на дверях в парадные, где входящих встречает вахтер. С высокими потолками и огромными квартирами. С двумя лифтами в каждом подъезде. [...] Жить в нем очень почетно.

²² Tego typu miejsca nie zniknęły po rozpadzie ZSRR. Dziś są to tzw. ZATO — zamknięte struktury administracyjno-terytorialne. Podlegają różnym organom wykonawczym (Federalnej Agencji Energii Atomowej (Rosatom), Roskosmos, Ministerstwu Obrony Federacji Rosyjskiej i Wojsk Rakietowych Przeznaczenia Strategicznego, Rosyjskiej Marynarce Wojennej, wojskom obrony powietrznej, Ministerstwu Przemysłu i Handlu). Jest co najmniej jedno miasto zamknięte o nieustalanej podległości i przeznaczeniu. W sumie jest ich (stan na 2019 rok) 38. Szerzej zob. np. M. Micińska, *Zamknięte miasta Rosji. Aspekty prawnoustrojowe i społeczne*, Jagielloński Instytut Wydawniczy, Toruń 2021.

Podobnie jak swego czasu Trifonow, Lebediew wskazuje na kasto-wość społeczeństwa, by uwypuklić podwójne standardy moralne, które się z nią wiążą. Mieszkańcy lebediewowskiego domu to elita naukowców. Stoją ponad prawem, są całkowicie bezkarni i mogą (a nawet powinni) dowolnie rozporządzać życiem innych. Dobrym przykładem są tu fragmenty przedstawiające eksperymenty na małpach, a potem na ludziach. Po nieudanej próbie otrucia małp Kalitin wie, że po prostu się je zabija. Identycznie postępuje się z ludźmi (tu: łagiernikami) — traktuje się ich jako materiał badawczy, który po użyciu (czyli otruciu) obserwuje się, opisuje reakcje organizmu, a potem wyrzuca i utylizuje.

Historia Kalitina jest też przyczynkiem do przybliżenia genezy tajnych laboratoriów w Rosji²³. Autor świadomie nie traktuje tego tematu z kronikarską dokładnością, a uwypukla tylko niektóre, ważne jego zdaniem, momenty. Najistotniejszym z nich jest współpraca rosyjsko-niemiecka w zakresie badań nad bronią chemiczną. Po raz kolejny porusza temat relacji rosyjsko-niemieckich (wcześniej pojawił się on w powieści *Dzieci Kronosa* (Гычв Фруи, 2017)), tu jednak pokazuje ich inną odsłonę. O ile w poprzedniej powieści zajmowały go skomplikowane i nierzadko tragiczne losy rosyjskich Niemców, ludzi oszukanych, głęboko skrzywdzonych, do dziś często zawieszonych w tożsamościowej próżni, o tyle teraz przedstawia ich głównie jako moderatorów zła.

Autor uzmysławia, że prace nad bronią chemiczną były prowadzone praktycznie prawie od początku istnienia władzy radzieckiej, a w pewnym okresie także pod kierunkiem Niemców — prekursorów badań nad wymyślnymi truciznami. Przykład stanowi tu epizod, w którym opowiedziana jest historia pewnego Niemca współpracującego z Rosjanami już w latach 30., kiedy nieopodal działał tajny radziecko-niemiecki poligon. Człowiek ów potem

²³ Szerzej na temat historii rosyjskich tajnych laboratoriów specjalizujących się w broni chemicznej zob. np. M. Gonera, *Zbrodnie Laboratorium X. Rosyjskie eksperymenty z truciznami*, <https://podroze.onet.pl/ciekawej-zbrodnie-laboratorium-x-jak-zwiazek-radziecki-eksperymentowal-z-truczynami/4j8mgh8> (15.04.2023); N. Pietrow, *Psy Stalina*, przeł. J. Prus-Wojciechowska i K. Syska, Warszawa 2012, http://niniwa22.cba.pl/psy-stalina_.htm (15.04.2023).

kontynuował swój zbrodniczy proceder w obozach koncentracyjnych, by ostatecznie powrócić do sekretnego rosyjskiego laboratorium jako „łup wojenny” jego ówczesnego kierownika, wujka Igora Zachariewskiego, i ochoczo współpracować dalej.

Официально этого немца как бы не существовало. Закрытый город был его тюрьмой. Но он был — зловещий знаток, проводивший когда-то такие испытания, каких не могли себе позволить даже они; заглянувший за край боли и смерти гораздо дальше — и готовый скрупулезно делиться опытом.

Historia niemieckiego naukowca ma dodatkowe znaczenie. Splatając się z wątkiem Kalitina, uwypukla cechy psychopatyczne zarówno niemieckiego, jak i radzieckiego uczonego. Oto bowiem, gdy ten ostatni dowiaduje się prawdy o jeńcu, początkowo jest oburzony, ale szybko zmienia zdanie i dostrzega w nim pokrewną duszę, człowieka, którego ma pełne prawo usprawiedliwić.

Калитин был готов убить немца. Но уже через несколько дней заметил, что гнев поутих. Он по-прежнему, как ему казалось, ненавидел ученого арестанта, но был готов работать с ним [...]. [...] он чувствовал, вопреки воспитанию, вопреки вдолбленному образу врага, странное, запретное сродство их внутренних устремлений — глубже национальностей, идеологий, вражды: пройти наикратчайшим путем к такому знанию, которое делает его творца незаменимым, не зависящим от обстоятельств. Дарует наибольшую защиту и власть.

Ta niebezpieczna ewolucja młodego jeszcze wówczas Kalitina sprawia, że ma on sporo wspólnych cech z „czarnym charakterem”, postacią psychopatycznego „szalonego naukowca”. Jednocześnie ten sam bohater urasta do rangi „produktu” swoich czasów, namacalnego dowodu na to, że zło zawsze ma swój rodowód. Tak więc dojrzały Kalitin to już człowiek całkowicie amoralny, emanacja zła, klasyczny fanatyk nauki, w którym (jak się wyraża autor) „отсутствовала гравитация морали”²⁴, i który wykazuje spore podobieństwo do Grigorija Moisiejewicza Majranowskiego, „sowieckiego Mengele”, jak go określa Andrzej Gowor-

²⁴ E. Шуман, „Новичок” и „Дебютант”...

ski²⁵. Z kolei jako postać literacka płynnie wpisuje się, jako obiekt dyskusji, w debatę kulturową na temat tzw. psychopatów niekryminalnych, których cechuje daleko posunięta aspołeczność, deficyt empatii²⁶, okrutna ciekawość i dufna wiara w rozum²⁷ w połączeniu z umiejętnością wywierania dobrego wrażenia na innych²⁸. Zwróćmy przy tym uwagę na to, że Kalitin również nie jest (także w kontekście całej dotychczasowej twórczości Lebediewa) zupełnie nowym typem bohatera — powieliła on w wielu momentach model zachowań swojego wuja, Igora Zachariewskiego, a także Drugiego Dziadka z debiutanckiej powieści Lebediewa *Granica zapomnienia* (*Предел забвения*, 2011) — jest tak samo nieprzystępny, enigmatyczny, zamrożony w poprzedniej epoce i skoncentrowany na celu, a jednocześnie przez otoczenie postrzegany jako niegroźny, a nawet

²⁵ A. Goworski, *Sowiecki Mengele*, [https://www.tygodnikpowszechny.pl/sowiecki-mengele-21601\(15.04.2023\)](https://www.tygodnikpowszechny.pl/sowiecki-mengele-21601(15.04.2023)).

²⁶ Na gruncie medycznym jedną z podstawowych cech właściwych psychopacie jest specyficzny sposób regulowania emocji w wyniku kompleksowych zaburzeń empatii — nie współprzeżywa cierpienia innych, stosuje wzmoczoną kontrolę poznawczą i dystansuje się emocjonalnie. Najogólniej rzecz ujmując, „emocjonalne deficyty w zakresie empatii zorientowanej na poprawę cudzego dobrostanu są charakterystyczne dla osób psychopatycznych. Badacze zwracają uwagę, że to dzięki wspomnianym deficytom psychopaci sprawnie manipulują innymi ludźmi, co wiąże się z mniejszym poczuciem winy i słabszym lękiem przed karą” (B. Pastwa-Wojciechowska, M. Kaźmierczak, *Między empatią a psychopatią...*, s. 117).

²⁷ Szerzej na ten temat zob. np. A. Budziak, *Wyobcowanie rozumu. Postać „szalonego naukowca” na tle dziewiętnastowiecznych teorii choroby umysłowej*, „Ethos” 2015, R. 28, nr 2 (110), s. 189.

²⁸ W pracy Beaty Pastwy-Wojciechowskiej i Marii Kaźmierczak czytamy: „Koncepcja psychopatii Cleckleya (1950) przedstawiona w pracy *The Mask of sanity* miała i nadal ma znaczący wpływ na rozwój badań nad psychopatią. Po pierwsze, zwróciła uwagę, że psychopatia może występować zarówno u osób naruszających normy prawne, jak również u osób poprawnie funkcjonujących w społeczeństwie, czy wręcz odnoszących znaczące w nim sukcesy (np. naukowiec, dżentelmen czy businessman). Twierdził, że zarówno jedni, jak i drudzy posiadają te same właściwości w zakresie funkcjonowania emocjonalnego i interpersonalnego, przy czym psychopaci niekryminalni mają lepsze umiejętności sprawiania na innych dobrego wrażenia” (B. Pastwa-Wojciechowska, M. Kaźmierczak, *Między empatią a psychopatią, czyli moralni nieskuteczni czy skuteczni niemoralni*, „Nauka” 2018, nr 1, s. 108).

czasami sympatyczny, samotny starszy pan. Echa tej postaci można znaleźć też w sposobie kreślenia postaci majora Griebieniuka — na pierwszy rzut oka to nieco gamoniowaty „swój chłop”, ale w rzeczywistości bezwzględny zabójca, który nie zawaha się, by na zlecenie przełożonych nacisnąć spust.

Przywołani bohaterowie odpowiadają obrazowi typowego „sow-ka”²⁹ — są bezwzględnie posłuszni władzy, pozbawieni dylematów moralnych, głębszej refleksji, karni, wpisujący się w społeczność ukształtowaną przez królujący w niej strach przed wszystkim i wszystkimi: zwierzchnikami, podwładnymi, rodziną. Postrzegają siebie jako trybiki w maszynie, patriotów, szeregowych wykonawców rozkazów bez mocy decyzyjnej. Ten konglomerat cech po rozpadzie ZSRR staje się przekleństwem Kalitina. Był namaszczony na nadczołwieka, udało mu się pokonać poprzedników — wymyślił idealną truciznę-broń, zwyciężył w sztafecie siewców strachu, a potem stał się zbędnym reliktem minionej epoki, niezdolnym do życia poza systemem. Dlatego głównym problemem bohatera — samotnego, nieszczęśliwego, zawiedzionego, rozczarowanego i zmęczzonego człowieka okazuje się absolutne zagubienie. Kalitin (jak homunkulus Goethego) umie przetrwać fizycznie, ale nie umie żyć w innych niż radzieckie warunkach, kiedy przemoc była wszędzie, a on stał na jednym z najwyższych stopni drabiny społecznej. Jest trochę jak makabryczna, „odwrócona” wersja tytułowego psa z utworu Georgija Władimowa *Wierny Rusłan* (*Верный Руслан*, 1975) — najlepszy, bezwzględnie oddany, ale i najgorszy, najsilniejszy w ramach systemu i najsłabszy poza nim. W tym ujęciu „naro-

²⁹ Aleksander Zinowiew pisał: „Homosos nie oznacza degradacji. Przeciwnie, jest on najwyższym produktem cywilizacji. Jest nadczołwiekiem. Uniwersalnym. Jeżeli to konieczne, zdolny jest do wszelkiego świństwa. A jeżeli to możliwe, zdolny jest do każdej cnoty... Nie ma tajemnic, których by nie wyjaśnił. Nie ma problemów, których by nie rozwiązał. Jest naiwny i prosty. Jest pusty. Jest wszechwiedny i wszechobecny. Jest przepełniony mądrością. Jest częścią wszechświata noszącego w sobie cały wszechświat. Jest gotów na wszystko i do wszystkiego. Jest nawet gotów na lepsze. Oczekuje na lepsze, choć w nie wierzy. Ma nadzieję na gorsze. Jest Niczym, czyli Wszystkim. Jest Bogiem udającym Diabła. Jest Diabłem udającym Boga. Tkwi w każdym człowieku” (A. Zinowiew, *Homo sovieticus*, przeł. S. Deja, Polonia, Warszawa 1987, s. 168–169).

dziny” „debiutanta” są jednocześnie momentem największego sukcesu i porażki, ten sam strach bowiem, który odczuwały potencjalne ofiary trucizny, ostatecznie zdominował całe późniejsze życie jej twórcy. Kalitin nie czuje się winny za przeszłość, ale i tak nieustannie się boi. Ma przeświadczenie, że strach, który stworzył dla innych, jak bumerang wróci do niego i dokona się zemsta.

Groza, jaką budzi bohater, jest potęgowana zderzeniem w jednej postaci dwóch skrajnie różnych elementów: absolutnego braku empatii oraz machiawelicznego skupienia na celu nadrzędnym z typowo ludzkim aspektem egzystencji. Przykładowo, Kalitin z obojętnością podchodzi do śmierci żony. Później, już na Zachodzie, spokojnie idzie na pogrzeb pośrednika nieruchomości, który sprzedał mu dom w Niemczech. Nie robi tego z pobudek emocjonalnych, idzie tylko po to, by „pożegnać świadka”. Jednocześnie na poziomie biologiczno-fizjologicznym nie ma w sobie cech nadczłowieka — przykładowo, jak każdy, doświadcza rozmaitych somatycznych dolegliwości wynikających z wieku. Z którejkolwiek strony spojrzeć, jest zwyczajnym człowiekiem funkcjonującym w ramach określonej społeczności i zmuszonym do podporządkowania się jej regułom.

Dokładnie w tym duchu, na zasadzie kontrastu, Lebediew buduje postaci pozostałych swoich bohaterów — nierzadko przerażających, a jednocześnie bardzo ludzkich. Są to jednostki wewnętrznie skonfliktowane, „wielowarstwowe”. Jako przykład może służyć agent rosyjskich służb specjalnych Szerszniew, którego autor obdarzył cechami zbrodniarza wojennego, żołnierza o skrzywionej, przez między innymi pobyt w Czeczenii i Syrii, osobowości — okrutnego, sadystycznego, bezwzględnego, obojętnego na ludzkie cierpienie, z trudem i tylko momentami przypominającego sobie o ludzkich zachowaniach³⁰ („Он не жалел ни о чем, что сделал на той войне — и на других, последующих”). Szerszniew to kwintesen-

³⁰ Lebediew mówi: „Когда я читал разные документы по делу Скрипалей, я видел, что один из предполагаемых отравителей служил в Чечне. Это очень важно, потому что, как я полагаю, из этой войны выросла нынешняя незаконная государственная власть. И из чеченской войны — наша привычка мириться с совершаемыми здесь и сейчас преступлениями” (Е. Шуман, „Новичок” и „Дебютант”...).

cja zadekretowanej przemocy, człowiek od maleńkości przygotowywany do przemocy i ukształtowany przez nią. Absolutnie niezdolny do życia w warunkach pokoju, nie jest on w stanie się przełamać nawet w odniesieniu do bliskich. Przykładem może być epizod urodzin syna Szerszniewa. Prezentem jest gra w paintball. Ojciec naprawdę chce sprawić chłopcu przyjemność i dać mu wygrać, ale w decydującym momencie zawodzi — odruchowo „zabija” wszystkich przeciwników, w tym własnego syna.

На шлеме игрока была цифра 1. Максим [...] Шершнеv мог еще все исправить. Опуститься на колени. Обнять, прижать к себе. Попросить прощения. Объяснить, что с ним произошло [...]. Но та же недобрая сила, что управляла пальцем на спусковом крючке [...] развернула Шершнева прочь [...]. Он выиграл схватку, которую хотел проиграть.

Wycwiczony automatyzm w sytuacji stresowej w połączeniu z ewidentnymi symptomami zespołu stresu pourazowego (PTSD) czyni z Szerszniewa jednostkę daleko zdeformowaną psychicznie, z trudem funkcjonującą na styku wciąż działającego systemu rosyjskich tajnych służb i „cywilnej” rzeczywistości, człowieka okrutnego, niebezpiecznego w swoich odruchach i jednocześnie niespełnionego w życiu osobistym — kata i ofiarę w jednym.

Jeśli mówić o metodach działania tajnych służb, to niebagatelne znaczenie w kontekście ostatecznej wymowy ideowej powieści mają epizody, w których na pierwszy plan wysuwa się postać pastora Trawniczka. Metody te przypominają techniki działania Stasi (służby od dawna ściśle związanej i czynnie współpracującej z KGB³¹), ze szczególnym uwzględnieniem tzw. biodegradacji opozycjonistów³². Z jednej strony są pewną przeciwwagą

³¹ Zob. np. Ch. Domnitz, *Surveillance Keeping Step with Integrating Elites: The “Operativgruppe Moskau” of the German Stasi*, „Aparat Represji w Polsce Ludowej” 2020, nr 18, s. 404–414.

³² Szerzej na ten temat zob. np. K. Janicki, *Psychiczne tortury Stasi. Jak niemiecka bezpieka lamala ludzi i wpędzala ich w szaleństwo?*, <https://wielkahistoria.pl/psychiczne-tortury-stasi-jak-niemiecka-beezpieka-lamala-ludzi-i-wpedzala-ich-w-szalenstwo/> (15.04.2023); D. Boyd, „Córki” KGB, przeł. T. Prochenka, M. Wasilewski, Bellona, Warszawa 2020.

dla wszechobecnego zła, z drugiej — jeszcze dobitniej eksponują jego przerażające skutki. Trawniczek to były dysydent w NRD, ofiara prześladowań Stasi, postać wzorowana na autentycznej postaci jednego z niemieckich pastorów i jego historii³³. Za swoje „wywrotowe” poglądy Trawniczek był nękanym, zastraszonym, okrutnie dręczonym, a w końcu (szczęśliwie nieskutecznie) otruty. Dziś po tych czasach została mu nie tylko koszmarnie zdeformowana twarz, ale i umiejętność rozpoznawania zarówno agentów służb, jak i ich „zwierzyny łownej”.

Trawniczek jest absolutnym przeciwieństwem Kalitina, wcieleniem dobra, tolerancji i zrozumienia dla drugiego, człowiekiem gotowym pomóc każdemu bez względu na jego przeszłość, pochylić się nawet nad jednym z jego z katów i wesprzeć go — współsprawcę jego cierpienia i cierpienia tysięcy innych niewinnych ludzi. Opowiadając o swoich doświadczeniach kapłańskich, pastor wspomina nie tylko koszmar obozów koncentracyjnych i masowych rzezi, ale też masakrę spowodowaną użyciem broni chemicznej: „Я видел зло. [...] Деревню после химической атаки. Люди прятались в подвалах, но газ затек туда. Дети там смуглые. А когда их

³³ W rozmowie z Jeleną Fanajłową Lebiediew wyjaśnia: „Действительно, был такой священник в ГДР, который приютил в своей церкви какую-то молодежную группу, о чем-то они дискутировали. По нему прошлись всем первичным арсеналом: попробовали завербовать, объяснить, что не надо давать приют, попробовали немножко избить — это не помогло. И дальше с ним начала, это игры Штази, происходит история Иова. Однажды утром он открыл дверь посыльному, посыльный привез ему 40 граблей, сказал: »Вот вам грабли«. Потом привезли торты, потом привезли сено, попугаев, рыбок... Месяц он жил под спятившим рогом изобилия, ему привозили стереосистемы, уголь, пищу для попугаев, пищу для рыбок, которые у него дошли в аквариумах. Он понял, что сходит с ума, потому что его маленькая фигура не может привлечь такое внимание Штази, что это просто Господня кара. И он стоял на этом. Тогда они сменили тактику: от его имени стали посылать частным продавцам какие-то тяжелые предметы — от роялей до библиотек, катеров. Люди привозили свои катера и рояли, он объяснял, что это не он, его били... Но он выстоял даже в этом. Однажды он выпил бокал вина дома и очнулся в больнице. Он выжил, но это уже другая история” (Е. Фанайлова, *Из истории ядов и людей*, <https://www.svoboda.org/a/iz-istorii-yadov-i-lyudey/31456528.html> (15.04.2023)).

достали, они были белые. Восковые [...]. Родимые пятна зла. Я их видел”.

Rola tej postaci jest niezwykle ważna z kilku powodów. Po pierwsze, pokazuje (także namacalnie), że na obszarze państw byłego bloku wschodniego pozostało jeszcze wiele spraw niejednoznacznych, skrywających drugie, nierzadko zaskakujące dno. To nie tylko bohater głośno zaświadczaający o istnieniu i rozmiarach zła, ale i głos ofiar tego zła — bezimiennych, programowo zapomnianych i wyrzuconych poza ramy pamięci. Kierując się zasadą „zło dobrem zwycięża”, wydaje się podobny do księdza Jerzego Popiełuszki, wymienionego zresztą w powieści z nazwiska. Po drugie, nie kto inny, jak właśnie Trawniczek, jest tu bohaterem, w którego ustach wybrzmiewa najważniejsze przesłanie utworu — za wszelką cenę nie dać się wciągnąć w zło. Fundamentalne znaczenie ma tu przytoczona przez pastora historia Fritza Habera (laureata Nagrody Nobla w dziedzinie chemii) i jego drugiej żony, Clary Immerwahr. 2 maja 1915 roku kobieta popełniła samobójstwo, strzelając sobie w pierś z pistoletu należącego do męża. Najprawdopodobniej przyczynę tak desperackiego kroku stanowiło nieprzejednanie Fritza w kwestii prac nad śmiertelnościami gazami bojowymi:

Była, jak mąż, chemikiem, więc wiedziała, do czego prowadzą badania Fritza. Próbowwała przekonać go, że powinien przerwać swoje prace. Uważała, że nauka nie może służyć zabijaniu, nazwała prace męża „barbarzyństwem i nauką perwersją”. Fritz nie miał wątpliwości: jego żona jest zdrażczynią ojczyzny, której on stara się służyć jak najlepiej³⁴.

Historia małżeństwa Haberów wprost pokazuje, że każdy człowiek (a w szczególności ten, który jest sprzężony z aparatem przemocy — wspiera go lub współtworzy) musi nieustannie mierzyć się z dylematami, od których zależy i jego los, i los innych ludzi. Jedynym wyjściem wówczas jest, jak mówi Trawniczek, stanowcza odmowa („Иногда нужно просто не соучаствовать”) nawet za cenę własnego życia.

³⁴ M. Urbaneek, *Żona Doktora Śmierć*, „Gazeta Wyborcza” 10.01.2009, <https://wyborcza.pl/7,76842,6080532,zona-doktora-smierc.html> (15.04.2023).

Tego rodzaju zabiegi, w tym nacisk na metafizyczne pryncypia, sprawiają, że powieści Lebediewa (mimo całej sensacyjnej otoczki) nie można rozpatrywać inaczej, jak tylko w kategoriach swoistej zadumy filozoficznej o odpowiedzialności człowieka (tu: głównie naukowca) za zło, którego jest twórcą. To kwestia podstawowa, albowiem autor zagęszcza atmosferę, pokazując, co się stanie, jeśli to zło wyrwie się na powierzchnię. W dziele Lebediewa, w finale powieści, teoretycznie sprawiedliwości staje się zadość — Kalitin ginie od własnej trucizny, z „rąk własnego dziecka”. Fatum zadziało, ale świat przez to się niestety nie zmienił i trudno mówić o szczęśliwym zakończeniu, bo trujący strach wciąż jest aktywny. Został tylko przykryty, zamaskowany nowym kostiumem. Wydaje się, że pobrzmiwają tu dalekie echa Czechowa, który co prawda w innej epoce i innych okolicznościach, ale także bez satysfakcji konstatował w zakończeniu *Człowieka w futerale* (*Человек в футляре*, 1898): „Беликова похоронили, а сколько еще таких чело­веков в футляре осталось, сколько их еще будет!”³⁵. Zło, jak podkreśla Lebediew, to nie tylko Kalitin. I nie tylko Szerszniew, Griebieniuk czy podziwiany „wujek”. Ma ono wiele twarzy, często skrzętnie skrywanych lub (jak Wyrin) celowo zmienionych, ale zawsze tak samo niebezpiecznych, okrutnych i bezwzględnych.

Po raz kolejny dotykając tematu niezwykle ważnego, ale niechętnie poruszanego, autor stawia się nie tylko w pozycji strażnika pamięci ofiar trucicieli z Kremla³⁶. Nie tylko opisuje zło, ale (co ważniejsze) przestrzega przed jego bagatelizowaniem, umniejszaniem czy wręcz wypieraniem tylko dlatego, że objawiło się i rozwinęło w formalnie zamkniętej epoce. Za pośrednictwem historii Kalitina autor wyławia i eksponuje te mechanizmy sowieckiej historii, które wpłynęły na teraźniejszość nie tylko Rosji, ale i świata. Świat się zmienił, zło już nie kryje się wstydliwie w cieniu, ale od-

³⁵ А. Чехов, *Человек в футляре*, https://licey.net/free/17-proizvedeniya_ap_chehova/94-rasskaz_ap_chehova_chelovek_v_futlyare_.html (15.04.2023).

³⁶ Szerzej na temat prób (częściowo udanych) trucia niewygodnych dla władzy rosyjskiej opozycjonistów zob. М. Бушуев, *Если это было отравление, то Навальный — не первый*, <https://www.dw.com/ru/esli-jeto-bylo-otravlenie-to-navalnj-ne-pervyj/a-54637392> (15.04.2023).

wrotnie — stało się modne („откровенность зла становится трендом. И Россия в это, к сожалению, очень хорошо вписывается”³⁷). Historia się powtarza — są mordy, ale zbrodnie dalej pozostają bez kary³⁸, bo jądro przemocy pozostało nietknięte. W tym kontekście niepewność jutra, ów trujący strach — najsukuczniejsza broń przeciwko ludzkości, ma się zbyt dobrze, by ją ignorować, zapominać o niej, usuwać w cień. Jeśli to zrobimy (choćby w imię „świętego spokoju”), w pewnym momencie ockniemy się, jak sugeruje autor, jako odgórnie sterowany, pozbawiony tożsamości, bezwolny „materiał do eksperymentów”.

REFERENCES

- Boyd, Douglas. „Córki” KGB. Transl. Prochenka, Tomasz, Wasilewski, Michał. Warszawa: Bellona, 2020.
- Budziak, Anna. „Wyobcowanie rozumu. Postać ‘szalonego naukowca’ na tle dziewiętnastowiecznych teorii choroby umysłowej.” *Ethos*, vol. 28, no 2(110), 2015: 185–206.
- Bushuyev, Mikhail. “Yesli eto bylo otravleniye, to Naval’nyy — ne pervyy.” <https://www.dw.com/ru/esli-jeto-bylo-otravlenie-to-navalnyj-ne-pervyy/a-54637392>. Accessed 15 April 2023 [Бушуев, Михаил. “Если это было отравление, то Навальный — не первый.” <https://www.dw.com/ru/esli-jeto-bylo-otravlenie-to-navalnyj-ne-pervyy/a-54637392>. Дата обращения: 15 апреля 2023].
- Bykov, Dmitriy. “Opravdaniye.” *Novyy mir*, no. 3, 2001, http://magazines.russ.ru:81/novy_mi/2001/3/bikov.html. Accessed 12 June 2023 [Быков, Дмитрий. “Оправдание.” *Новый мир*, № 3, 2001, http://magazines.russ.ru:81/novy_mi/2001/3/bikov.html. Дата обращения: 15 июня 2023].

³⁷ Е. Шуман, „Новичок” и „Дебютант”...

³⁸ Lebediew mówi: „[...] соотношение тайного и явного, секретного и публичного сегодня совершенно другое. И не только в России. Покушение на Навального вполне вписывается в новейшую историю. В 2017 году в аэропорту Куала-Лумпур был убит Ким Чен Нам, старший сводный брат северокорейского диктатора. Покушение совершили также откровенно с помощью нервного-паралитического агента. Год спустя в консульстве Саудовской Аравии в Стамбуле убили журналиста Джамала Хашогги. Такое сегодня невозможно скрыть. В считанные дни и в том, и в другом случае установили, кто был убийцей, как убили” (Е. Шуман, „Новичок” и „Дебютант”...).

- Carré, John, le. *Ze śmiertelnego zimna*. Transl. Stiller, Robert. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1990.
- Chekhov, Anton. "Chelovek v futlyare." https://licey.net/free/17-proizvedeniya_ap_chehova/94-rasskaz_ap_chehova_chelovek_v_futlyare.html. Accessed 15 April 2023 [Чехов, Антон. "Человек в футляре." https://licey.net/free/17-proizvedeniya_ap_chehova/94-rasskaz_ap_chehova_chelovek_v_futlyare_.html. Дата обращения: 15 апреля 2023].
- Domnitz, Christian. "Surveillance Keeping Step with Integrating Elites: The 'Operativgruppe Moskau' of the German Stasi." *Aparat Represji w Polsce Ludowej*, no. 18, 2020: 404–414.
- Dorn, Ludwik. "Szpiedzy: zgrzybiałe, niepotrzebne dzieci." *Literatura na Świecie* no. 7, 1989: 137–172.
- Fanaylova, Yelena. "Iz istorii yadov i lyudey." <https://www.svoboda.org/a/iz-istorii-yadov-i-lyudey/31456528.html>. Accessed 15 April 2023 [Фанайлова, Елена. "Из истории ядов и людей." <https://www.svoboda.org/a/iz-istorii-yadov-i-lyudey/31456528.html>. Дата обращения: 15 апреля 2023].
- George, Alexandra. *Uciezka z „Sali numer sześć”. Rosja na rozdrożu przeszłości i teraźniejszości*. Transl. Bratny, Berenika. Warszawa: Philip Wilson, 2004.
- Gonera, Marcin. "Zbrodnie Laboratorium X. Rosyjskie eksperymenty z truciznami." <https://podroze.onet.pl/ciekawe/zbrodnie-laboratorium-x-jak-zwiizek-radziecki-eksperymentowal-z-trucziznami/4j8mgh8>. Accessed 15 April 2023.
- Goworski, Andrzej. "Sowiecki Mengele." <https://www.tygodnikpowszechny.pl/sowiecki-mengele-21601>. Accessed 15 April 2023.
- Helman, Alicja. *Filmy sensacyjne*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne, 1974.
- Janicki, Kamil. "Psychiczne tortury Stasi. Jak niemiecka bezpieka łamała ludzi i wpędzała ich w szaleństwo?" <https://wielkahistoria.pl/psychiczne-tortury-stasi-jak-niemiecka-beziepika-lamala-ludzi-i-wpedzala-ich-w-szalenstwo/>. Accessed 15 April 2023.
- Kaluzhskiy, Mikhail. "Strakh otravyayet verneye yada, govorit Sergey Lebedev v romane 'Debyutant.'" <https://moskvichmag.ru/lyudi/strah-otravyayet-vernee-yada-govorit-sergej-lebedev-v-romane-debyutant/>. Accessed 15 April 2023 [Калужский, Михаил. "Страх отравляет вернее яда, говорит Сергей Лебедев в романе 'Дебютант.'" <https://moskvichmag.ru/lyudi/strah-otravyayet-vernee-yada-govorit-sergej-lebedev-v-romane-debyutant/>. Дата обращения: 15 апреля 2023].
- Khimicheskaya oborona Rossii*. Saratov: Letopis, 1998, <https://dokumen.pub/1998-192.html>. Accessed 15 April 2023 [*Химическая оборона России*. Саратов: Летопись, 1998, <https://dokumen.pub/1998-192.html>. Дата обращения: 15 апреля 2023].
- Kraska, Mariusz. *Na tropie szakala. Gry i konwencje political fiction*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2003.
- Krasucki, Eryk. "O skuteczności zarządzania strachem i jego outsourcingu. Uwagi na marginesie książki Brunona Kamińskiego." *Dzieje Najnowsze*, no. 4, R. 53, 2021: 147–161.

- Kula, Henryk. *Propaganda współczesna. Istota — właściwości*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2005.
- Lebedev, Sergey. *Debyutant*. Moskwa: Corpus (ACT), 2020, http://loveread.ec/view_global.php?id=92734. Accessed 15 April 2023 [Лебедев, Сергей. *Дебютант*, Москва: Corpus (ACT), 2020, http://loveread.ec/view_global.php?id=92734. Дата обращения: 15 апреля 2023].
- Lebiediew, Siergiej. *Debiutant*. Transl. Szymczak, Grzegorz. Warszawa: Claroscuro, 2021.
- Micińska, Magdalena. *Zamknięte miasta Rosji. Aspekty prawnoustrojowe i społeczne*. Toruń: Jagielloński Instytut Wydawniczy, 2021.
- Mikuła, Hanna. "Szpiegowanie Jamesa Bonda." *Literatura i Kultura Popularna*. R. 5, 1996: 109–132.
- Pastwa-Wojciechowska, Beata, Kaźmierczak, Maria. "Między empatią a psychopatią, czyli moralni nieskuteczni czy skuteczni niemoralni." *Nauka*, no. 1, 2018: 105–127.
- Pietrow, Nikita. *Psy Stalina*. Transl. Prus-Wojciechowska, Justyna, Syska, Katarzyna. Warszawa: 2012, http://niniwa22.cba.pl/psy_stalina.htm. Accessed 15 April 2023.
- Shuman, Yefim. "Novichok' i 'Debyutant': istoriya otravleniya." <https://www.dw.com/ru/novichok-i-debjutant-istorija-otravlenija-rossijskogo-perebezhchika/a-55559956>. Accessed 15 April 2023. [Шуман, Ефим. "Новичок' и 'Дебютант': история отравления." <https://www.dw.com/ru/novichok-i-debjutant-istorija-otravlenija-rossijskogo-perebezhchika/a-55559956>. Дата обращения: 15 апреля 2023].
- Smaga, Józef. *Narodziny i upadek imperium. ZSRR 1917–1991*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1992.
- Urbanek, Mariusz. "Żona Doktora Śmierć." *Gazeta Wyborcza*, 10 January 2009, <https://wyborcza.pl/7,76842,6080532,zona-doktora-smierc.html>. Accessed 15 April 2023.
- Utkin, Sergey. "Iz istorii Shikhan!!" https://vk.com/topic-6799740_25684151. Accessed 15 April 2023 [Уткин, Сергей. "Из истории Шихан!!" https://vk.com/topic-6799740_25684151. Дата обращения: 15 апреля 2023].
- Weil, Simone. *Zakorzenie*. Transl. Wielowieyski, Andrzej. Poznań: Wydawnictwo Brama — Książnica Włóczęgów i Uczonych, 2004.
- Wołodarski, Borys. *Truciele z KGB*. Transl. Kowalczyk, Marcin, Warszawa: Wydawnictwo RM, 2015.
- Zinowiew, Aleksander. *Homo sovieticus*. Transl. Deja, Stanisław. Warszawa: Wydawnictwo Polonia, 1987.



Жужанна Калафатич

Будапештский экономический университет

Венгрия



<https://orcid.org/0000-0001-7093-7788>

ДВА ГОРОДА (МОСКВА И БЕРЛИН) В ЭССЕ И ИНТЕРВЬЮ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА

TWO CITIES (MOSCOW AND BERLIN)
IN VLADIMIR SOROKIN'S ESSAYS AND INTERVIEWS

The study is devoted to the analysis of images and metapoetic codes associated with two cities — Moscow and Berlin. In Vladimir Sorokin's epitexts, i.e. interviews and a documentary film about him (*Sorokin Trip*), as well as in his collection of essays (*Normal History*), geographical names carry concise symbolic meanings, with the names of the two cities often becoming the starting point for metaphysical reflections. Sorokin links the ontological opposition (or lack thereof) between the spaces outside and inside to the relationship between the individual and the authority. One of the key points of comparison between Moscow and Berlin is the different approaches to the past, to traumatic historical experience.

Keywords: metapoetics, epitext, *Sorokin Trip*, *Normal History*, confrontation with the past

DWA MIASTA (MOSKWA I BERLIN)
W ESEJACH I WYWIADACH WŁADIMIRA SOROKINA

Niniejszy artykuł został poświęcony analizie obrazów i kodów metapoetyckich związanych z dwoma miastami — Moskwą i Berlinem. W epitekstach Władimira Sorokina, tj. wywiadach i filmie dokumentalnym o nim samym (*Sorokin trip*), jak również w zbiorze esejów (*Нормальная история*) nazwy geograficzne niosą ze sobą symboliczne znaczenia, przy czym nazwy dwóch miast często stają się

Жужанна Калафатич *Два города (Москва и Берлин)...*

punktem wyjścia dla rozmyślań metafizycznych. Sorokin łączy ontologiczną opozycję (lub jej brak) między wewnętrzną a zewnętrzną przestrzenią z relacją jednostka — władza. Jednym z istotniejszych punktów porównania Moskwy i Berlina jest odmienne podejście do przeszłości oraz do traumatycznego doświadczenia historycznego.

Słowa kluczowe: metapoetyka, epitektst, *Сорокин трип*, *Нормальная история*, konfrontacja z przeszłością

Владимир Сорокин уехал в Германию, в Берлин 22 февраля 2022 года, за два дня до начала войны России против Украины. С тех пор он не возвращался в Москву, и не планирует вернуться до тех пор, пока действует путинский режим¹. Писатель покинул Россию не по принуждению, однако в нынешней ситуации его откровенные антивоенные высказывания² и статьи не позволят ему беспрепятственно вернуться на родину и находиться там в безопасности³, поэтому он фактически стал эмигрантом. Раньше он вел жизнь на «два дома», попеременно проживая и работая то на своей подмосковной

¹ По словам Татьяны Замировской, когда на одном из мероприятий Колумбийского университета Сорокина спросили о его возвращении в Россию, он ответил: «It's a metaphysical question. Я вернусь, когда рухнет путинский режим. Very easy answer». Т. Замировская, *Владимир Сорокин: «Во время войн литература держит паузу»* // «Голос Америки», 05.10.2022, <https://www.golosameriki.com/a/sorokin-columbia-university-/6777244.html> (12.09.2023).

² Сорокин подписал ряд открытых писем и обращений, в которых авторы текстов назвали Россию агрессором, нападение на Украину — позором и потребовали прекратить войну. В обращении, адресованном русскоязычным людям, подписанты призвали всех, для кого русский язык является родным или вторым языком, использовать все средства коммуникации и возможности для распространения правды против ложных утверждений и манипуляций российского государства и подконтрольных ему СМИ. Помимо Сорокина, обращение подписали Людмила Улицкая, Дмитрий Глуховский, Мария Степанова, Михаил Шишкин, Сергей Лебедев, Саша Филипенко, Борис Акунин, Светлана Алексиевич, Алиса Ганиева, Александр Генис и Лев Рубинштейн.

³ Среди писателей, заклеянных как иностранные агенты, был Глуховский, заочно приговоренный российским судом к 8 годам лишения свободы за распространение фальшивых новостей о российской армии.

даче, то в квартире в Берлине. Он был свободен в выборе места жительства и черпал вдохновение в этом пространственном перемещении, в передвижении между двумя местами жительства. По мнению Сорокина, напряжение, возникающее между двумя местопребываниями, способствует обновлению внутреннего состояния художника⁴.

Оба места, Москва и Берлин, важны для Сорокина и обладают для него особенной смысловой нагрузкой. О духе этих двух пространств Сорокин часто размышляет во многих своих интервью и эссе, а также в снятом о нем документальном фильме. В своей статье я буду опираться на эти тексты в попытке раскрыть символические смыслы, которыми насыщены географические названия этих мест. По сути, я ищу в них метапоэтические данные, метатекстуальные сигналы, которые я также рассматриваю в контексте современного дискурса социальных наук. Метапоэтика — это «поэтика по данным метапоэтического текста, или кода автора, имплицитированного или эксплицитированного в текстах о художественных текстах»⁵. Метапоэтические исследования — это систематическое изучение высказываний писателей и поэтов о своем творчестве. Наиболее разработанная теория иссле-

⁴ См. «Я живу между Европой и Россией, и это дает как раз нужный ракурс и напряжение. И потом я пишу не только о России — и *Манарага*, и *Теллурия* во многом все-таки о Европе. Самое опасное — прирасти к какому-то месту и письменному столу. Стать его частью. Окостеневать не надо: лучше жить в нескольких местах. Я все-таки стараюсь, чтобы книги были разные, и думаю, что вот такая жизнь между очень помогает». И. Кириенков, «*Если не пишется, не надо литературно мастурбировать*»: интервью с Владимиром Сорокиным, <https://daily.afisha.ru/brain/12834-esline-pishetsya-ne-nado-literaturno-masturbirovat-bolshoe-intervyu-s-vladimir-sorokin/> (14.08.2023); «Überhaupt, mir scheint, es ist gut für einen Künstler, an mehreren Orten zu leben. Das macht munter und lässt einen nicht in die Langeweile abgleiten». S. Karich, «*Berlin ist die demokratischste Stadt Europas 2019*», <https://www.welt.de/kultur/article198274797/Ai-Weiwei-spaltet-Die-Reaktionen-auf-seine-Abkehr-von-Deutschland.html> (14.08.2023).

⁵ К.Э. Штайн, Д.И. Петренко, *Русская метапоэтика. Учебный словарь*, Издательство Ставропольского государственного университета, Ставрополь 2006, с. 9.

дования художественных самоинтерпретаций и авторских кодов представлена метапоэтической концепцией Клары Штайн и Дениса Петренко. Согласно их определению, метапоэтика — это сложный тип гетерогенного дискурса, антинормичный по своей сути, поскольку может рассматриваться как принадлежащий и к искусству, и к науке, так как сам творец выступает в роли интерпретатора. О размывании границ между наукой и искусством свидетельствуют метафоричность данного типа дискурса, неопределенность/неопределимость понятий⁶. К метапоэтическим данным относятся высказывания автора о творческом процессе, языке, литературе, конкретных произведениях, отношении к культуре, политике памяти и к прошлому. Метакоды Сорокина находятся на границах науки, философии, публицистики и литературы, являясь результатом продуманного процесса. Этот факт объясняет, почему в многочисленных интервью, эссе писателя и документальном фильме о нем так много схожих идей и высказываний, так много одинаковых формулировок.

За последние два десятилетия медиаприсутствие Сорокина стало осознанным, можно сказать, что он сознательно относится к формированию медиаобраза, своего рода мифа. Создателем этого метажанра, как известно, был Владимир Набоков. Набоков не вел живую диалогов с журналистами, ситуация беседы — лишь иллюзия. Вопросы ему нужно было присылать заранее, которые он потом редактировал, подгоняя их под уже написанные ответы. Готовый текст не мог быть изменен без согласия Набокова. Таким образом, у этих интервью, по сути, был один автор — Владимир Набоков, в них нет диалога, поэтому они так едины. Хотя Сорокин не устраняет журналиста-собеседника, но и в многочисленных его интервью также разворачивается единая картина, поскольку в ответах Сорокина есть постоянные, повторяющиеся элементы.

⁶ Там же, с. 33.

Литературное интервью⁷ — это диалогический вариант медиадискурса, самостоятельный гибридный жанр⁸. Жерар Жетт относит интервью с писателями к паратекстам, а в рамках этой категории к эпитекстам. Комментарии, передающие авторские интенции, играют особую прагматическую роль, образуя границу (порог) между текстом и миром вне текста⁹, тем самым влияя на более воспринимающее чтение и рецепцию текста. Интервью позволяют получить информацию из первых рук о жизни автора, его творчестве или литературном вкусе, а также о личности и его мнениях, опыте, взглядах по тому или иному вопросу или проблеме. В интервью с Сорокиным можно заметить, что они одновременно призваны поделиться новой информацией и знаниями об авторе, проанализировать и исследовать затрагиваемую литературную или социальную проблему, дать представление об образе мышления и творческом методе писателя. Все это прослеживается и в интервью Андрея Архангельского, взятого на радиостанции «Свобода» 23 января 2023 года¹⁰. Ранее Архангельский провел несколько интервью с Сорокиным, в которых представлен ряд метапоэтических данных о предмете данного исследования¹¹.

⁷ Елена Селютина собрала те аспекты, которые делают интервью с писателями важными и интересными для литературоведов. См. Е.А. Селютина, *Зарождение жанра литературного интервью на рубеже XIX–XX веков* // «Филологический класс» 2022, № 4, с. 77.

⁸ Подробнее о вариантах жанровой гибридности литературных интервью см. А. Masschelein, Ch. Meurée, D. Martens, S. Vanasten, *The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre* // «Poetics Today» 2014, № 1–2, с. 1–49.

⁹ G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, перев. J.E. Lewis, Cambridge University Press, Cambridge 1997, с. 2.

¹⁰ А. Архангельский, *Владимир Сорокин: «Выживет литература, которая ставит большие вопросы»*, <https://www.svoboda.org/a/vladimir-sorokin-vyzhivet-literatura-kotoraya-stavit-boljshie-voprosy-/32231253.html> (12.07.2023).

¹¹ См. А. Архангельский, *«Постсоветский человек разочаровал больше, чем советский». Писатель Владимир Сорокин — об истории русской жестокости*, <https://www.kommersant.ru/doc/2786007> (12.07.2023); А. Архангельский, *«Пятеро маяковских и четверо конных»* // «Новая газета» 2021, № 41, <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/15/piatero-maiakovskikh-i-chetvero-konnykh> (12.07.2023).

Интервью, взятое в 2023 году, естественно, посвящено войне, и вопросы направлены на осмысление произошедшего, давая собеседнику возможность поразмышлять о последствиях российской коллективной травмы, о неразрешенном советском прошлом. В беседе также затрагиваются вопросы переоценки и переосмысления русской культуры и языка, новой волны русской эмиграции. В ходе разговоров обсуждаются и специфические литературные вопросы, такие как сборник короткой прозы *De feminis*, опубликованный в 2022 году, а также возможности и роль литературы в военное время.

Во вступлении к интервью, подготовленному Архангельским, также говорится, что до начала войны Сорокин жил попеременно в Берлине и в России, и, по собственному признанию писателя, смена места жительства предоставляет иную писательскую оптику на жизнь и на творчество¹². Однако его нынешнее пребывание в Берлине вызвано не творческими причинами, а нападением России на Украину и политической ситуацией в России. Два города ассоциируются с разными образами, что также отражено в упомянутом интервью, но

¹² В силу проживания Сорокина в двух местах, его интервью содержат (иногда стереотипное) сравнение двух менталитетов — русского и немецкого. Ср.: «Между русскими и немцами существует сильное взаимопритяжение. Русских притягивает идея тотального „орднунга“, которого нет в России. А немцев притягивает русский хаос и иррациональность. И неуправляемые дикие энергии. В 80-е и 90-е это создавало такое сильное притяжение, что казалось ближе не будет. Но, к сожалению, последние события в России показали, что сила советского прошлого и инерция этого государства, которое весь XX век было построено на лжи и насилии над человеком, оказались реальностью». И. Михайлина, *Владимир Сорокин: «Между русскими и немцами сильное взаимопритяжение»* // «Germania online», <https://ru-sorokin.livejournal.com/394710.html> (12.07.2023). С литературоведческой точки зрения чрезвычайно интересно присутствие немецких мотивов в творчестве Сорокина, а также его комплексное рассмотрение способов связи двух тоталитарных сознаний (нацистского и сталинского). Михаил Рыклин также писал об этом в контексте пьесы *Hochzeitreise*. См. М. Рыклин, *Борщ после устриц (Археология вины в «Hochzeitreise» В. Сорокина)* // D. Burkhart (ред.), *Poetik der Metadiskursivität: Zum postmodernen Prosa-, Film und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*, Otto Sagner, München 1999, с. 179–186.

наиболее полный обзор творческого видения писателя, дополненный биографическими фактами, можно найти в сборнике эссе *Нормальная история*. Книга была опубликована в 2019 году, в том же году, когда был снят документальный фильм *Сорокин-трип*. Параллели между этими двумя работами очевидны. В книге собраны тексты разных жанров, которые, за небольшим исключением, были написаны Сорокиным в конце 2000-х годов для журнального портала «Сноб» (www.snob.ru). Сорокин был автором, колумнистом этого сайта с мая 2009¹³ по декабрь 2010 года. Писатель создал более 50 текстов, в основном в жанре эссе, своего рода медитаций, свободных размышлений о различных проблемах и явлениях. Михаил Эпштейн считает эссе наиболее жизнеспособным жанром современной литературы и видит в нем возможность возрождения для культуры нового времени, распавшейся на специфические субдисциплины и дисциплины.

Эссе — всегда «о», потому что подлинный, хотя не всегда явленный его предмет, стоящий в «именительном» падеже, — это сам автор, который в принципе не может раскрыть себя завершение, ибо по авторской сути своей не завершим; и потому он выбирает частную тему, чтобы, размывая ее пределы, обнаружить то беспредельное, что стоит за ней, точнее, переступает ее¹⁴.

Вошедшие в этот сборник 37 эссе Сорокина охватывают широкий круг тем, таких как еда, напитки, охота, мусор, советское детство, московский андеграунд, кино, музыка, искусство, а также социальные и политические вопросы. При этом Сорокин анализирует основополагающие русские мифологемы. Эссе писателя сочетают в себе различные жанры, включая воспоминание, притчу, афоризм, рассказ, очерк. В текстах доминирует как публицистический, так и литературный, худо-

¹³ Первый публикуемый здесь текст (*Занос*) — не эссе, а литературное произведение, посвященное Сорокиным памяти Дмитрия Пригова.

¹⁴ М. Эпштейн, *Законы свободного жанра (Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени)* // «Вопросы литературы» 1987, № 4, <https://voplit.ru/article/zakony-svobodnogo-zhanra-esseistika-i-esseizm-v-kulture-novogo-vremeni/> (01.09.2023).

жественный дискурс. В открывающем и заключительном эссе сборника метафизической точкой отсчета становятся названия двух пространств и двух городов. Если в эссе *Москва* в центре внимания находятся образы Москвы, то в очерке *Город открытых пространств* речь идет о Берлине. В последнем тексте писатель подробно рассказывает о своем знакомстве с Берлином и истории своих отношений с городом. Он вспоминает, что его первое посещение Берлина состоялось в 1988 году, это была его первая поездка на Запад. В рамках проекта «Искусство» художники-концептуалисты из Москвы выставлялись в Западном Берлине, а немецкие художники в Москве. Город произвел на Сорокина огромное впечатление своей просторностью, с одной стороны, и свободой и отсутствием агрессивности, с другой.

Самым приятным и неожиданным было то, что Берлин не требовал от меня признания и уважения, не настаивал ни на чем, не бросался со своими достопримечательностями. Он вообще ничего не требовал, ни в чем не упрекал, а просто стоял — спокойный, просторный город с великой, грозной и трагической историей. Чувствовалось, что он преодолел свою историю, вышел победителем, заслужив себе право просто быть городом¹⁵.

Окончательно Сорокин полюбил этот город, будучи стипендиатом DAAD, где ставились его пьесы и регулярно публиковались его работы. Наконец, когда у него появилась возможность, он купил квартиру в Берлине. Именно в этой квартире (в Берлине), как и в Подмоскovie и Москве снимался фильм *Сорокин-трип*¹⁶.

Юрий Сапрыгин и Антон Желнов¹⁷ представляют историю жизни Сорокина в изложении писателя, используя совре-

¹⁵ В. Сорокин, *Нормальная история*, АСТ, Corpus, Москва 2019, с. 213.

¹⁶ Название фильма — намеренное обыгрывание сорокинской пьесы *Dostoevsky-trip*. Подзаголовок (*Первый фильм о самом значительном писателе современности*) можно рассматривать и как своеобразный жест канонизации.

¹⁷ Герои предыдущих проектов Желнова — тоже художники, жившие/живущие в эмиграции, Иосиф Бродский (*Бродский не поэт*), Саша Соколов (*Саша Соколов. Последний русский писатель*), а также Илья и Эмилия Кабаковы (*Кабаковы. Бедные люди*).

менные кадры, новостные репортажи, интервью с современниками и членами семьи, а также чтения фрагментов из его произведений. Каждый раздел отделен фотографиями, оживленными анимацией. Основные события творческого пути писателя представлены в хронологическом порядке. Особое внимание уделено культурной среде, кругу московских концептуалистов, скандалам, связанным с Сорокиным. С одной стороны, Сорокин рассказывает о своей семье, своем становлении как писателя, первых успехах и публикациях, а с другой — подробно объясняет, что он думает о творчестве, искусстве и литературе. Собеседники — режиссеры — в фильме не говорят, а лишь работают с ответами на их вопросы, так что повествование выглядит как монолог Сорокина. Фильм снимался в течение недели в Москве и Берлине — важных местах в жизни Сорокина. Камера больше времени уделяет писателю, разговаривающему или размышляющему в домашней обстановке, или следит за его странствиями и прогулками в городском пространстве. Пространство в России ассоциируется с типичными образами: зима, снег, холод, печь, заснеженная сосна. Рассказчик также размышляет о метафизическом значении зимы и снега.

Берлинская квартира — это пространство для живописи, на стенах висят картины с изображениями Достоевского. Некоторые из них показаны в фильме¹⁸. Сорокин любит говорить о тех состояниях, чувствах и мыслях, предшествующих твор-

¹⁸ Всего Сорокин создал сорок картин, размышляя о Достоевском как о явлении. «Этот писатель, как никто другой, выразил глубины и высоты русского характера, наш агрессивный коллективизм, тягу к иррациональному, неумение и особенно нежелание строить „нормальную жизнь“, романтический мистицизм, смешанный с мазохизмом, и способность, как писал Мамлеев, „превращать проклятия в благодать“. Достоевский актуален и сегодня, и в этом отношении он превзошел других бородатых классиков. Он никогда не был моим любимым писателем, но он не переставал меня волновать. За последние два года я написал сорок картин, связанных с его образом, — цикл, который я назвал „Достоевский-40“». Т. Щербина, *«Мы живём во время гниения времени». Интервью с Владимиром Сорокиным* // «Вестник Европы» 2021, т. LVII, <https://ru-sorokin.livejournal.com/560630.html> (13.07.2023).

ческому процессу. Высказывания, которые он делает в фильме, хорошо известны, так как ранее они были описаны в его эссе, а также их можно прочитать в его интервью. Особенно это касается высказываний писателя о городах.

Оба имперских города могущественны, но если Берлин разнообразен как в архитектурном, так и в социальном плане, то Москва угнетена и изнасилвана вертикальной системой власти¹⁹. «С каждым днем убеждаюсь: в этом городе по-настоящему счастливы чиновники, электронно-платежные системы и автомобили. Это их город. Обычного человека Москва по-прежнему не замечает, как и в советское время»²⁰.

В Москве также много открытого пространства, но Сорокину там не хватает ощущения уюта. В своем эссе и фильме Сорокин противопоставляет открытые пространства Москвы закрытому внутреннему миру квартир. Внешнее пространство за порогом дома (улицы, проспекты, площади, парки, рестораны) принадлежит государству. Обычный гражданин должен принимать это во внимание, но государство не принимает во внимание человека. На самом деле государственное пространство враждебно человеку, потому что государство жестоко и непрогнозируемо, и рассматривает население просто как строительный материал. «И самое главное чувство — тебя не очень ждали в этом пространстве, оно существовало не для тебя лично, а для мифического „советского народа”»²¹. Эта онтологическая оппозиция между внешним и вну-

¹⁹ На рубеже тысячелетий был снят фильм Александра Зельдовича *Москва*, сценарий которого написал Сорокин в соавторстве с режиссером. В фильме собраны практически все стереотипы, идеи и представления о Москве. Сначала элементы московского мифа (в том числе идея о том, что Москва — центр страны, сердце родины, мать всех русских городов, «Москва — третий Рим») просто вызываются в памяти, но потом они становятся пустыми и бессмысленными. На самом деле, можно сказать, что по мере развития сюжета город становится символом отсутствия, пустоты, разбитых жизней, несбывшихся желаний и потерь. Власть пустоты делает бессмысленными все человеческие усилия, не оставляет свободы выбора и лишает личность свободы.

²⁰ В. Сорокин, *Нормальная история...*, с. 10.

²¹ Там же, с. 217.

тренним пространством полностью отсутствует в Берлине. По мнению Сорокина, действенная мощь Берлина способствовать развитию личности и самовыражению сохранилась и по сей день. С другой стороны, писатель также подчеркивает, что Берлин (то есть немцы) сумел признать нацистское прошлое. Это означает, что общество осознало произошедшее, оплакало жертв и наказало виновных.

В действительности, конечно, осознание прошлого не обошлось без проблем ни в Восточной, ни в Западной Германии. Разрыв между личной и коллективной (официальной) памятью стал причиной бесчисленных вспышек недовольства и скандалов. По словам Алейды Ассман, воспоминания о Холокосте и других преступлениях национал-социализма отмечены упрямой диалектикой уклонений и признаний²². Однако нельзя отрицать, что в Германии сложилась институциональная система работы с прошлым. Памятные места, музеи, мемориалы, дни памяти, средства массовой информации, учебники — все это направлено на передачу прошлого, сохранение памяти о жертвах и принятие на себя ответственности за совершенные преступления.

Существует ряд причин, по которым было трудно примириться с историческими потерями и противостоять сталинизму в России. Одна из них — большое число жертв, (каждая четвертая российская семья пострадала от террора), другая, как отмечал Александр Эткинд, сложность прими-

²² Алейда Ассман выделяет три фазы коллективной памяти в Западной Германии в отношении Холокоста и других преступлений нацизма. Она описывает 1950-е годы как период политических деклараций, когда ритуал признания и поминовения был установлен на уровне официальной памяти, но без какой-либо связи с личными (автобиографическими) воспоминаниями. 1960-е годы — период пробуждения нового поколения — были временем активных вопросов, исследований и обучения. Это было время семейного, юридического и исторического «просвещения». Третья и нынешняя фаза характеризуется универсализацией и глобализацией памяти о Холокосте, снова фокусируясь на обобщенной версии произошедшего, оторванной от конкретных людей и мест. A. Assman, *Gedächtnis ohne Erinnerung? Die Probleme der Deutschen mit ihrer Geschichte* // «Gedenkstätten-Rundbrief» 2000, № 10 (97), с. 3–13.

рения с тем фактом, что виновные сами становились жертвами спустя месяцы, сметаемые следующей волной террора²³. Текучесть границы между жертвой и преступником, саморазрушительный характер советского террора затрудняют как его рациональное понимание (философское и историческое), так и выявление и преследование виновных. В России не развернулась значительная философская, политическая и социальная дискуссия о преступлениях коммунистического режима. Политика памяти постсоветского российского государства не считала своей задачей ни возложение юридической ответственности за преступления прошлого, ни предоставление символической и материальной компенсации жертвам²⁴. А отсутствие политического и морального суждения породило множество существенно различных интерпретаций прошлого, включая ностальгию по сталинизму²⁵.

Травматическая природа национального самосознания является центральной проблемой романов Сорокина второй половины 2000-х годов, и таким образом Сорокин символически вовлекается в оживленные социальные дебаты последних десятилетий, которые касались, прежде всего, возможного пути России, идеи русского мира и вопросов национальной идентичности. Социологические исследования показывают, что русское самосознание претерпело значительные изме-

²³ А. Эткинд, *Работа горя и утехи меланхолии* // «Неприкосновенный запас» 2013, № 3, <https://magazines.gorky.media/nz/2013/3/rabota-gorya-i-utehi-melanholii.html> (13.07.2023).

²⁴ Ср. «К концу 2010-х годов российская государственная политика памяти о советском терроре — главным символическим событием которой стал запуск „франшизы“ „Россия — моя история“ и открытие Стены скорби в Москве — представляет собой стремление законсервировать крайне токсичную и опасную для государства тему символического и институционального осуждения этого террора, используя внутреннюю логику уравновешивания преступлений успехами и риторику „примирения“ без обращения к теме ответственности». Н. Эппле, *Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах*, Новое литературное обозрение, Москва 2020, с. 94.

²⁵ А. Эткинд, *Время сравнивать камни. Постреволюционная культура политической скорби в постсоветской России* // «Ab Imperio» 2004, № 2, с. 59.

нения после распада Советского Союза. Если 90-е годы характеризовались негативной самоидентификацией совка, то начиная с 2000-х годов начался поиск элементов национальной гордости. Это шло рука об руку с реабилитацией и идеализацией имперского и коммунистического прошлого, с растущей ностальгией по советскому миру и продвижением собственного пути России²⁶. Это период возрождения имперского идеала, изоляции, лидерства и патерналистских надежд. Идеи и представления о тоталитаризме и мифы общественного сознания деконструируются в работах Сорокина середины 2000-х годов (*День опричника*, *Сахарный Кремль*, *Метель*), в которых модель государственного управления, созданная по следам опричнины Ивана Грозного, предстает как универсальная модель вне истории и времени. Сорокин деконструирует мифологизированный образ и роль опричников, показывая феномен опричнины как действие узаконенного насилия, возведенного в ранг государственной власти. По мнению Сорокина, память об опричнине сохраняется в архетипах русского коллективного бессознательного. В своих высказываниях Сорокин подчеркивает, что опричнина — это типично русское явление, которое еще не было до конца изучено и исследовано ни историками, ни художниками²⁷. Система государственной власти Ивана Грозного, основанная на насилии, создала вертикаль власти, архаичную пирамиду, которая и сегодня формирует русское сознание²⁸.

²⁶ Подробнее об этом см. Б. Дубин, *Россия нулевых: политическая культура, историческая память, повседневная жизнь*, РОССПЭН, Москва 2011.

²⁷ С. Широкова, *Писатель Владимир Сорокин: Мой «День опричника» — это купание авторского красного коня* // «Известия», 25.08.2006, <http://www.iz.ru/news/316688> (14.08.2023).

²⁸ По мнению писателя, периоды смуты, революций и кровопролития можно рассматривать как следствие традиции тоталитарного государства, опричнины. Эта мысль, кроме того, согласуется с наблюдениями известного историка Руслана Скрынникова. В своей книге *Царство террора* Скрынников показывает, как репрессивный, карательный режим Ивана Грозного повлиял на следующие этапы развития страны. В своем анализе автор отмечает, что в России после глубоких социальных потрясений и незавершенных реформ всегда следовал период кровавого террора.

Сорокин считает, что авторитаризм Путина является именно результатом этой пирамиды власти²⁹, а война — это симптом глубоко травмированного, больного общества³⁰.

Символ разрушительной силы государства (пирамида) появляется не только в публицистике Сорокина, но и в его художественных произведениях. В мистическом рассказе *Красная пирамида*, открывающем сборник *Белый квадрат*, главный герой, умирая, видит сооружение, о котором говорил ему в юности неизвестный толстяк на пустынном сельском перроне: красную пирамиду, которая заполняет всю Красную площадь, издает красный рев, переполняет каждого человека и изменяет его внутреннюю структуру.

Повторяющаяся мысль Сорокина, что труп советского мира не был похоронен³¹, теперь он ожил в виде некоего монстра, вампира, хтонического существа, зомби, и уничтожает все³². Зародыш советского менталитета по-прежнему заражает и раз-

²⁹ V. Sorokin, *Vladimir Putin sits atop a crumbling pyramid of power*, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/feb/27/vladimir-putin-russia-ukraine-power> (13.07.2023).

³⁰ А. Архангельский, *Владимир Сорокин: «Выживет...»*

³¹ Ср. «Потому что все советские коллективные травмы были вытеснены в бессознательное, с ними не работали. Они там гнили, настаивались. И вот этот гной полез наружу. Не было ведь ни коллективного осознания, ни покаяния — за преступления большевизма. Не было и коллективно-самолечения. С этой травмой, так же как с трупом советского, отмахнулись и сказали: „мы здоровы“. И так сойдет. А оказалось, что больны, тяжело больны. И это зло, которое дремало в людях, — его, собственно, с помощью пропаганды выпустили наружу, и массовое облучение достигло своей цели. И Буча, например, символический итог этого облучения. Это чистое зло, которое поднялось из глубин коллективного бессознательного. Никто не лечил травму, как лечили ее, например, в Германии. Для этого им понадобилось 20 лет, чтобы излечить. А мы пожинаем плоды невывлеченной болезни. Абсурдная, страшная, бессмысленная война». А. Архангельский, *Владимир Сорокин: «Выживет...»*

³² Незавершенный процесс проработки травматических эпизодов советского, сталинского прошлого породил в русской культуре бесчисленное множество образов разных призраков, духов, вампиров и мертвецов. Подробнее о «постсоветской хонтологии» см. А. Эткинд, *Кривое горе. Память о непогребенных*, Новое литературное обозрение, Москва 2018.

рушает все вокруг. Поскольку Сорокин считает отсутствие независимого и критического мышления признаком болезни, он убежден, что только поражение России на Украине дает шанс на излечение. После поражения необходимо бескомпромиссно посмотреть в лицо прошлому и всему, что произошло, а для этого нужны саморефлексия и укрепление личностного начала. Тогда, возможно, московское пространство станет более родным и уютным.

Пространство в обоих городах (в Москве и Берлине) обширно, но отношение к внутреннему и внешнему пространству очень разное. В Москве онтологическая оппозиция между общественным и личным пространством обусловлена деспотическим характером власти над личностью, но также связана с отношением к прошлому, к травматическому историческому опыту и принципу личности. В метафизических размышлениях Сорокина Берлин предстает идеализированным пространством именно потому, что город (немцы) смог разобрататься со своим прошлым и не ограничивал (или ограничивал в меньшей степени) индивидуальную самореализацию.

REFERENCES

- Arkhangelskiy, Andrey. “Postsovetskiy chelovek razocharoval bol’she, chem sovetskiy”. *Pisatel’ Vladimir Sorokin — ob istorii russkoy zhestokosti.* <https://www.kommersant.ru/doc/2786007>. Accessed 12 Jul. 2023 [Архангельский, Андрей. “Постсоветский человек разочаровал больше, чем советский”. *Писатель Владимир Сорокин — об истории русской жестокости.* <https://www.kommersant.ru/doc/2786007>. Дата обращения: 12.07.2023].
- Arkhangelskiy, Andrey. “Pyatero mayakovskikh i chetvero konnykh.” *Novaya gazeta*, no. 41, 2021, <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/15/piatero-maiakovskikh-i-chetvero-konnykh>. Accessed 12 Jul. 2023 [Архангельский, Андрей. “Пятеро маяковских и четверо конных.” *Новая газета*, № 41, 2021, <https://novayagazeta.ru/articles/2021/04/15/piatero-maiakovskikh-i-chetvero-konnykh>. Дата обращения: 12.07.2023].
- Arkhangelskiy, Andrey. “Vladimir Sorokin: ‘Vyzhivet literatura, kotoraya stavit bol’shiye voprosy’.” <https://www.svoboda.org/a/vladimir-sorokin-vyzhivet-literatura-kotoraya-stavit-bolshie-voprosy-/32231253.html>. Accessed 12 Jul. 2023 [Архангельский, Андрей. “Владимир Сорокин: ‘Выживет литература, которая ставит большие вопросы.’” <https://www.svoboda.org/a/vladimir->

- sorokin-vyzhivet-literatura-kotoraya-stavit-boljshie-voprosy-/32231253.html. Дата обращения: 12.07.2023].
- Assman, Aleida. "Gedächtnis ohne Erinnerung? Die Probleme der Deutschen mit ihrer Geschichte." *Gedenkstätten-Rundbrief*, no. 10 (97), 2000: 3–13.
- Dubin, Boris Vl. *Rossiya nulevykh: politicheskaya kul'tura, istoricheskaya pamyat', povsednevnaya zhizn'*. Moskva: ROSSPEN, 2011 [Дубин, Борис Вл. *Россия нулевых: политическая культура, историческая память, повседневная жизнь*. Москва: РОССПЭН, 2011].
- Epple, Nikolay. *Neudobnoye proshloye. Pamyat' o gosudarstvennykh prestupleniyakh v Rossii i drugih stranakh*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2020 [Эппле, Николай. *Неудобное прошлое. Память о государственных преступлениях в России и других странах*. Москва: Новое литературное обозрение, 2020].
- Epshteyn, Mikhail. "Zakony svobodnogo zhanra (Esseistika i esseizm v kul'ture Novogo vremeni)." *Voprosy literatury*, no. 4, 1987, <https://voplit.ru/article/zakony-svobodnogo-zhanra-esseistika-i-esseizm-v-kulture-novogo-vremeni/>. Accessed 01 Sep. 2023 [Эпштейн, Михаил. "Законы свободного жанра (Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени)." *Вопросы литературы*, № 4, 1987, <https://voplit.ru/article/zakony-svobodnogo-zhanra-esseistika-i-esseizm-v-kulture-novogo-vremeni/>. Дата обращения: 01.09.2023].
- Etkind, Aleksandr. *Krivoye gore. Pamyat' o nepogrebennykh*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2018 [Эткинд, Александр. *Кривое горе. Память о непогребенных*. Москва: Новое литературное обозрение, 2018].
- Etkind, Aleksandr. "Rabota gorya i utekhi melankholii." *Neprikosnovennyy zapas*, no. 3, 2013, <https://magazines.gorky.media/nz/2013/3/rabotagorya-i-utehi-melanhonii.html>. Accessed 13 Jul. 2023 [Эткинд, Александр. "Работа горя и утечи меланхолии." *Неприкосновенный запас*, № 3, 2013, <https://magazines.gorky.media/nz/2013/3/rabotagorya-i-utehi-melanhonii.html>. Дата обращения: 13.07.2023].
- Etkind, Aleksandr. "Vremya sravnivat' kamni. Postrevolyutsionnaya kul'tura politicheskoy skorbi v postsovetskoy Rossii." *Ab Imperio*, no. 2, 2004: 33–76 [Эткинд, Александр. "Время сравнивать камни. Постреволюционная культура политической скорби в постсоветской России." *Ab Imperio*, № 2, 2004: 33–76].
- Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Transl. Lewis, Jane E. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Karich, Swantje. "Berlin ist die demokratischste Stadt Europas 2019." <https://www.welt.de/kultur/article198274797/Ai-Weiwei-spaltet-Die-Reaktionen-auf-seine-Abkehr-von-Deutschland.html>. Accessed 14 Aug. 2023.
- Kiriyenkov, Igor'. "Yesli ne pishetsya, ne nado literaturno masturbirovat': interv'yu s Vladimirom Sorokinym." <https://daily.afisha.ru/brain/12834-esli-ne-pishetsya-ne-nado-literaturno-masturbirovat-bolshoe-intervyu-s-vladimir-sorokin/>. Accessed 14 Aug. 2023 [Кириенков, Игорь. "«Если не пишется, не надо литературно мастурбировать»: интервью с Владимиром

- Сорокиным.” <https://daily.afisha.ru/brain/12834-esli-ne-pishetsya-ne-nado-literaturno-masturbirovat-bolshoe-intervyu-s-vladimir-sorokin/>. Дата обращения: 14.08.2023].
- Masschelein, Anneleen et al. “The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre.” *Poetics Today*, no. 1–2, 2014: 1–49.
- Mikhaylina, Irina. “Vladimir Sorokin: ‘Mezhdu russkimi i nemtsami sil’noye vzaimoprityazheniye.’” *Germania online*, 2016, <https://ru-sorokin.livejournal.com/394710.html>. Accessed 12 Jul. 2023 [Михайлина, Ирина. “Владимир Сорокин: ‘Между русскими и немцами сильное взаимопротяжение.’” *Germania online*, 2016, <https://ru-sorokin.livejournal.com/394710.html>. Дата обращения: 12.07.2023].
- Ryklin, Mikhail K. “Borshch posle ustrits (Arkheologiya viny v ‘Hochzeitreise’ V. Sorokina).” *Poetik der Metadiskursivität: Zum postmodernen Prosa-, Film und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*. Ed. Burkhart, Dagmar. 179–186. München: Otto Sagner, 1999 [Рыклин, Михаил К. “Борщ после устриц (Археология вина в ‘Hochzeitreise’ В. Сорокина).” *Poetik der Metadiskursivität: Zum postmodernen Prosa-, Film und Dramenwerk von Vladimir Sorokin*. Ред. Burkhart, Dagmar. 179–186. München: Otto Sagner, 1999].
- Selyutina, Yelena A. “Zarozhdeniye zhanra literaturnogo interv’yu na rubezhe XIX–XX vekov.” *Filologicheskij klass*, no. 4, 2022: 76–87 [Селютина, Елена А. “Зарождение жанра литературного интервью на рубеже XIX–XX веков.” *Филологический класс*, № 4, 2022: 76–87].
- Shirokova, Sof’ya. “Pisatel’ Vladimir Sorokin: Moy ‘Den’ oprichnika’ — eto kupaniye avtorskogo krasnogo konya.” *Izvestiya*, 25 Aug. 2006, <http://www.iz.ru/news/316688>. Accessed 14 Aug. 2023 [Широкова, Софья. “Писатель Владимир Сорокин: Мой ‘День опричника’ — это купание авторского красного коня.” *Известия*, 25.08.2006, <http://www.iz.ru/news/316688>. Дата обращения: 14.08.2023].
- Shcherbina, Tat’yana. “‘My zhivëm vo vremya gnieniya vremeni.’ Interv’yu s Vladimirom Sorokinym.” *Vestnik Yevropy*, vol. LVII, 2021, <https://ru-sorokin.livejournal.com/560630.html>. Accessed 13 Jul. 2023 [Щербина, Татьяна. “‘Мы живём во время гниения времени.’ Интервью с Владимиром Сорокиным.” *Вестник Европы*, т. LVII, 2021, <https://ru-sorokin.livejournal.com/560630.html>. Дата обращения: 13.07.2023].
- Shtayn, Klara, Petrenko, Denis. *Russkaya meta-poetika. Uchebnyy slovar’*. Stavropol’: Izdatel’stvo Stavropol’skogo gosudarstvennogo universiteta, 2006 [Штайн, Клара, Петренко, Денис. *Русская метапоэтика. Учебный словарь*. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2006].
- Sorokin, Vladimir. *Normal’naya istoriya*. Moskva: AST, Corpus, 2019 [Сорокин, Владимир. *Нормальная история*. Москва: АСТ, Corpus, 2019].
- Sorokin, Vladimir. “Vladimir Putin sits atop a crumbling pyramid of power.” <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/feb/27/vladimir-putin-russia-ukraine-power>. Accessed 13 Jul. 2023.

Zamirovskaya, Tat'yana. "Vladimir Sorokin: 'Vo vremena voyn literatura derzhit pauzu.'" *Golos Ameriki*, 2022, <https://www.golosameriki.com/a/sorokin-columbia-university-/6777244.html>. Accessed 12 Sep. 2023 [Замировская, Татьяна. "Владимир Сорокин: 'Во время войн литература держит паузу.'" *Голос Америки*, 2022, <https://www.golosameriki.com/a/sorokin-columbia-university-/6777244.html>. Дата обращения: 12.09.2023].



Лаура Пикколо

Университет Рома Тре

Италия



<https://orcid.org/0000-0002-3193-6640>

РУССКИЕ В РИМЕ В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА В РОМАНЕ АППЕНДИКС АЛЕКСАНДРЫ ПЕТРОВОЙ

RUSSIANS IN ROME AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY IN THE NOVEL *APPENDIX* BY ALEXANDRA PETROVA

The article investigates the Diaspora theme in *Appendix*, the debut novel by the poet Alexandra Petrova. Published in 2016, *Appendix* was awarded the Andrei Belyi Prize the same year. It is a novel with a complex structure and plot, a multitude of narrative lines, and a rich, erudite system of quotations. The main theme is the troubled condition of the “Other”, an immigrant, outsider who finds himself in an unknown foreign city, in this case it is Rome, which itself was founded by a “stranger”. Petrova takes up the Virgilian theme of Aeneas as an explicit reference to the fate of the Trojan hero as an image of immigrants Rome. Petrova is one of the voices of the new Russia Abroad even though she remains in many ways a voice on the threshold.

Keywords: *Appendix*, Alexandra Petrova, Russian Emigration, Russia Abroad, post-Soviet literature, Rome

ROSJANIE W RZYMIE NA POCZĄTKU XXI WIEKU W POWIEŚCI
APPENDIX ALEKSANDRY PIETRÓWEJ

Niniejszy artykuł porusza temat diaspory w debiutanckiej powieści poetki Aleksandry Pietrowej *Appendix*. Opublikowany w 2016 roku *Appendix* otrzymał w tym samym roku nagrodę im. Andrieja Bielego. Jest to powieść o złożonej strukturze i fabule, wielu liniach narracyjnych i bogatym, erudycyjnym systemie cytatów.

Głównym tematem jest trudna sytuacja „Innego”, imigranta, outsidera, który znajduje się w nieznanym obcym mieście, w tym przypadku jest to Rzym, który sam był założony przez „obcego”. Powieść Pietrowej podejmuje Wergiliański motyw Eneasza jako oczywiste odniesienie do losu trojańskiego bohatera w obrazie imigrantów Rzymu. Pietrowa jest jednym z głosów nowej rosyjskiej zagranicy, choć pod wieloma względami pozostaje głosem na progę.

Słowa kluczowe: *Appendix*, Aleksandra Pietrowa, rosyjska emigracja, rosyjska zagranica, literatura postsowiecka, Rzym

В последние тридцать лет исследования русской диаспоры представляли собой достаточно четко очерченное поле для изучения, которое считалось исчерпанным: с распадом СССР многие изгнанники смогли вернуться на родину, и жизнь исторических волн подошла к определенному концу. Эмиграция продолжала затрагивать россиян, но по иным критериям, чем те, которые определяли волны прошлого¹. Ситуация изменилась после 24 февраля 2022 года, когда российское вторжение в Украину заставило покинуть страну (временно или на длительный срок) тысячи россиян: не только мужчин, призванных к оружию, но и политических оппонентов власти, интеллектуалов, художников, писателей,

¹ Еще в 2016 году Олег Коростелев, один из крупнейших специалистов по русской эмиграции, в одном из интервью на вопрос о будущем эмигрантской литературы, ответил: «эмигрантская литература к концу XX века стала литературой Русского зарубежья и, дай бог, ей не придется снова переходить на эмигрантское положение [...]. В обычной ситуации человек может жить и писать, где хочет, а печатать и читать его будут без учета места жительства [...]. В XX веке ситуация была не просто трагической — исключительной. Это и породило литературу эмиграции как самостоятельную ветвь. До повторения той ситуации, хотелось бы думать, Россия никогда больше не дойдет». Е. Цейтлин, *Труден ли этот путь? Беседа с Олегом Коростелевым — исследователем литературы Русского зарубежья* // «Гостиная. Литературный журнал» 2017, вып. 91, <https://gostinaya.net/?p=14404> (15.10.2023). О новой волне см., напр., Н. Костенко, М. Завадская, Э. Камалов, И. Сергеева, *Российская ризома: социальный портрет новой эмиграции*, <https://re-russia.net/expertise/045/> (15.10.2023); М. Киселева, В. Сафронова, *Новые российские эмигранты. Кто они, сколько их и куда уехали?*, <https://www.bbc.com/russian/features-65686712> (10.10.2023).

многие из которых сегодня объявлены иноагентами или осуждены².

Эта пятая (или шестая) волна показывает, как некоторые аспекты исторической эмиграции, казавшиеся уже частью прошлого, становятся более чем актуальными сегодня. На самом деле, в постфевральской эмиграции в ряде случаев можно наблюдать горький параллелизм, особенно с первой волной и «философскими пароходами», которые около века назад увезли из новорожденного Советского Союза цвет русского искусства, культуры и мысли данного периода. Кроме того, имеется и другой аспект, касающийся тех русских, которые с началом революции оказались по разным причинам за пределами России. Речь идет об эмигрантах и путешественниках, застигнутых врасплох началом войны в 1914 году, и позднее — о солдатах, рассеянных по всей Европе, которые не хотели или не могли вернуться на родину.

Новая волна типологически похожа на все известные исторические волны и судьба многих современных писателей напоминает судьбу представителей Серебряного века, чьи жизнь и творчество отмечены цезурой, разделившей их биографию на «до» (на родине) и «после» (за рубежом). И эта цезура затрагивает, хотя и по-другому, и тех писателей, которые уже находились за границей до 2022 года. Изгои, формирующие некое Русское зарубежье *ante litteram*, люди, которые пережили эмиграцию как бы вдвойне, или перешли от эмиграции к изна-

² См. Федеральный закон от 28.12.2012 г. № 272-ФЗ «О мерах воздействия на лиц, причастных к нарушениям основополагающих прав и свобод человека, прав и свобод граждан Российской Федерации». Среди певцов, актеров и телеведущих признаны иноагентами Борис Гребенщиков (Аквариум), Андрей Макаревич (Машина Времени), Земфира, Егор Бортник (Би-2), Монеточка, Noize MC, Оксимирон, Артур Смольянинов, Михаил Шац, Руслан Белый, Максим Галкин (Алла Пугачева требовала внести ее в список иноагентов за солидарность с мужем, М. Галкиным) и др. Среди писателей попали в реестр Борис Акунин, Дмитрий Быков, Линор Горалик, Дмитрий Глуховский и др. Любопытно, что в некоторых книжных магазинах в России на обложках книг Людмилы Улицкой и др. указывалось, что авторы являются иноагентами, хотя таковыми они еще (пока) не были признаны.

нию. Дислокация, трансформирующаяся из географической в необратимо историческую: конец России, рождение СССР, страны, в которой их никогда не было. Аналогичное происходит с россиянами, покинувшими страну в период с 1991 по 2022 год, представителями путинского исхода, или с теми, кто не вписывается в определенный поток или волну и сегодня оказывается в состоянии изгнания. Хотя никто их не выгонял, и сами они не покидали сегодняшнюю Россию, поскольку уже ей не принадлежали. Они являются маргинальной частью, вне старых и новых волн, как бы «аппендиксом» идеального тела нового русского зарубежья.

Такой эмиграционный сдвиг касается и судьбы поэта и прозаика Александры Петровой, автора романа *Аппендикс* (2016), посвященного именно эмиграции. Можно сказать, что Петрова живет в постоянной экзистенциальной миграции, в которой она собирает утраченные родины, начиная с СССР и Ленинграда, ее мест рождения, исчезнувших с карты XXI века. В своей языковой «капсуле»³ Петрова жила в иных языковых вселенных, училась в Тарту, в 1993 году переехала в Иерусалим и с 1998 года живет в Риме, в городе, само основание которого связано с темой изгнания, с началом на новой земле, когда своя была уничтожена огнем.

Петрова не только передвигалась через пространство и время, но и сквозь жанры, одновременно совершая внутренний сдвиг в своем творческом мире, переходя от поэзии к прозе. Автор нескольких поэтических сборников⁴, в 2016 она опубли-

³ «Изгнанный писатель похож на собаку или человека, запущенных в космос в капсуле (конечно, больше на собаку, чем на человека, потому что обратно вас никогда не вернут). И ваша капсула — это ваш язык». И. Бродский, *Состояние, которое мы называем изгнанием* // его же, *Сочинения*, т. 6, ред. Я.А. Гордин, Пушкинский фонд, Санкт-Петербург 2001, с. 35.

⁴ В том числе *Линия отрыва*, Митин журнал, Санкт-Петербург 1992; *Вид на жительство*, Новое литературное обозрение, Москва 2000; *Только декабря: Третья книга стихов*, Новое литературное обозрение, Москва 2008. Последний сборник включен в серию *Поэзия русской диаспоры*. В Италии Петрова опубликовала сборник *Altri fuochi* (Crocetti, Milano 2005), в котором под псевдонимом Пьетро Алессандрини сама перевела на итальянский язык свои стихотворения.

ковала *Аппендикс* — свой первый (и до сих пор единственный) роман, который в том же году был отмечен Премией Андрея Белого и вошел в шорт-лист НОСа и в 2017 в лонг-лист премии «Большая книга».

Аппендикс — большой и сложный роман, «своего рода *opus magnum*»⁵, с множеством сюжетных линий и с насыщенной и эрудированной интертекстуальностью. Главная тема романа — жизнь мигранта или же беженца, попадающего в чужой город; сама книга посвящена новым мигрантам (в том, что касается сегодняшней Италии, часто жертвам моря): «Всем исчезнувшим в водах Средиземного моря и водах забвения посвящается»⁶. На протяжении романа имеет место и «мигрирующее» повествование: главная нарративная линия ведется от первого лица героини-рассказчицы, кочующей между своим настоящим взрослой русской женщины, эмигрантки в Риме, и воспоминаниями о своем детстве в России. Глава за главой, переход от взрослого мира к детскому сигнализируется в паратексте эпиграфами, отсутствующими в главах о малолетстве. К этому добавляется присутствие всезнающего повествователя, например, в жизнеописании персонажей вне главной линии рассказа. Так, в случае с Амастаном, мигрантом из Африки, где он «сжег свои документы и свое прошлое»⁷, Петрова детально воссоздает его трудный путь на лодке по Средиземному морю благодаря интервью, взятому ею у настоящих мигрантов.

На самом деле, в романе миграция касается не только русских, румын, бразильцев, поляков, но и итальянцев. Последнее

⁵ К. Корчагин, «Не против слабых, а за них» // «Новый мир» 2017, № 4, http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_4/Content/Publication6_6610/Default.aspx (15.09.2023). Ольга Балла считает *Аппендикс* романом-утопией: «попытка воплотить утопическую идею романа (на мой взгляд, в значительной мере удавшаяся, что удивительно еще более, поскольку попытки такого рода обыкновенно обречены на провал)». О. Балла, *Рим оборачивается миром* // «Знамя» 2017, № 9, <https://znamlit.ru/publication.php?id=6712> (22.11.2023).

⁶ А. Петрова, *Аппендикс*, Новое литературное обозрение, Москва 2016, с. 5.

⁷ Там же, с. 97.

не должно удивлять: Италия — страна с четким разделением на «благополучный» север и «неблагополучный» юг, поэтому с послевоенного периода многие люди переехали с юга на север, или в столицу, чтобы учиться или работать. Каждый по-своему. Персонажи испытывают чувство маргинальности и отчужденности по отношению к чужому городу и своему прошлому существованию. Они являются физически и метафизически бездомными. Их судьбы переплетаются на фоне Вечного города: здесь они уже без прошлого и, кажется, без будущего, осязают, ощущают историю древности, вес памяти города. И это должно испытываться еще сильнее героиней, родившейся в Ленинграде, в городе, вычеркнутом историей:

почему я не та, кто живет, где умрет, кто родилась не там, где (плохо) училась, и не та, которая училась там же, где (не) служит? Почему выпадаю из списков, не вишу на доске почета? Не хожу на отеческие могилы⁸.

Зато у нее осталась «миссия» —

претерпеть в разлуке и любоваться издалека непомерным телом родины. О ней все мои мысли, к ней обращены, в непонимании ее твердолобости, а то, что другую мать себе искала, потому лишь, что ласки хотела⁹.

В новой стране эти мигранты — лишние люди, это «аппендикс», ненужная часть тела-города, больной шрам современного городского пространства, где они часто не находят себе места¹⁰. По сути, «аппендикс» — слово, выражающее разные значения. Во-первых, Апеннинский полуостров часто упоми-

⁸ Там же, с. 15.

⁹ Там же, с. 22.

¹⁰ Это касается и поэзии Петровой. Как замечает Элиза Бальони о сборнике *Только деревья*, Петрова передает «взгляд маргиналов, мигрантов, бродяг, бомжей или кочевников, тех, кто не принадлежит к обществу, потому что находится на его краю, тех, кто не имеет постоянной роли или постоянного места жительства, [...] в виде острых и болезненных стихов, полных мира, о существовании которого мы, как нам кажется, не знаем». E. Baglioni, *Ritratti di poeti russi contemporanei: Alexandra Petrova* // «L'Ospite Ingrato», 1.02.2009, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/ritratti-di-poeti-russi-contemporanei-alexandra-petrova/> (20.10.2023).

нается как Аппендикс Европы. А в романе сама Петрова уже с первой главы подсказывает (или же хочет, чтобы читатели так думали), что речь идет буквально об аппендиксе: двенадцатилетняя героиня находится в больнице, где ей вырезают аппендикс. Но это не обыкновенная операция: ненужный придаток кишки не выкидывают, а сохраняют в банке со спиртом в музее больницы, и на взгляд маленькой героини, это не просто часть ее тела, а магический орган. У нее возникает ощущение, что она «потеряла [...] конечно, добрую часть своей магии [...] прошлая жизнь была бесповоротно отрезана»¹¹.

Героиня испытывает некое чувство отсутствия, но, как это бывает после ритуала посвящения, утрата части старого себя позволяет осознать свое новое «я»: «я ощутила и новую легкость. Потеря багажа помогает наращиванию крыльев за спиной или на сандалиях, как у Меркурия», и в этом новом состоянии надо было «строиться заново, полагаясь только на себя»¹². То, что остается после потери аппендикса, — шрам, знак памяти утраченной части себя. И этот шрам виден и в перитексте романа: на обложке книги имя автора и название помещены над фотографией акведука (*Aqua Felix*), который как будто тянется через всю обложку, как узкий и длинный шрам, где регулярные арки акведука похожи на след на коже от снятых швов¹³. Шрам — это свидетельство ранения, физического или же внутреннего разрыва. И эмиграция, чужестранность характеризуется чувством ранимости, страдания из-за оставления своего мира¹⁴.

¹¹ А. Петрова, *Аппендикс...*, с. 11.

¹² Там же, с. 13.

¹³ Это снимок Стефано Эспозито, с которым Петрова неожиданно познакомилась в маленьком фотомагазине в Гетто: «Однажды фотография так привлекла мое внимание, что я воскликнула вслух, как она мне нравится. Фотограф, Стефано Эспозито, случайно оказавшийся там, услышал меня и сказал, что это его снимок. Тогда я сказала ему, что мне нужна фотография для обложки книги, которую я заканчиваю. Мы просмотрели сотни фотографий на его компьютере, и в конце концов я выбрала эту» (из частной беседы с А. Петровой, Л.П.).

¹⁴ Ср. А. Наринская, *Рим внутри* // «Коммерсант. Weekend», 18.11.2016, <https://www.kommersant.ru/doc/3137729> (10.11.2023).

Казалось бы, что толкование названия романа уже исчерпано, но наращивание крыльев героини и, в идеале — читателей, только что началось: по факту, от этой точки расходится много нарративных путей, и образ сандалий Меркурия, с одной стороны, укрепляется и предвосхищает идею путешествия героини; с другой стороны, Меркурий вводит читателя в мифологический мир, в классический текст культуры, который оживляется на протяжении всего романа.

Рим Петровой не несет в себе привычные русские штампы образа Вечного города. Это городской конгломерат, часто ночной пейзаж, населенный проститутками, транссексуалами, бомжами и преступниками, в котором, кажется, вновь оживает та атмосфера декаданса империи, когда ощущалось надвигающееся варварство и предчувствие конца. Маргинальный город, или же город маргиналов, топографический и социальный «аппендикс». Речь идет, прежде всего, о периферийных районах: в первую очередь, о районе *Ребиббиа*, который сразу ассоциируется с находящейся там известной тюрьмой и с одноименной станцией метрополитена. Современная подземная жизнь в романе связывается с катакомбным миром, уже занимавшим центральное место в лирике Петровой, например, в поэтическом цикле *Подземный Рим*¹⁵. В *Аппендиксе* катакомбы становятся жилищем героев, как в случае археолога Флорина, который превращает подземные кубиколы в свой собственный дом:

К счастью, часть жизни я провозился на раскопках, а другую угробил на строительстве. Уже пять лет я оккупирую Древний Рим, и вон еще сколько места! Рим — это тебе не антикварная лавка, а дышащий хаос. Долой музеи¹⁶.

¹⁵ А. Петрова, *Подземный Рим* // ее же, *Вид на жительство...*, с. 85 и сл. Об образе Рима в поэзии Петровой ср. С. Фокина, *Римский текст в поэтической рефлексии Александры Петровой* // «*Slavica Tergestina*» 2020, т. 25, № II, с. 208–236.

¹⁶ А. Петрова, *Аппендикс...*, с. 645.

В романе Ребиббия — locus эмиграции, которому героиня придумывает некую личную мифологию, играя с палиндромом слова *Италия* и его значением (*ai lati* означает «по краям»):

Эта небольшая часть города имела обычные географические границы, но в потустороннем, высшем смысле она была лишь одной из составляющих другой, огромной и безграничной территории, которую я, любя переворачивать все с ног на голову, называла *Яилати*. По-русски получалось, что это слово включало в себя местоимение «я», союз «и» и неких «лати». «Я и лати». «Лати», возможно, и был народ, который обосновался в этих местах, помимо меня. Но если нас надо было соединять с помощью союза «и», получалось, что мы все-таки не были едины. По-итальянски же *Jailati* означало нечто, «отданное лати». Или — «по краям», что еще лучше передавало суть дела¹⁷.

В этих краях жил какое-то время и Пьер Паоло Пазолини, эмигрировавший в Рим в 1950 году. В стихотворении *Плач Экскаватора (Pianto della scavatrice)* он сравнивает этот период своей жизни с «изгнанием» («В каждой странице, в каждой строке, / которые я написал в изгнании Ребиббии, / был тот пыл, та самоуверенность, / та благодарность»)¹⁸. К этому можно добавить и эпиграф, открывающий главу *Римские чудовища*, переведенный Петровой фрагмент из пазолиниевской *Песни народа (Il canto popolare)*, опять же связанной с Ребиббией: «Паренек из народа, поешь / здесь, в Ребиббии, на берегу убогом / Аньене новую песенку, что же [...]»¹⁹. И остальные адреса Пазолини в городе переплетаются с судьбой персонажей романа: в «музыкальной» главе *Фуга*, в годовщину смерти писателя (2 ноября), герои принимают участие в памятном вечере в районе Монтеверде, где

¹⁷ Там же, с. 25.

¹⁸ «In ogni pagina, in ogni riga / che scrivevo nell'esilio di Rebibbia / c'era quel fervore, quella presunzione / quella gratitudine». P.P. Pasolini, *Il pianto della scavatrice* // его же, *Le ceneri di Gramsci. Poemetti*, Garzanti, Milano 1957, с. 108. Перевод мой — Л.П.

¹⁹ А. Петрова, *Аппендикс...*, с. 34 («Ragazzo del popolo che canti/qui a Rebibbia sulla misera riva/dell'Aniene la nuova canzonetta [...]»). P.P. Pasolini, *Il canto popolare* // его же, *Le ceneri di Gramsci...*, с. 23.

он проживал с 1954 по 1963 год. Помимо чтения его стихотворений (одно из них *Il nini miàrt*, на фриульском языке), молодые музыканты играют Баха, саундтрек к фильмам Пазолини *Аккаттоне* (*Accattone*, 1961), *Евангелие от Мафея* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) и новелле *С бумажным цветком* из фильма *Любовь и Ярость* (*Amore e rabbia*, 1968) и др.²⁰ В описаниях Петровой Рима отражается столица, рассказанная в его романах (и фильмах), таких как *Шпана* (*Ragazzi di vita*).

Рядом с пазолиниевской окраиной в основе ядра итальянского текста романа лежит и множество культурных отсылок к итальянскому кино, музыке (Мина, Франческо Гуччини), литературе (романы Эмилио Сальгари), продуктам питания, напиткам и брендам (печенье Джентилини или Мулино бьянко, мороженое Кремино и т.д.)²¹. Таким образом, эрудированные цитаты Петровой чередуются с прививками поп-культуры и постоянными отсылками к итальянской истории и быту, и героиня, кажется, питает необычную ностальгию — по стране своего рождения и утраченному детству, а также по итальянскому прошлому, которое она никогда не переживала.

²⁰ Пазолини посвятил Баху одно эссе, см. P.P. Pasolini, *Studi sullo stile di Bach* // его же, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, ред. W. Siti, S. De Laude, т. 1, Mondadori, Milano 1999, с. 77–90. О музыке в фильмах Пазолини см. G. Magaletta, *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*, Quattro Venti, Urbino 1995.

²¹ Джулиано Вивальди, например, отмечает, что песня Франческо Гуччини *Бог умер* (*Dio è morto*) прерывает фабулу в одноименной главе, «как если бы глава была приложением, аппендиксом песни, а песня — аппендиксом самой темы». Дж. Вивальди, *Воссоздавая множество на сумеречных берегах: между Тибром и Невои* // «Новое литературное обозрение» 2017, № 3, <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/3/vossozdavaya-mnozhestvo-na-sumerechnyh-beregah-mezhdu-tibrom-i-nevoj.html> (02.11.2023). Об итальянском тексте в романе писал и Кирилл Корчагин. По его мнению, важную роль играет также книга Паоло Вирно, *Грамматика множества* (*Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, 2003), переведенная самой Петровой (Ад Маргинем, Москва 2013), см. К. Корчагин, «*Не против слабых, а за них*»... Философ был арестован в 1979 году и сначала содержался под стражей именно в тюрьме Реббии в рамках расследования Процесса 7 апреля, а затем, по прошествии почти десяти лет судебных тяжб, был оправдан.

Как будто места эмиграции (в данном случае Рим) способны породить альтернативные воспоминания.

Изгнание, ностальгия по родине и чувство отчуждения — основные элементы выбранных Петровой эпитафий²², таких как овидиевские стихи *Тристии*. Эти текстовые «пороги» создают плотную и богатую сеть словесных и тематических фрагментов, особый путеводный знак, который автор рисует для читателя, чтобы тот мог сориентироваться на страницах романа. Но выбор эпитафий и культурных цитат отражает гибридную природу городского пространства, соприкосновение его разнообразных «текстов и кодов»²³, постоянный диалог между прошлым и настоящим, но также и его вневременность, с многочисленными мифами о городе, прежде всего, о его основании.

Как известно, во вступительном отрывке поэмы Вергилия Эней — «беглец», который путешествует из прошлого (Трои) к будущему (Риму). То есть, Рим рождается как город, основанный иностранцем. Сама героиня идентифицируется с Энеем, первым «беженцем» Рима, хотя обстоятельства ее изгнания отличаются:

Страна, в которой я родилась, не сторела под рукой нахального врага и не исчезла. Она просто вдруг видоизменилась. [...] она мутировала практически до неузнаваемости. Сместилась ее география, названия улиц заменились другими [...]. Здесь не было ничего из ряда вон выходящего²⁴.

²² Сама Петрова признает: «Важны эпитафии к каждой взрослой главе, они связаны с разными персонажами из древнеримской литературы, или же из современной, но, так или иначе, они связаны с опытом либо эмиграции, либо изгнанничества...». *Роман о Риме и русских в эпоху новейших войн и беженцев // Открытый город* (программа Е. Фанайловой), <https://www.svoboda.org/a/28038621.html> (20.11.2023).

²³ Как замечает Юрий Лотман, город — «котел текстов и кодов [...] механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопологаться с настоящим как бы синхронно». Ю.М. Лотман, *Символика Петербурга // его же, Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*, Искусство-СПб, Санкт-Петербург 2010, с. 325.

²⁴ А. Петрова, *Аппендикс...*, с. 26.

Уезжая, она не взяла с собой добрых духов — Ларов и Пенатов, ни своего отца: «Так что кочевала я одна, без предков, [...]. В отличие от Энея я не взяла с собой и своего отца, он остался в том же городе, где родился»²⁵. Настоящие ее Лары и Пенаты — воспоминания о детстве в уже «сгоревшей» советской стране.

Таким образом, судьба героев романа более или менее косвенно связана с судьбой героя Вергилия. Подобно Энею, каждый отдельный протагонист создает свой Рим, свой мир (пусть маргинальный, периферийный). Как подчеркивает Виктор Топоров в своей работе о вергилиевских мотивах в римском тексте,

предчувствие Рима, сознание его предназначенности определяет и его до-римское прошлое [...]. Именно это делает «Энеиду» книгой не просто об Энее, но и прежде всего о Риме [...] как образе мира, о Риме имеющем стать миром²⁶.

В романе Петровой эмблемой этого возрождения и перемен является сама Лавиния, некогда Рожерио, трансвестит, который воссоздает свою новую идентичность в Риме, превращаясь из мужчины в женщину, из прошлого в настоящее, из Бразилии в Италию, из певицы босановы в проститутку, из Летиции в Лавинию:

парочка рассказала ей историю про троянца Энея и его вторую жену Лавинию. В отличие от колючего итальянского варианта ее имени это звучало нежно и мелодично, и она решила, что совсем неплохо было бы называться в честь древней итальянской принцессы, которая стала к тому же женой легендарного прародителя Римской империи²⁷.

²⁵ Там же, с. 28.

²⁶ В.Н. Топоров, *К исследованию анаграмматических структур (анализ)* // Т.В. Цивьян (ред.), *Исследования по структуре текста*, Наука, Москва 1987, с. 198.

²⁷ А. Петрова, *Аппендикс...*, с. 352–353. Недаром Александр Марков определяет Аппендикс «„Энеида” наших дней». А. Марков, *Роман без дневника, или Римская икона свободы*, <https://www.colta.ru/articles/literature/12550-roman-bez-dnevnika-ili-rimskaya-ikona-svobody> (12.03.2023).

Дочь царя Латина и Аматы, Лавиния, вышедшая замуж за Энея, объединяет конец Трои с основанием Рима и, в более широком смысле, символизирует возрождение беженцев из разных стран, которые прибывают в Рим в поисках лучшего будущего и своей собственной идентичности. К *Энеиде* отсылает опять и пазолиниевский интертекст *Аппендикса*: в 1959 году писатель предпринял попытку перевода (остался незаконченным) вергилианской поэмы на простой итальянский язык.

В том, что касается языковой ткани *Аппендикса*, — Петрова употребляет густой, лирический и изощренный язык поэта, пишущего прозой. Как пишет Ольга Балла, в романе язык «совершенно далек от претензий на самоценность и существует лишь затем, чтобы позволить читателю получше разглядеть языковые пространства», и вернуться «к классической модели романа, главная забота которого — показать жизнь за своими пределами»²⁸.

Это не значит, что язык подчинен содержанию, напротив, как замечает Максим Кронгауз, проза Петровой «обманчива в своей простоте», подвержена постоянным преломлениям точек зрения, в частности, непрекращающееся колебание между взрослым и детским я-рассказчиком, которому порой соответствуют непоследовательность дискурса, сдвиг между высоким и низким стилем, умножение «лексических конфликтов», вплоть до создания настоящих неологизмов²⁹.

²⁸ О. Балла, *Рим оборачивается миром...* Стоит сказать, что и до того, как Петрова написала свой роман, некоторые критики замечали, что ее поэтический язык связан с русской прозой. Так, еще в 2002 году Вито Ривиелло увидел в ее стихах «влияние великой литературы своей страны, которая в большей степени черпает вдохновение из романа и повествовательных процессов, чем из стихотворной поэзии. Это происходит потому, что в ее стихах акцентируется космополитический и децентрализованный взгляд, позволяющий при вертикальном раскопе в современной лингвистической магне обнаружить глубокие корни древнего культурного теллуса, часто либо слишком разложенного, либо слишком идеологически схематизированного». V. Riviello, *Russia, mamma cieca* // «Poesia» 2022, вып. 15, № 167, с. 13.

²⁹ М. Кронгауз, *Ересь неслыханной простоты* // «Новое литературное обозрение» 2017, № 3 (145), https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_

Хотя Петрова успешно попробовала себя в прозе, она остается поэтом. Закрывает роман именно поэтическое приложение, или же еще один аппендикс, — стихи для реквиема Лавинии. Здесь Петрова передает свои стихотворения, гибридные цитаты Нага Гаммади, от лица персонажей романа.

В постсоветской русской литературе вне России Петрова остается голосом порога, «аппендикс»: она не отступает от своего родного языка, собственно, и ее «изгнание» в Риме оказывается, прежде всего, «событием лингвистическим»³⁰. Петрова продолжала писать на русском языке и после 24 февраля. И хотя она эмигрировала задолго до начала войны, является представителем уже новейшей диаспоры, ее аппендиксом в Риме. Духовно Петрова как будто эмигрировала дважды, о чем свидетельствуют ее последние интервью и стихи, такие как стихотворение *Язык проклятый, сдохни*:

Язык проклятый, сдохни,
ты не имеешь права городить здесь шутовские стишки, [...] язык, это ты отдавал приказы расстрела,
ты связывал руки,
ты лепетал и ритмично мычал,
когда разрывали нежную кожу детей,
ты предатель,
зачем ты прокрадываешься в меня каждый день,
уйди же, не вороши,
исчезни,
отдай мне ключи от меня, все имущество,
ты насильник,
ты будешь сидеть на скамье подсудимых,
и, когда тебя поведут на казнь,
потащат на четвертованье,
я не дрогну, уже не заплачу,
даже не обернусь, язык.
Без тебя меня нет³¹.

literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12503/ (15.02.2023). К этому можно добавить, что, на наш взгляд, римский текст Энеиды воплощается на языке, где можно найти лингвистическую игру на тему Рим-мир. По этому вопросу готовится отдельная статья, которая вскоре будет опубликована.

³⁰ И. Бродский, *Состояние, которое мы называем изгнанием...*, с. 35.

³¹ А. Петрова, *Новое имя представшего* // «Носорог» 2023, № 18, с. 97.

REFERENCES

- Baglioni, Elisa. "Ritratti di poeti russi contemporanei: Alexandra Petrova." *L'Ospite Ingrato*, 1 Feb. 2009, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/ritratti-di-poeti-russi-contemporanei-alexandra-petrova/>. Accessed 20 Oct. 2023.
- Balla, Ol'ga. "Rim obrachivaetsya mirom." *Znamya*, no. 9, 2017, <https://znamlit.ru/publication.php?id=6712>. Accessed 23 Nov. 2023 [Балла, Ольга. "Рим оборачивается миром." *Знамя*, № 9, 2017, <https://znamlit.ru/publication.php?id=6712>. Дата обращения: 23.11.2023].
- Brodskiy, Iosif. "Sostoyaniye, kotoroye my nazyvayem izgnaniyem." Brodskiy, Iosif. *Sochineniya*. Ed. Gordin, Yakov A. Vol. 6. 27–36. Sankt-Peterburg: Pushkinskiy fond, 2001 [Бродский, Иосиф. "Состояние, которое мы называем изгнанием." Бродский, Иосиф. *Сочинения*. Ред. Гордин, Яков А. Т. 6. 27–36. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 2001].
- Fokina, Svetlana A. "Rimskiy tekst v poeticheskoy refleksii Aleksandry Petrovoy." *Slavica Tergestina*, vol. 25, no. II, 2020: 208–236 [Фокина, Светлана А. "Римский текст в поэтической рефлексии Александры Петровой." *Slavica Tergestina*, т. 25, № II, 2020: 208–236].
- Kiseleva, Mariya, Safronova, Viktoriya. "Novyye rossiyskiye emigranty. Kto oni, skol'ko ikh i kuda uyekhali?" <https://www.bbc.com/russian/features-65686712>. Accessed 10 Oct. 2023 [Киселева, Мария, Сафронова, Виктория. "Новые российские эмигранты. Кто они, сколько их и куда уехали?" <https://www.bbc.com/russian/features-65686712>. Дата обращения: 10.10.2023].
- Korchagin, Kirill. "Ne protiv slabykh, a za nikh." *Novyy mir*, no. 4, 2017, http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_4/Content/Publication6_6610/Default.aspx. Accessed 15 Sept. 2023 [Корчагин, Кирилл. "Не против слабых, а за них." *Новый мир*, № 4, 2017, http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2017_4/Content/Publication6_6610/Default.aspx. Дата обращения: 15.09.2023].
- Kostenko, Nika, Zavadskaya, Margarita, Kamalov, Emil, Sergeyeva, Ivetta. "Rossiyskaya rizoma: sotsial'nyy portret novoy emigratsii." <https://re-russia.net/expertise/045/>. Accessed 15 Oct. 2023 [Костенко, Ника, Завадская, Маргарита, Камалов, Эмиль, Сергеева, Иветта. "Российская ризома: социальный портрет новой эмиграции." <https://re-russia.net/expertise/045/>. Дата обращения: 15.10.2023].
- Krongauz, Maksim. "Yeres' neslykhannoy prostoty." *Novoye literaturnoye obozreniye*, no. 3, 2017, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12503/. Accessed 15 Feb. 2023 [Кронгауз, Максим. "Ересь неслыханной простоты." *Новое литературное обозрение*, № 3, 2017, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/145_nlo_3_2017/article/12503/. Дата обращения: 15.02.2023].
- Lotman, Yuriy M. "Simvolika Peterburga." Lotman, Yuriy M. *Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri myslyashchikh mirov. Stat'i. Issledovaniya. Zametki*. 320–334.

- Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, 2010 [Лотман, Юрий М. “Символика Петербурга.” Лотман, Юрий М. *Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мильящих миров. Статьи. Исследования. Заметки.* 320–334. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2010].
- Magaletta, Giuseppe. *La musica nell'opera letteraria e cinematografica di Pier Paolo Pasolini*. Urbino: Quattro Venti, 1995.
- Markov, Aleksandr. “Roman bez dnevnika, ili Rimskaya ikona svobody.” <https://www.colta.ru/articles/literature/12550-roman-bez-dnevnika-ili-rimskaya-ikona-svobody>. Accessed 12 March 2023 [Марков, Александр. “Роман без дневника, или Римская икона свободы.” <https://www.colta.ru/articles/literature/12550-roman-bez-dnevnika-ili-rimskaya-ikona-svobody>. Дата обращения: 12.03.2023].
- Narinskaya, Anna. “Rim vnutri.” *Kommersant. Weekend*, 18 Nov. 2016, <https://www.kommersant.ru/doc/3137729>. Accessed 10 Nov. 2023 [Наринская, Анна. “Рим внутри.” *Коммерсант. Weekend*, 18.11.2016, <https://www.kommersant.ru/doc/3137729>. Дата обращения: 10.11.2023].
- Pasolini, Pier Paolo. *Le ceneri di Gramsci. Poemetti*. Milano: Garzanti, 1957.
- Pasolini, Pier Paolo. “Studi sullo stile di Bach.” Pasolini, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Ed. Siti Walter, De Laude Silvia. Vol. I. 77–90. Milano: Mondadori, 1999.
- Petrova, Aleksandra. *Liniya otryva*. Sankt-Peterburg: Mitin zhurnal, 1992 [Петрова, Александра. *Линия отрыва*. Санкт-Петербург: Митин журнал, 1992].
- Petrova, Aleksandra. *Vid na zhitel'stvo*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2000 [Петрова, Александра. *Вид на жительство*. Москва: Новое литературное обозрение, 2000].
- Petrova, Aleksandra. *Tol'ko derev'ya: Tret'ya kniga stikhov*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2008 [Петрова, Александра. *Только деревья: Третья книга стихов*. Москва: Новое литературное обозрение, 2008].
- Petrova, Aleksandra. *Appendiks*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2016 [Петрова, Александра. *Аппендикс*. Москва: Новое литературное обозрение, 2016].
- Petrova, Aleksandra et al. “Roman o Rime i russkikh v epokhu noveyshikh voyn i bezhentsev.” *Otkrytyy gorod* (programma Ye. Fanaylovoy), <https://www.svoboda.org/a/28038621.html>. Accessed 20 Nov. 2023 [Петрова, Александра и др. “Роман о Риме и русских в эпоху новейших войн и беженцев.” *Открытый город* (программа Е. Фанайловой), <https://www.svoboda.org/a/28038621.html>. Дата обращения: 20.11.2023].
- Petrova, Aleksandra. “Novoye imya predstavshogo.” *Nosorog*, no. 18, 2023: 97–118 [Петрова, Александра. “Новое имя представшего.” *Носорог*, № 18, 2023: 97–118].
- Petrova, Alexandra. *Altri fuochi*. Transl. Alessandrini, Pietro. Milano: Crocetti, 2005.
- Rivello, Vito. “Russia, mamma cieca.” *Poesia*, vol. 15, no. 167, 2002: 12–22.

- Toporov, Viktor N. “K issledovaniyu anagrammaticheskikh struktur (analiz).” *Issledovaniya po strukture teksta*. Ed. Tsivyan, Tat'yana V. 193–238. Moskva: Nauka, 1987 [Топоров, Виктор Н. “К исследованию анаграмматических структур (анализ).” *Исследования по структуре текста*. Ред. Цивян, Татьяна В. 193–238. Москва: Наука, 1987].
- Tseytlin, Yevsey. “Truden li etot put’? Beseda s Olegom Korostelevym — issledovatelem literatury Russkogo zarubezh’ya.” *Gostinaya. Literaturnyy zhurnal*, vol. 91, 2017, <https://gostinaya.net/?p=14404>. Accessed 15 Oct. 2023 [Цейтлин, Евсей. “Труден ли этот путь? Беседа с Олегом Коростелевым — исследователем литературы Русского зарубежья.” *Гостиная. Литературный журнал*, вып. 91, 2017, <https://gostinaya.net/?p=14404>. Дата обращения: 15.10.2023].
- Virno, Paolo. *Grammatika mnozhestva*. Transl. Petrova, Aleksandra. Moskva: Ad Marginem, 2013 [Вирно, Паоло. *Грамматика множества*. Пер. Петрова, Александра. Москва: Ад Маргинем, 2013].
- Vival'di, Dzhul'vano. “Vossozdavaya mnozhestvo na sumerechnykh beregakh: mezhdru Tibrom i Nevoj.” *Novoye literaturnoye obozreniye*, no. 3, 2017, <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/3/vossozdavaya-mnozhestvo-na-sumerechnykh-beregah-mezhdru-tibrom-i-nevoj.html>. Accessed 02 Nov. 2023 [Вивальди, Джульвано. “Воссоздавая множество на сумеречных берегах: между Тибром и Невой.” *Новое литературное обозрение*, № 3, 2017, <https://magazines.gorky.media/nlo/2017/3/vossozdavaya-mnozhestvo-na-sumerechnykh-beregah-mezhdru-tibrom-i-nevoj.html>. Дата обращения: 02.11.2023].



Boris Lanin

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Polska



<https://orcid.org/0000-0001-5542-7616>

«СКУЧНАЯ ДИСТОПИЯ»: *РАДИО МАРТЫН ФИЛИППА ДЗЯДКО*

This research was funded in whole or in part by Narodowe Centrum Nauki Reg. nr 2022/47/B/HS2/01244. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright license to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

“BORING DYSTOPIA”: THE NOVEL *РАДИО МАРТЫН* BY FILIPP DZYADKO
The article discusses genre features of the “boring dystopia”, the novel *Радио Мартын* by Filipp Dzyadko. Among the most important features of the novel are the image of a pseudo-carnival, the situation of a “state of emergency”, intertextual quotation, the activity of a dystopian protagonist. The exchange of letters between the now deceased becomes a symbol of the rupture of the chronotope. The syntax of the novel is subordinated to the aim of the genre. The novel can thus be understood as a confession of an emigrant-writer to his readers.

Keywords: dystopia, pseudo-carnival, chronotope, intertextual quotation, the situation of a “state of emergency”, a dystopian protagonist

„NUDNA DYSTOPIA”: *РАДИО МАРТЫН* FILIPPA DZIADKI

W artykule przedstawione zostały cechy gatunkowe „nudnej dystopii” — powieści Filipa Dziadki *Радио Мартын*. Podkreślone zostały najważniejsze cechy gatunkowe utworu: obraz pseudokarnawału, sytuacja „stanu nadzwyczajnego”, cytowanie, aktywność bohatera dystopijnego. Wymiana listów pomiędzy nieżyjącymi

już osobami staje się symbolem rozerwania chronotopu. Składnia powieści podporządkowana jest celowi gatunku dystopii. Utwór można rozumieć jako wyznaczenie pisarza-emigranta wobec jego czytelników.

Słowa kluczowe: dystopia, pseudokarnawał, chronotop, cytowanie, sytuacja „stanu wyjątkowego”, bohater dystopijny

Первые русские дистопии XX века оказались эмигрантскими: *Мы* (1920) Евгения Замятина, *За чертополохом* (1922) Петра Краснова, *Трест Д.Е.* (1923) Ильи Эренбурга. В дальнейшем произведения этого жанра появлялись как в литературе метрополии — Михаил Козырев, Андрей Платонов, так и в русском зарубежье — Владимир Сиринов и т.д. Хотя сам жанр считался в советское время запрещенным, произведения, которые можно было бы отнести к нему, создавались и публиковались. Впрочем, редакторы, как и сами писатели Лазарь Лагин, Леонид Леонов, Иван Ефремов, как позже братья Аркадий и Борис Стругацкие знали, что запрещено лишь подобное авторское обозначение жанра, авторская «этикетка», а не жанровая структура. Расцвет дистопий пришелся на конец 1980-х — начало 1990-х годов. Издательства и журналы оказались перед потоком антиутопий различного литературного качества, и популярный жанр просачивался там, где успевали возводить мощные критические заслоны. Начало XXI века вернуло доношительство в ранг критического инструмента, а писательскую эмиграцию — снова превратило в наиболее эффективный, хотя и неизбежный модус реагирования. Дистопия продолжает свое развитие в эмигрантской литературе — теперь уже пятой волны. В ней дистопия *Радио Мартын* старается занять заметное место.

Радио Мартын — роман Филиппа Дзядко, до эмиграции — известного российского культуртрегера, чьи проекты всегда привлекали внимание читающего сообщества. Его предыдущая книга *Глазами ящерицы. Дневник чтения одной несуществующей книги* (2020) была посвящена стихам Михаила Айзенберга, при этом чтение и интерпретация стихов превращались в восприятие современной филологической прозы.

Наиболее успешные просветительские проекты Филиппа Дзядко — *Arzamas* и *Гусьгусь*, подкаст *Отвечают сирийские мистики*. Он также был сооснователем проектов *Relikva* и *Лучший из миров*, работал над различными проектами в журналах «Большой город», «Esquire», «The New Times», был директором по развитию в музее Михаила Булгакова. Дзядко сложил с себя полномочия главного редактора и руководителя проекта *Arzamas* в 2024 году и переехал в Нидерланды, хотя много времени проводит в Грузии.

Придуманый Марком Фишером термин «скучная дистопия»¹ описывает банальные и порой навязчивые знаки и ритуалы, преобладающие в современном обществе. Термин подразумевает воплощенную утопию, когда базовые потребности человека удовлетворены, он даже получает сносную работу и время на некоторый досуг. Однако оказывается, что удовлетворение лишь базовых потребностей не может радовать человека, который способен рефлексировать и претендует на философское осмысление своей жизни. С рефлексии начинается в антиутопии сюжетный путь героя-протагониста. Создавая и поддерживая радио, трансляции которого никто не слышит, главный герой романа фактически занимается самоизлечением от всеобщей апатии, которая овладела его соотечественниками и земляками-москвичами.

Реакция на пандемию COVID-19 еще больше подчеркнула эрозию сочувствия и сострадания в современных условиях. Это сделало призыв Фишера к коллективным действиям и созданию новых форм сообщества и солидарности еще более актуальным. Для «скучной дистопии» характерно всепроникающее чувство скуки, охватившее основных персонажей, банальной повседневности и тотального отчуждения, которое возникает из-за истощения социальных связей. Например, Али Реза Ташкале утверждает, что

¹ R. Kiber, *The Rise and Fall of 'Boring Dystopia,' the Anti-Facebook Facebook Group*, <https://www.vice.com/en/article/aekd5j/the-rise-and-fall-of-boring-dystopia-the-anti-facebook-facebook-group> (20.01.2024).

картины Эдварда Хоппера воплощают эти «скучные дистопии», поскольку они изображают пустынные городские пейзажи и изолированные фигуры, создавая видение общества, в котором человеческие связи и взаимодействие между людьми разорваны. Захватывающее искусство Эдварда Хоппера напоминает нам, что крайне важно противостоять этой дистопической реальности и формировать новые возможности для будущего².

В ряду «скучных дистопий» *Радио Мартын*, безусловно, займет свое место. Автор отмечает, что *Радио Мартын* — это книга против репрессий. Насилие является наиболее понятным каналом общения власти с населением. Атмосфера псевдокарнавала, основанного на страхе, становится реальностью в Москве, описанной в романе. Люди веселятся, посещают «культовые» бары и рестораны, а на самом деле действуют в тоталитарном псевдокарнавале, который порожден абсолютным страхом. Недреманное око власти следит за каждым появившимся в романе москвичом. Страх, который испытывают герои, — это страх перед физическим насилием со стороны власти, но также и перед информационным насилием: государственное радио «Россия всегда» — а телевидения в новой Москве уже и не посмотреть — в своих трансляциях выворачивает наизнанку происходящие события, выдумывая несуществующие и предавая забвению недостойные, по их мнению, внимания. Тоталитарный страх — основа дистопического псевдокарнавала — важнейший жанровый стержень. Каждый новый контакт, каждая последующая коммуникация — это шаг к доносу на главного героя романа. Это и есть жизнь в дистопическом мире. В романе Дзядко дистопический герой является физически ущербным человеком. У него карикатурная внешность — уродливо огромный нос, к тому же он глуховат и косноязычен. Автор поясняет:

По некоторым очень важным для книги причинам Мартын, главный герой, значительную часть времени думает и говорит чужими словами. Он слышит сотни «станций». В его речи встречаются цитаты из разных авторов — стихов, прозы, песен, кино. Читателю совсем не обязательно их

² A.R. Taşkale, *Art of Dystopia: Why Edward Hopper Paintings Haunt the Present Moment* // «Utopian Studies» 2023, № 2 (34), с. 50.

опознавать, но это то, каков Мартын³.

Его глухота — особая: он мыслит словами, образами и стихами, но на слух воспринимает только короткие четкие фразы, и сам говорит мало, только самое необходимое.

Александр Марков пишет:

По сути, этот роман — журналистское расследование о жизни России после зимних протестов 2011–2012 годов. Символы этого протеста в романе оказались разрушены: на месте «Жан-Жака», где собиралась интеллигенция, открылся обычный сетевой магазин, а бульварное кольцо как место протестных прогулок повествователь проезжает в полузабвении. Роман Дзядко напоминает настольную игру или квест: надо собрать все символы протестов, в том числе неочевидные, как то же Бульварное кольцо, и выложить их на виду у всех. Но за этим квестом стоит глубокий сюжет, не сводящийся к тому, что нити памяти оказались слишком слабы, чтобы сшить ткань общественной жизни.

Герой романа, занимающийся партизанскими акциями, такими, как вкладывать записки возвращения имен, с именами репрессированных, в официозные книги, как будто терпит поражение. Абсурд новостей нарастает, вроде строительства многоэтажных общежитий для военных прямо у Кремля или создание лагерей труда и отдыха⁴.

Жизнь Мартына — радио, на котором он работает. С этой работы под названием «Россия всегда» его изгоняют в самом начале романа. Герой дистопии всегда слабый, уязвимый и одинокий человек, чьи физические недостатки влияют на возможности коммуницировать с окружающим миром. Как и многие герои дистопии, Мартын находит свою девушку случайно, однако при первом же допросе он не выносит насилия и предает ее и всех своих друзей. В дистопии, как уже сказано, доноительство является нормой жизни. С другой стороны, «страсти по Мартыну» — еще одна обязательная тема дистопии. Герой должен страдать, его должны мучить и пытаться,

³ О. Балла-Гертман, *Филипп Дзядко: Удивление и внимание — самые важные вещи на свете* // «Учительская газета», 02.05.2023, <https://ug.ru/filipp-dzyadko-udivlenie-i-vnimanie-samy-e-vazhnye-veshhi-na-svete/> (20.01.2024).

⁴ А. Марков, *Lingua communis, или Воображаемое радио как литература* // «Знамя» 2002, № 8, znamlit.ru/publication.php?id=8403 (10.02.2024).

иначе он не будет достоин своего романного статуса. Описание издевательств над главным героем — наиболее зримая и впечатляющая сцена в этой довольно скромной по живописности и пластичности образов книги.

С социологической точки зрения — а дистопия/антиутопия предрасполагают к различным ракурсам рассмотрения, будучи пограничным жанром — ситуация в описываемой Москве является «чрезвычайным положением» (по Карлу Шмидту, а вслед за ним, по Джорджио Агамбену). Это диктатура без диктатора, где законы не работают, а декларируются где-то на верху социальной иерархии, без всякой общественной экспертизы.

В городе остаются лишь две радиостанции, так что, как и было предсказано в дистопии Владимира Сорокина *День опричника*, выбирать придется только из двух возможных опций.

Пьяная вечеринка на радиостанции, где работает Мартын, заканчивается пожаром. Это аналог катастрофы, с которой начинается всякая дистопия. Например, после катастрофы, предвравшей события в романе Замятина *Мы* от населения остались лишь сотые доли процента. В *Теллурии* читателю постоянно напоминают о битве цивилизаций, которая и превратила мир в поле для нового глобального сражения. Салафиты и новые тамплиеры, ваххабиты и православные партизаны-коммунисты не устают бороться за свои интересы.

Мартыну удастся спасти при пожаре несколько десятков старых писем, которые он пытается доставить адресатам. Дядько заимствует идею *Письмовника*, однако перед нами вовсе не собрание идеальных, «образцовых» писем в помощь корреспонденту прежних времен. Собственно, письмовники и служили хрестоматиями образцовых писем, утверждая эпистолярный канон своего времени. Но в этом романе письма не связаны с сюжетом произведения.

Письма были очень разными. Иногда не разберешь почерк, иногда нет даты, иногда по два или три письма на один адрес, иногда письма-одиночки. Отдавать их удавалось редко: не все адреса были московскими, не все московские — действующими. Я почти сразу перестал стесняться

и начал читать письма: часто только так можно было понять, куда нести письмо. И постепенно научился находить рифмы. Играл в то, что письмо из девятсот восьмого года отвечает на письмо из девятсот тридцать пятого, что девочка из Дзержинска отвечает мужчине из Берлина, что немецкий пленный передает шапку соловецкому заключенному. Что чья-то большая рука спустя тридцать лет обнимает чье-то большое тело. Часто только эта игра мне и оставалась. Но думаю, что и это не было лишним: авторы писем будто знакомились благодаря мне и, надеюсь, чувствовали себя от того лучше (с. 157)⁵.

По словам Дзядко, почти все письма в романе — настоящие. Он покупал их в разные годы на барахолках и блошиных рынках в разных городах, заказывал в интернет-магазинах.

А началось все с писем морского офицера Николая Антонова своей возлюбленной 1915, 1916, 1917 годов, — рассказывает автор. — Их как-то нашел в Измайлове мой дядя Николай Васильев и подарил мне. Он был удивительным человеком, поэтом, коллекционером астробайбл, изобретателем. Он умер несколько лет назад, без него «Мартына» не было бы. Он появляется в самом финале одним из голосов. Мне хотелось, чтобы это и было «Радио Мартын»: голоса, сходящиеся в общий хор⁶.

Итак, письма не доходят до подлинных адресатов. Пожалуй, они являются живыми свидетелями разорванной связи времен. Ее так и не удастся восстановить, хотя Мартын сам доставляет письма людям, которые не являются подлинными адресатами.

Очевидно, что хронотоп романа разорван из-за дискретности романного времени. Этот прием активно используется Михаилом Шишкиным. Можно ожидать, что он станет со временем одним их конституционных признаков дистопического романа.

Обширное «цитирование» писем незнакомых людей, направленных давно выбывшим ко времени романа адресатам, также является принципиальной цитатой из *Письмовника* Михаила

⁵ Ф.В. Дзядко, *Радио Мартын*, Издательство АСТ, Редакция Елены Шубиной, Москва 2023. В дальнейшем цитируем по тому же изданию. В скобках указываем номер страницы.

⁶ О. Балла-Гертман, *Филипп Дзядко...*

Шишкина. Ирония использования в *Радио Мартын* такого приема заключается в том, что когда-то Шишкин процитировал в своем романе довольно длинный, на несколько страниц, отрывок из романа Веры Пановой. В ответ на упреки в плагиате писатель разъяснял, что, дескать, идеология постмодернизма отменяет плагиат как таковой, учитывая то обстоятельство, что все написанное является «мегатекстом», «метатекстом», ну или каким угодно текстом, только не авторским, а потому доступным для копирования и использования в благословенную «эпоху его технической воспроизводимости» (по Вальтеру Беньямину). И вот спустя несколько лет ключевой прием романа Михаила Шишкина *Письмовник* становится стержневым в романе Филиппа Дзядко. Радостной реакции Шишкина пока не последовало.

Итак, дистопия Дзядко цитатна. Многие литературные предшественники то и дело проявляются в тексте. Но Дзядко в интервью «Радио Свобода» напоминает еще многих:

Замятин, безусловно, тоже из списка родственников «Радио Мартын». Но, честно говоря, это родственники дальние, есть более важные для книги имена. Газданов, Айзенберг, Борис Житков, Ивлин Во, «Смерть Артура» и другие⁷.

Автор объясняет это тем обстоятельством, что дистопия создавалась в течение десятка лет, однако дело, на мой взгляд, в другом. *Радио Мартын* выглядит как затянутое пособие по написанию дистопий. Персонажи прямо объявляют о своей дистопии, представляя свою жизнь дистопической по существу. Имеется в виду неприятие существующего образа жизни, отрицательная эмоциональная и мировоззренческая оценка. Дистопия в романе начинается не там, где большинство персонажей ведут некомфортную жизнь, слушают единственное радио «Россия всегда» и обреченно ждут, когда репрессии дотянутся до них. Она начинается с радиопроекта, затеянного

⁷ Д. Волчек, *Исчезновение будущего*. Филипп Дзядко — о романе «Радио Мартын», www.svoboda.org/a/ischeznovenie-buduschego-filipp-dzyadko-o-romane-radio-martyn/31779414.html (12.02.2024).

Мартыном и его друзьями. Утопичность радиопроекта заключается в том, что трансляции никто не слышит. Эти трансляции — способ сохранить человечность для тех, кто участвует в этом альтернативном радио.

Ситуация «чрезвычайного положения» позволяет бесконечно ущемлять права граждан, в случае дистопии — персонажей литературного текста. Лишь ощущение надежды на перемены дает им возможность продолжать существование. Надежда в дистопии связана только с сопротивлением. Протагонист дистопии по жанровому заданию обязан взять на себя функции сопротивления. Формы этого сопротивления разнообразны: личное творчество — например, как у Евгения Замятина в *Мы*, Джорджа Оруэлла в *1984*, Владимира Войновича в *Москва 2042*, Виктора Пелевина в *S.N.U.F.F.*, прямое участие в насильственных действиях, как в романе Ильи Эренбурга *Трест Д.Е.*, челенджер-раздражитель, как в *Замке* Франца Кафки, эскапистское поведение главного героя в повести Владимира Маканина *Лаз* и прочее. Выдвигая свою утопию, основанную на даре особого слуха и чувства времени, Мартын становится классическим дистопическим героем, вирусом, способным заразить правдой весь московский социум. В этом заключается его дистопичность.

Отчаянное и поначалу безнадежное сопротивление неожиданно поддерживается восстанием великанов, которые явно заимствованы из сорокинских *Теллурии* и *Метели*. Они расправляются с мучителями Мартына и его друзей:

Долго или коротко, так или иначе, я добрался до полицейского отделения. Его крыша уже была сорвана. Вокруг летали тысячи бумаг, под ногами превращались в жижу папки со словом «Дело» на обложках. Над четырехэтажным зданием, обшитым сайдингом, нависал, встав на цыпочки, великан. На его висках я заметил седину. Одной рукой он опирался на край крыши, другой старательно, от усердия чуть высунув язык, ковырялся внутри дома. Периодически он доставал оттуда то стол с компьютерами и принтерами, то горстку росгвардейцев, то стеллажи с папками, рассматривал долю секунды и резким движением бросал все это на асфальт.

— Я вас не боюсь, великан, — проорал я великану, перекрикивая «Пепел» Гребенщикова, песню, которая в данную минуту подчиняла себе город.

- Что? Я ничего не слышу! — проревел великан и нагнулся ко мне.
- Я Мартын, и я вас не боюсь, великан.
- И что мы будем с этим делать, Мартын? Мне снится пепел!
- Я ищу Мию.
- Ее здесь нет, Мартын, но она сказала, что ты знаешь, где она. Я отнесу тебя к ней. Скажи куда!
- Конечно, но сперва я должен освободить своих друзей.
- Великан присел и опустил ладонь на землю. Я взобрался на нее. Он просунул меня через крышу в отделение.
- Эти нужны? — спросил он.
- Но показывая пальцем на тех, кого имел в виду, — он ненароком раздавил их.
- Ой, прости. Я надеюсь, эти были не нужны.
- Он убрал палец, и я увидел офицеров Павла Павлова и Алексея Алексеева.
- Павлов умер сразу, превратившись в блинчик с лампасами, а Алексеев дергал ногами в черных сапогах и хрипел — я прислушался — нет, показалось, не гимн, а просто невнятный хрип (с. 231).

Освобождением главного героя сюжет не заканчивается. Даже концовка романа оказывается отражением разрушенного после гибели главного героя города в *Приглашении на казнь*:

- Шум стал сильнее.
- Из старинного шкафа, подмигивая, побежали жучки-древоточцы. Из дальней комнаты поковыляли стулья, опираясь на одну ножку. Из резко раскрывшихся ящиков посыпались на пол всевозможные мелочи — монетки, пуговицы, серьги, таблетки. Портреты слезали со стен, смешивались их губы, брови, взоры.
- Оконные стекла треснули, осколки полетели в комнату, накрыли собой весь стол, положили все под стекло.
- Левая стена с зеркалом, роялем и картинами накренилась и рухнула.
- Весь дом заколыхался волной, потолок начал сползать, в комнаты влетел волной белый-белый, как снег, снег, смешиваясь с серой-серой пылью.
- Правая стена рухнула вниз, забрав с собой часть кресел и сидевших на ней.
- Ветви деревьев, все в снегу, лезут к нам, одна из них хлещет мне по лицу, на щеке рождается кровавый полумесяц. Кто-то в пальто задевает скатерть, она цепляется за него, съезжает все быстрее и быстрее, и стол становится пустым.

— Где-то такое уже было, — успел вспомнить я. — Этот стол медведь тащит.

«Поехали», — сказал я, и мы покинули дом. Он ломался у нас на глазах, мы перепрыгивали через ступени, и вот уже нет ни ступеней, ни лестницы (с. 353).

Литературно-критические интерпретации дистопического романа получили неожиданное дополнение блогера под ником «Системный Блокъ»⁸. Он пошел путем компьютерной обработки текста с помощью языка программирования R. Сначала проследим процедуру компьютерной обработки, а потом попробуем интерпретировать полученные результаты. Итак, текст загрузили в рабочую среду R и «токенизировали», т.е. разделили на более мелкие элементы (в данном случае — на предложения), а затем подсчитали количество слов в каждом предложении. Оказалось, что в тексте преобладают предложения, состоящие из трех слов, причем, в большинстве случаев длина предложений колеблется от одного слова до шести. Короткие предложения становятся действенным синтаксисом псевдокарнавального языка, передающего атмосферу невротичности общества и охватившего его граждан страха.

Лишь одно предложение получилось экстремально длинным. Это глава 3.101 (Дзядко применяет мудреную систему разделения текста на главы, индексируя по-своему каждую главу). Она состоит из одного предложения длиной в 191 слово. В этой главе Мартын умирает, и его слова — последнее, что должно остаться от героя. При жизни не было ни времени, чтобы все высказать, ни аудитории, ни достаточной смелости в пронизанном страхом городе.

Перемещаясь с синтаксического уровня на морфологический, исследователь применяет к изучению текста модель, обученную на корпусе СинТагРус для морфологического и синтаксического анализатора UDPipe (*Universal Dependencies Pipeline*), загруженного в виде пакета в R. В результате получа-

⁸ Системный Блокъ, *Цвет антиутопии зелёный: цифровая рецензия на роман «Радио Мартын»*, <https://vk.com/@sysblok-cvet-antiutopii-zelenyicifrovaya-recenziya-na-roman-radio-m> (10.02.2024).

ется таблица в формате CONNL-U, где каждому токену-слову соответствуют его характеристики: начальная форма (лемма), часть речи, синтаксическая разметка и др. Переводя результаты на язык, понятный гуманитариям, подытожим вкратце. Самое употребительное прилагательное — «другой» — выводит на первый план инаковость главного героя дистопии. Портрет Мартына характеризуется еще эпитетами «хороший», но «маленький»; «чужой», но «важный» и «живой», а вот окружающий его мир «большой» и «страшный». Среди 30 самых популярных прилагательных три обозначают цвета: «черный», «белый» и «зеленый». Зато на 10-м месте прилагательное «старый». Оно важно для сюжетной линии с доставкой старых писем старым и пожилым людям, не состоявшимися вовремя адресатам.

По мнению интерпретаторов, «с помощью языка программирования R [...] [ц]ифровые инструменты позволили нам увидеть авторские приёмы и техники, выраженные в объективных показателях длины, частотности и т.п.»⁹. С удовольствием замечаю, что филологический анализ оказывается гораздо объемнее, позволяя найти скрытые смыслы, цитаты и аллюзии. Их существенное количество подтверждает вторичность дистопии *Радио Мартын*, которая лишь отражает либо повторяет подлинные литературные открытия классиков жанра: Евгения Замятина, Джорджа Оруэлла, Владимира Набокова, Владимира Сорокина и других. Тем не менее, *Радио Мартын* — заметная дистопия в эмигрантской литературе пятой волны.

REFERENCES

- Dzyadko, Filipp. *Radio Martyn*. Moskva: Izdatel'stvo AST, Redaktsiya Yeleny Shubinoj, 2023 [Дзядко, Филипп. *Радио Мартын*. Москва: Издательство АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2023].
- Balla-Gertman, Olga. "Filipp Dzyadko: Udivleniye i vnimaniye — samyye vazhnyye veshchi na svete." *Uchitel'skaya gazeta*, 2 May 2023, <https://ug.ru/>

⁹ Там же.

- filipp-dzyadko-udivlenie-i-vnimanie-samye-vazhnye-veshhi-na-svete/. Accessed 20 Jan. 2024 [Балла-Гертман, Ольга. “Филипп Дзядко: Удивление и внимание — самые важные вещи на свете.” *Учительская газета*, 2 мая 2023, <https://ug.ru/filipp-dzyadko-udivlenie-i-vnimanie-samye-vazhnye-veshhi-na-svete/>. Дата обращения: 20 января 2024].
- Kiber, Roisin. “The Rise and Fall of ‘Boring Dystopia,’ the Anti-Facebook Facebook Group.” <https://www.vice.com/en/article/aekd5j/the-rise-and-fall-of-boring-dystopia-the-anti-facebook-facebook-group>. Accessed 20 Jan. 2024.
- Markov, Aleksandr. “Lingua communis, ili Voobrazhayemoye radio kak literatura.” *Znaniya*, no. 8, 2002, znamlit.ru/publication.php?id=8403. Accessed 10 Feb. 2024 [Марков, Александр. “Lingua communis, или Воображаемое радио как литература.” *Знания*, № 8, 2002, znamlit.ru/publication.php?id=8403. Дата обращения: 10 февраля 2024].
- Sistemnyy Blok. “Tsvet antiutopii zelënyu: tsifrovaya retsenziya na roman ‘Radio Martyn.’” <https://vk.com/@sysblok-cvet-antiutopii-zelenyi-cifrovaya-recenziya-na-roman-radio-m>. Accessed 10 Feb. 2024 [Системный Блокъ. “Цвет антиутопии зелёный: цифровая рецензия на роман ‘Радио Мартын.’” <https://vk.com/@sysblok-cvet-antiutopii-zelenyi-cifrovaya-recenziya-na-roman-radio-m>. Дата обращения: 10 февраля 2024].
- Taşkale, Ali Riza. “Art of Dystopia: Why Edward Hopper Paintings Haunt the Present Moment.” *Utopian Studies*, no. 2 (34), 2023: 350–358.
- Volchek, Dmitriy. “Ischeznoveniye budushchego. Filipp Dzyadko — o romane ‘Radio Martyn.’” www.svoboda.org/a/ischeznovenie-buduschego-filipp-dzyadko-o-romane-radio-martyn/31779414.html. Accessed 12 Feb. 2024 [Волчек, Дмитрий. “Исчезновение будущего. Филипп Дзядко — о романе ‘Радио Мартын.’” www.svoboda.org/a/ischeznovenie-buduschego-filipp-dzyadko-o-romane-radio-martyn/31779414.html. Дата обращения: 12 февраля 2024].



Antoni Bortnowski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Polska



<https://orcid.org/0000-0002-9963-1798>

ПОПЫТКА ОЖИВИТЬ ПРОШЛОЕ. МЕТАРОМАН АЛЕКСЕЯ МАКУШИНСКОГО ГОРОД В ДОЛИНЕ

AN ATTEMPT TO REVIVE THE PAST. THE META-NOVEL
TOWN IN VALLEY BY ALEXEI MAKUSHINSKY

This article explores the relationship between the past and the present in the meta-novel *Town in Valley*, written by Alexei Makushinsky, the Russian émigré author. The discussion focuses on the protagonist who makes an unsuccessful attempt to write a novel about the Russian Civil War. The aim of the article is to uncover the reasons and key aspects of the creative failure depicted by Makushinsky, addressing oppositions such as past vs. present, personal vs. historical, and memory vs. imagination. It also delves into the interactions between an author and a text, and ultimately, fiction and history. The main conclusions are that *Town in Valley* demonstrates the futility of using literary texts as tools to resurrect the past, and that fiction cannot replace memory or transform historical events into personal experiences. Artistic and historical elements can complement each other, but a complete synthesis is evidently impossible. Keywords: *Town in Valley*, Alexei Makushinsky, meta-novel, memory and history, Post-Soviet Émigré Literature

PRÓBA OŻYWIENIA PRZESZŁOŚCI. METAPOWIEŚĆ
ALEKSIEJA MAKUSZYŃSKIEGO ГОРОД В ДОЛИНЕ

Niniejszy artykuł jest poświęcony kwestii relacji między przeszłością a teraźniejszością w metapowieści *Город в долине* („Miasto w dolinie”), napisanej przez rosyjskiego pisarza emigracyjnego Aleksieja Makuszyńskiego. Rozważania są skoncentrowane na postaci głównego bohatera, który podejmuje nieudaną próbę

napisania powieści o wojnie domowej w Rosji. Celem autora artykułu jest ukazanie przyczyn i kluczowych aspektów przedstawionego przez Makuszyńskiego obrazu twórczej porażki, który został zbudowany wokół takich opozycji, jak przeszłość–teraźniejszość, osobiste–historyczne, pamięć–wyobrażenie oraz jest ściśle związany z kwestiami interakcji między autorem a tekstem czy fikcją a historią. Najważniejsze wnioski są takie, że *Город в долине* potwierdza niemożność wykorzystania tekstu literackiego jako narzędzia wskrzeszenia przeszłości, a dzieło nie może zastąpić pamięci ani przekształcić tego, co historyczne, w to, co osobiste. Literatura i historia mogą się uzupełniać, ale kompletna ich synteza jest *a priori* niemożliwa. Słowa kluczowe: *Город в долине* („Miasto w dolinie”), Aleksiej Makuszyński, metapowieść, pamięć i historia, literatura emigracji poradzieckiej

«История перетекает в жизнь, жизнь становится историей»¹, — можно прочитать в рецензии на последний роман Алексея Макушинского *Дмитрий* (2023). Тема сложных взаимосвязей прошлого и настоящего, переплетения разных временных страт — отличительная черта творчества Макушинского, что видно на примере более ранних его произведений. Одним из них является роман *Город в долине*, которому посвящена данная статья. Алексей Макушинский, с 1992 года постоянно проживающий в Германии, свою писательскую деятельность начал еще в СССР, хотя первый роман — *Макс* — вышел уже в 90-е годы (Макушинский работал над ним 9 лет). Интересующий нас *Город в долине* — второе крупное прозаическое произведение автора — создавался около 15 лет. Далее, однако, тенденция не продолжилась, и в течение следующих 10 лет Алексей Макушинский написал 4 романа, последний из которых — упомянутый *Дмитрий*, вновь уводит читателя в прошлое: с одной стороны, в переломные времена конца XX века, с другой — аж в Смутное время рубежа XVI–XVII веков. Алексей Макушинский неоднократно становился лауреатом литературных премий — самой титулованной его книгой на данный момент является *Пароход в Аргентину* (2013)².

¹ М. Ставитская, *Синдром Самозванца* // «Берлин. Берега» 2024, № 1, с. 149.

² Роман оказался в коротком списке премии «Большая книга», получил первый приз «Русской премии», попал в длинные списки премий «Нос», «Русский Букер», «Национальный бестселлер».

Город в долине, ставший предметом нашего анализа, был опубликован впервые журналом «Знамя» (2012), затем вышел небольшим тиражом в издательстве Алетейя (2013) и был переиздан в 2016 году Эксмо. Как рассказал сам Алексей Макушинский, история романа началась с идеи написать повесть о Гражданской войне, которая на протяжении 10 лет не давалась автору. Затем, в 2010 он вдруг нашел решение своих проблем и в течение одного года роман был завершен³.

Город в долине — это история дружбы героя-повествователя, являющего собой автопортрет автора, с Павлом Двигубским, полностью вымышленным персонажем. Друг рассказчика большую часть жизни пытается написать неудавшуюся реальному Алексею Макушинскому повесть, но, в отличие от автора, не находит решения своих проблем. Книга развивается в двух основных временных планах — в годы Гражданской войны и на рубеже XX и XXI веков. Действие начинается в конце 70-х годов и заканчивается в 2000-х (Павел Двигубский умирает в 2007 году). Как справедливо отметила Мария Савельева, *Город в долине* — это «роман о рождении духа творчества, о том, что такое творчество, роман о Даре, о том, что делать с этим Даром, [...] о невозможности ни с кем разделить свое самое сокровенное, [...] об одиночестве человека Дара»⁴. Здесь сразу закономерно могут возникнуть ассоциации с последним русским романом Владимира Набокова, с которым у произведения Макушинского много общего и к которому мы еще вернемся в данной статье. Продолжая же мысль Савельевой, следует констатировать, что *Город в долине* — это история неудачи, представляющая мучительный процесс рождения литературного текста и таким образом приобретающая черты метаромана.

Произведение Алексея Макушинского, безусловно, следует назвать типичным примером метапрозы, в котором соблю-

³ Алексей Макушинский о романе «Город в долине», октябрь 2021, https://www.youtube.com/watch?v=jHUvHLNdf_s (23.05.2024).

⁴ М. Савельева, *Посвящается «Двигубским»* // «Крещатик» 2012, № 3, <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2012/3/posvyashhaetsya-dvigubskim.html> (23.05.2024).

дены все основные черты данного жанра, сформулированные Марком Липовецким:

1) тематизация процесса творчества; 2) высокая степень репрезентативности «внеаходимого» автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя, нередко выступающего как автор именно того произведения, которое мы сейчас читаем; 3) зеркальность повествования, позволяющая постоянно соотносить героя-писателя и автора-творца, «текст в тексте» и «рамочный текст»; 4) «обнажение приема», переносящее акцент с целостного образа мира, создаваемого текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершенного образа; 5) пространственно-временная свобода, возникающая в результате ослабления миметических мотивировок⁵.

Город в долине становится даже своего рода двухуровневым метароманом, в котором автор-рассказчик представляет историю своего друга, активно комментирует процесс формирования истории, ход повествования и вводит в текст не столько незаконченную повесть Павла Двигубского, сколько его записки, которые, как замечает повествователь, лежат перед ним, как письмо пушкинской Татьяны («Письмо Татьяны предо мною, его я свято берегу. Эта первая глава несостоявшейся повести лежит сейчас, действительно, предо мною [...]»⁶). Полученные от друга материалы представляют собой не только законченные главы незавершенной повести, но и множество черновых фрагментов с комментариями, аннотациями автора Двигубского, которому Макушинский передает роль рассказчика и позволяет обнажить всю суть провалившегося процесса рождения повести *Город в долине*, давшей заглавие всему роману. В контексте поставленных в нашей статье задач важно было определить, что произведение Макушинского представляет собой именно метароман, так как эта установка дает основания для рассуждений на примере

⁵ М. Липовецкий, *Из предыстории русского постмодернизма (метапроза Владимира Набокова от «Дара» до «Лолиты») // его же, Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*, Уральский государственный педагогический университет, Екатеринбург 1997, с. 46.

⁶ А. Макушинский, *Город в долине*, Алетейя, Санкт-Петербург 2013, с. 152.

Города в долине о самой идее творчества, сути художественного текста, его взаимодействия с внешним миром, в данном случае, в первую очередь, с историческим и личным началами.

Главная цель предлагаемой статьи — попытаться ответить на вопрос, почему Двигубский, годами, а даже десятилетиями усердно работая над своим *opus magnum*, не сдаваясь вплоть до последних месяцев жизни, в итоге все равно терпит поражение. Ниже мы представим попытку раскрыть причины и ключевые аспекты представленной Макушинской картины творческого поражения, затрагивающей такие оппозиции, как прошлое–настоящее, личное–историческое, память–воображение, а также тесно связанной с вопросами взаимодействия автор–текст и, наконец, художественная литература–история. Уже в начале рассуждения можно однозначно сказать, что причина творческой неудачи Двигубского не заключается в его преждевременной кончине (герой умер в 49 лет). По ходу развития повествования становится очевидным, что главный герой уходит все дальше от намеченной цели. Отметим, что исследователи и критики не разбирают подробно причины поражения Двигубского (а возможно, и самого Макушинского). Такую попытку предприняла Юлия Матвеева, однако в ее работе данный вопрос не стоит в центре рассуждений и сводится к скорее общим, хотя и безусловно справедливым выводам, ключевым из которых, на наш взгляд, кажется утверждение о том, что «психологической достоверности с чужого голоса не бывает, присвоить чужую ментальность, чужой опыт невозможно»⁷.

Причины поражения Двигубского, как нам представляется, намного сложнее, они более комплексные, связанные не только с неправильным восприятием роли художественного текста как инструмента проникновения в прошлое, но и личностными качествами героя, его отношением с прошлым и настоящим.

⁷ Ю. Матвеева, *Тема Гражданской войны в России в современной русской литературе: перспективы движения, или завершение культурного цикла?* (А. Макушинский, Л. Юзефович) // «Przegląd Wschodniosłowiański» 2018, № IX/2, с. 132.

Чтобы прояснить причины неудачи Павла Двигубского, прежде всего следует понять, что это за персонаж. Итак, герой Макушинского становится очередным воплощением «лишнего» человека, терзаемым сомнениями тургеневским Гамлетом с неоднократно упоминаемой в романе «рудинской шевелюрой»⁸. Двигубский происходит из интеллигентской московской семьи, которая живет в наполненной реликвиями прошлого квартире, являющей собой оазис культурности среди советского пошлого моря. Уже с юных лет Двигубский однозначно отвергает современность, устремляется в прошлое, например, использует исторические названия московских улиц, последовательно отрицая вездесущую «советчину». Неприятие своего времени проявляется даже в общении с другом Макушинским, с которым они так и не перешли на «ты», что, как заявляет герой-рассказчик, было «формой протеста против пролетарского панибратства, со всех сторон окружавшего нас»⁹.

Однажды, живя среди унылой советской реальности начала 80-х, Двигубский видит образ, который будет его пленить до конца жизни:

что-то вроде видения было у него позавчера ночью, сон или не сон, он сам не мог бы сказать, но что-то очень отчетливо увиделось ему во сне, [...] маленький город какой-то, окруженный холмами, вот, очень маленький город, вот как это было, город в долине¹⁰.

Именно этот город, застывший в 1919 году, Двигубский попытается описать в повести и через него проникнуть в прошлое, возродить его. Будучи историком, он начинает изучать множество источников, перечитывать воспоминания участников Белого движения с целью любой ценой придать максимальную достоверность создаваемому образу. Двигубский олицетворяет таким образом описанную Пьером Нора одержимость современного человека в стремлении превратить

⁸ А. Макушинский, *Город в долине...*, с. 7, 27, 93.

⁹ Там же, с. 5.

¹⁰ Там же, с. 26.

память в своего рода архив, собирающий и кодифицирующий мельчайшие осколки прошлого¹¹. Двигубскому недостаточно было понять события, он хотел буквально их ощутить. В этом он признается другу-повествователю, заявляя, что «старается и все-таки по-настоящему не может увидеть еще нечто... самое важное, может быть... что же? А вот просто увидеть, как это было, [...] как пахло?»¹². Согласно Пьеру Нора, стремление Двигубского испытать подобного рода «галлюцинации» указывает на отчуждение настоящего от прошлого, подчеркивает присутствие между ними разрыва¹³. Таким образом, желание главного героя прикоснуться к прошлому, увидеть и «понюхать», указывает на неспособность понимать его интуитивно и замечать его органичную связь с настоящим.

Двигубский не пытается переосмыслить историю (о неизбежности данного процесса пишет Юлия Матвеева), посмотреть на Гражданскую войну с точки зрения современности. Несостоявшийся писатель старается объединить воедино события и взгляд на них, смотреть на них глазами участника — убежать от ненавистной современности в прошлое. Автор вновь и вновь пытается сделать город совершенным, реальным, многократно переписывая одни и те же фрагменты, он не может вынести мысли, что плод его трудов — это лишь мираж, литературный образ, а не реальный город, с настоящими людьми, у которых есть своя биография, мысли, даже любимые книги, которые Двигубский читает, чтобы с помощью своего сознания максимально уподобить героев настоящим людям. Такой подход характерен скорее не для писателя, а для историка, конструкции которого, согласно Полю Рикёру, «должны тяготеть к реконструкциям, более или менее приближенным к тому, что когда-то было „реальным“, каковы бы ни были трудности [...] того, что мы продолжаем

¹¹ P. Nora, *Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire*, przeł. T. Mościcki // „Tytuł roboczy: Archiwum” 2009, № 2, с. 7.

¹² А. Макушинский, *Город в долине...*, с. 74.

¹³ P. Nora, *Między pamięcią i historią...*, с. 9.

называть репрезентированием»¹⁴. Герой Макушинского берет на себя непосильную ношу «оживить» собой персонажей, вселиться в них или же позволить им существовать в себе. Двигубский таким образом, с одной стороны, стремится жить в своем произведении (создает даже себе двойника — Всеволода, старшего брата Григория, протагониста повести), с другой — стать демиургом, оживляющим персонажей — эта полная противоречий задача, естественно, априори невыполнима.

Двигубский — историк, что в какой-то степени становится для него очередным отягчающим обстоятельством — излишняя научность, документальность сталкивается с эмоционально-сентиментальным, личным. Автор, обладая огромными знаниями, чувствует мир произведения, видит его издалеку, понимает закономерности, природу событий, но этого недостаточно — незавершенная повесть Двигубского становится в итоге мозаикой чужих впечатлений (в частности Бунина и Мамонтова), литературных реминисценций, научных сведений, переплетенных личными переживаниями и эмоциями автора — получается смесь, из которой не может возникнуть цельное литературное пространство. Метапрозаическое повествование, его внутренний круг, касающийся записок Двигубского, обнажает весь хаос в сознании автора, его метания, неспособность подчинить себе материю протоповести и сформировать из нее заглавный *Город в долине*.

Григорий, смотрит сверху на город, видит его весь целиком, со всеми его куполами — и как только спускается в долину, все разваливается, разваливаются фразы, распадаются образы, не успев возникнуть, теряются персонажи¹⁵.

Важно отметить, что Двигубский определяет свое будущее произведение как «повесть», создает четкий план действия, словно старается дисциплинировать себя рамками жанра.

¹⁴ П. Рикёр, *Память, история, забвение*, перев. И. Блауберг, И. Вдовина, О. Мачульская, Г. Тавризян, Издательство гуманитарной литературы, Москва 2004, с. 369.

¹⁵ А. Макушинский, *Город в долине...*, с. 245.

Вместе с тем он не может удержаться и хватается за каждую дорожку ему мелочь — в итоге сюжет расплывается, а действительность повести Двигубского кажется или насыщенной подробностями, или зияет белыми пятнами, в которых не за что зацепиться сознанию читателя. В качестве примера можно привести сцену гибели Григория, который перед смертью бежит фактически через пустое пространство:

бежал, бежал, убегая, мимо бугра, к дальним домикам, [...] с одной только мыслью, что надо бы как-нибудь, все равно как, добраться как-нибудь, из города выбравшись, до того дальнего леса, к которому он так всю жизнь стремился¹⁶.

Получается, что главный герой повести Двигубского в последнем порыве отчаянно пытается сбежать из несостоявшегося города¹⁷ в сторону леса, который продолжает череду миражей.

Раскачанность и фрагментарность неудавшейся повести, в частности, связана со стремлением Двигубского, забывающего об изначальном замысле произведения, воспользоваться любой возможностью проникнуть в прошлое, воплотить в нем личное и компенсировать настоящее. Итак, возлюбленная протагониста Григория остается девушкой довольно схематично и условно изображенной (у нее нет реального прототипа в жизни автора, т.е. Двигубского), а вот воспитавшая ее тетка, оказавшаяся подругой покойной бабушки протагониста, позволяет и Григорию, и создавшему его Двигубскому приблизиться к столь вождеденному прошлому (а даже позапрошлому). В итоге пожилая героиня неожиданно становится доминирующим женским образом неоконченной повести, затмевая тем самым свою племянницу. При этом из молодого солдата Григория явно выглядывает скучающий по своей

¹⁶ Там же, с. 303.

¹⁷ Особенности городского пространства в романе, в частности топонимическая, по которой бежит Григорий, проанализирован в статье Екатерины Чугриевой *Поэтика города в романе А. Макушинского «Город в долине»* // «Филологические исследования» 2015, т. 1, <https://academy.petsru.ru/journal/article.php?id=2887> (23.05.2024).

бабушке Павлуша Двигубский, а затем историк Павел Двигубский, который не может удержаться, чтобы не затронуть с теткой возлюбленной своего героя тему реформ Александра II. Двигубский, стремясь оживить героев, использует их в своих личных целях, реализуя описанный Нора подход к прошлому, которое интересует современного человека в первую очередь как ключ к своей идентичности, пониманию, каким он уже быть не сможет¹⁸. В итоге обремененное настоящим прошлое в повести Двигубского теряет самобытность, наполняется фальшью, которой сам автор не может не замечать. Одно временно жаждущему аутентичности герою, как каждому человеку, живущему в своем времени, недоступно прошлое в чистой форме: в его образе всегда будет присутствовать определенная примесь настоящего. Герой Макушинский в беседе с Двигубским отмечает, что в *Городе в долине* появляются хорошо знакомые ему предметы: «Вы отдали ему те портреты, которые висели когда-то у вас в столовой, на Академической, сказал я. Они до сих пор висят там, сказал он. Я отдал ему вообще многое...»¹⁹. Таким образом, в очередной раз можно прийти к выводу, что создаваемый Двигубским мир начала двадцатого столетия, вопреки ожиданиям страдающего синдромом золотого века автора, остается отражением настоящего, его тоски по прошлому.

Стоит отметить, что главный герой романа Макушинского не столько пытается создать литературный образ, сколько скорее его вспомнить. Тем самым он противоречит самой идее формирования художественного текста.

Григорий, герой ее, видит — город, остановившись над ним, на холме, перед спуском в долину и в действие, всю сразу и целиком, так что, казалось бы, ему надо лишь записать ее, вот и все, превратить виденье в слова, но сделать этого он, похоже, не в состоянии, сказал он, как если бы, спускаясь, вместе с героем, вниз, в долину и в действие, он всякий раз попадал не туда, куда надо, на какой-то неверный, в роковую другую сторону уводящий, в тупик заводящий путь²⁰.

¹⁸ P. Nora, *Między pamięcią i historią...*, с. 9.

¹⁹ А. Макушинский, *Город в долине...*, с. 207–208.

²⁰ Там же, с. 152.

Двигубский словно надеется на главного героя, что тот укажет ему путь в некий объективизированный город, который не возникнет как акт творения, а будет обнаружен, раскрыт как предмет исследования. Тем самым историк Двигубский правильно определил цель, но стремится он к ней по заведомо ложному, антилитературному пути, который не сулит ему ничего, кроме тупика.

Казалось бы, из сложившегося положения Двигубского может спасти концепция постпамяти Марианны Хирш, которая утверждает, что последующие поколения коллективно связаны с предыдущими, хотя

они «помнят» только благодаря историям, образам, поведению людей, среди которых они выросли. Процесс передачи информации происходит на таком глубоком эмоциональном уровне, что начинают создаваться собственные воспоминания. Таким образом, связь с прошлым в постпамяти образуется не за счет процесса «припоминания», но за счет вовлечения воображения и проецирования²¹.

У Двигубского, благодаря семейным традициям, воспитанию, несомненно, есть связь с прошлым. Одновременно она остается для него бесполезной: подход ученого-историка, исключающий полную свободу творения, не позволяет воспользоваться механизмами постпамяти (воображение и проецирование). Как писал Робин Коллингвуд,

и произведения историка, и произведения романиста, будучи продуктами воображения, не отличаются в этом смысле друг от друга. Разница, однако, в том, что картина, рисуемая историком, претендует на истинность. У романиста только одна задача — построить связную картину, картину, обладающую смыслом²².

Двигубский сосредоточился именно на истинности, потеряв из виду главную, как ее определяет Коллингвуд, задачу романиста.

²¹ М. Хирш, *Что такое постпамять*, перев. К. Харланова, <http://pmem.ru/index.php?id=7364> (23.05.2024).

²² Р.Д. Коллингвуд, *Идея истории. Автобиография*, перев. Ю. Асеев, Наука, Москва 1980, с. 234.

Дополнительно, главный герой совершает еще одну роковую ошибку, повторяя путь героя набоковского *Дара*, Годунова-Чердынцева, который так и не смог завершить биографию своего отца. Как заметил Юрий Апресян,

в образе этой ненаписанной книги об отце с поразительной силой реализована ностальгическая тема вечной разъединенности с родным и любимым. И хотя сознание невосполнимости утраты — то ли у героя, то ли у самого Набокова — может быть частично компенсировано возможностью в любой момент создать равновеликую действительности словесную картину прошлого, все же горькая ностальгическая нотка остается²³.

Герой Макушинского также охвачен ностальгией, но в отличие от поэта Годунова-Чердынцева, историк Двигубский не в состоянии ее преодолеть. Автор *Города в долине* слишком эмоционально связан со своим героем — Григорием, он относится к нему как к своему младшему брату, компенсирует отчужденность в отношениях со своим «современным» родственником. Автор искренне любит Григория, жалеет, не хочет дать ему погибнуть. В итоге Двигубский не может взглянуть на протагониста беспристрастным взглядом писателя, не позволяет ему отделиться от себя, «родиться» как самостоятельному персонажу. Дополнительно, в заключительной части романа оказывается, что Двигубский наделил Григория чертами своего друга Макушинского и тем самым доказал, что, пытаясь убежать в прошлое, он обречен вновь и вновь воспроизводить настоящее. Таким образом, в произведении формируется интересная круговая структура героев-двойников: Алексей Макушинский в романе *Город в долине* создает друга Двигубского, который, в свою очередь, в повести с тем же заглавием пытается воплотить в образе Григория своего создателя. Круг замыкается.

Переходя к итогам, отметим, что не только Двигубский, но и автор-повествователь Макушинский обращается к прошлому, насыщая ткань произведения многочисленными отсыл-

²³ Ю. Апресян, *Как понимать «Дар» Набокова*, <https://danefae.org/pprs/levin/derenik.htm> (23.05.2024).

ками к текстам русской и мировой литературы первой половины XX столетия, среди которых особенно выделяются традиции упомянутого уже Набокова. При этом в романе нет отсылок к советской и тем более постсоветской литературе. Автор, так же как и его герой, явно обращен к традициям классической русской литературы, которые, как известно, развивали представители первой волны эмиграции, в частности упоминаемый неоднократно на страницах романа Иван Бунин. Вместе с тем Алексей Макушинский, несмотря на явные симпатии к прошлому, в отличие от Павла Двигубского, успешно завершает свое произведение и тем самым опровергает утверждение Дмитрия Быкова, согласно которому «русский роман сегодня невозможен — ни на современном, ни на историческом материале»²⁴. Город в долине, столь искусственный, бутафорский в повести Двигубского, Макушинский превращает из неудавшейся объективизированной картины прошлого в элемент характеристики главного героя, отражение его внутреннего мира, и тем самым преодолевает все недостатки заглавного образа повести Двигубского. В результате город в долине выводится за рамки принципов правдивости, достоверности — он обретает свободу от жестких ограничений историчности, переходя в категорию мечты, воображения. Здесь можно полностью согласиться со словами Савельевой, отметившей, что Двигубский «не мог найти форму, в которую гармонично легли бы его мысли и чувства. Но он смог стать тем путем, который позволил самому автору (Макушинскому) написать роман»²⁵.

Возвращаясь в завершение к заглавию нашей статьи, следует констатировать, что Алексей Макушинский показал своим романом не только невозможность побега в прошлое, но и несостоятельность попыток учинить литературный текст инструментом воскрешения былого. Художественное произведение не может заменить память и превратить историче-

²⁴ Д. Быков, *Почему невозможен сегодня русский роман — ни на современном, ни на историческом материале, да и фантастика давно не видела прорывов?* // «Новая газета» 2012, № 49, <https://ru-bykov.livejournal.com/1386609.html> (23.05.2024).

²⁵ М. Савельева, *Посвящается «Двигубским»...*

ское в личное. Тщетные попытки Павла Двигубского доказали лишь, что художественная литература и история, как заметил Коллингвуд, могут в определенных условиях иметь схожие цели, но стремятся к ним разными путями. *Город в долине* в очередной раз доказывает, что художественное и историческое начала могут дополнять друг друга, но полный их синтез заведомо невозможен.

REFERENCES

- “Aleksey Makushinskiy o romane ‘Gorod v doline,’” oktyabr’ 2021, https://www.youtube.com/watch?v=jHUvHLNdf_s. Accessed 23 May 2024 [“Алексей Макушинский о романе ‘Город в долине,’” октябрь 2021, https://www.youtube.com/watch?v=jHUvHLNdf_s. Дата обращения: 23 мая 2024].
- Apresyan, Yuriy. “Kak ponimat’ ‘Dar’ Nabokova.” <https://danefae.org/pprs/levin/derenik.htm>. Accessed 23 May 2024 [Апресян, Юрий. “Как понимать ‘Дар’ Набокова.” <https://danefae.org/pprs/levin/derenik.htm>. Дата обращения: 23 мая 2024].
- Bykov, Dmitriy. “Pochemu nevozmozhen segodnya russkiy roman — ni na sovremennom, ni na istoricheskom materiale, da i fantastika davno ne videla proryvov?” *Novaya gazeta*, no. 49, 2012, <https://ru-bykov.livejournal.com/1386609.html>. Accessed 23 May 2024 [Быков, Дмитрий. “Почему невозможен сегодня русский роман — ни на современном, ни на историческом материале, да и фантастика давно не видела прорывов?” *Новая газета*, № 49, 2012, <https://ru-bykov.livejournal.com/1386609.html>. Дата обращения: 23 мая 2024].
- Chugriyeva, Yekaterina. “Poetika goroda v romane A. Makushinskogo ‘Gorod v doline.’” *Filologicheskiye issledovaniya*, no. 1, 2015, <https://academy.petsru.ru/journal/article.php?id=2887>. Accessed 23 May 2024 [Чугриева, Екатерина. “Поэтика города в романе А. Макушинского ‘Город в долине.’” *Филологические исследования*, № 1, 2015, <https://academy.petsru.ru/journal/article.php?id=2887>. Дата обращения: 23 мая 2024].
- Khirsch, Marianna. “Chto takoye postpamyat.” Transl. Kharlanova, Kseniya. <http://rtem.ru/index.php?id=7364>. Accessed 23 May 2024 [Хирш, Марианна. “Что такое постпамять.” Перев. Харланова, Ксения. <http://rtem.ru/index.php?id=7364>. Дата обращения: 23 мая 2024].
- Kollingvud, Robin Dzhordzh. *Ideya istorii. Avtobiografiya*. Transl. Aseyev, Yuriy. Moskva: Nauka, 1980 [Коллингвуд, Робин Джордж. *Идея истории. Автобиография*. Перев. Асеев, Юрий. Москва: Наука, 1980].
- Lipovetskiy, Mark. “Iz predystorii russkogo postmodernizma (metaproza Vladimira Nabokova ot ‘Dara’ do ‘Lolity’).” *Russkiy postmodernizm (Ocherki*

- istoricheskoy poetiki*). 44–106. Yekaterinburg: Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet, 1997 [Липовецкий, Марк. “Из предьистории русского постмодернизма (метапроза Владимира Набокова от ‘Дара’ до ‘Лолиты’)”. *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*. 44–106. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997].
- Makushinskiy, Aleksey. *Gorod v doline*. Sankt-Peterburg: Aleteya, 2013 [Макушинский, Алексей. *Город в долине*. Санкт-Петербург: Алетея, 2013].
- Matveyeva, Yuliya. “Tema Grazhdanskoй voyny v Rossii v sovremennoy russkoй literature: perspektivy dvizheniya, ili zaversheniye kul'turnogo tsikla? (A. Makushinskiy, L. Yuzefovich).” *Przegląd Wschodniosłowiański*, no. IX/2, 2018: 101–134 [Матвеева, Юлия. “Тема Гражданской войны в России в современной русской литературе: перспективы движения, или завершение культурного цикла? (А. Макушинский, Л. Юзефович).” *Przegląd Wschodniosłowiański*, № IX/2, 2018: 101–134].
- Nora, Pierre. “Między pamięcią i historią: Les lieux de Mémoire.” Transl. Mościcki, Paweł. *Tytuł roboczy: Archiwum*, no. 2, 2009: 4–12.
- Rikér, Pol'. *Pamyat', istoriya, zabvenije*. Transl. Blauberg, Irina, Vdovina, Irena, Machul'skaya, Olga, Tavrizyan, Gayane. Moskva: Izdatel'stvo gumanitarnoy literatury, 2004 [Рикёр, Поль. *Память, история, забвение*. Перев. Блауберг, Ирина, Вдовина, Ирена, Мачульская, Ольга, Тавризян, Гаянэ. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2004].
- Savel'yeva, Marina. “Posvyashchayetsya ‘Dvigubskim.’” *Kreshchatik*, no. 3, 2012, <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2012/3/posvyashhaetsya-dvigubskim.html>. Accessed 23 May 2024 [Савельева, Марина. “Посвящается ‘Двигубским.’” *Крещатик*, № 3, 2012, <https://magazines.gorky.media/kreschatik/2012/3/posvyashhaetsya-dvigubskim.html>. Дата обращения: 23 мая 2024]
- Stavitskaya, Maуya. “Sindrom Samozvantsa.” *Berlin. Berega*, no. 1, 2024: 146–149 [Ставитская, Майя. “Синдром Самозванца.” *Берлин. Берега*, № 1, 2024: 146–149].



Mateusz Jaworski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Polska



<https://orcid.org/0000-0002-4400-5546>

ОБРАЗЫ ПРОШЛОГО И БУДУЩЕГО В ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА СОРОКИНА И СЕРГЕЯ ЛЕБЕДЕВА ТВОРЧЕСКИЕ ПУТИ РУССКИХ ЭМИГРАНТОВ К ПОНИМАНИЮ НАСТОЯЩЕГО

This research was funded in whole or in part by Narodowe Centrum Nauki Reg. nr 2022/47/B/HS2/01244. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright license to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

THE IMAGES OF THE PAST AND THE FUTURE IN THE PROSE
OF VLADIMIR SOROKIN AND SERGEI LEBEDEV
CREATIVE PATHS OF RUSSIAN ÉMIGRÉS TO UNDERSTANDING
THE PRESENT

The present paper aims at analyzing the images of the past and the future in the prose of two contemporary Russian émigré writers — Vladimir Sorokin and Sergei Lebedev. The author has selected two relevant texts from their works which produce certain similarity in understanding the interrelations between the past and the present. Sorokin's dystopia depicts the New Russia yet to come, but strangely resembling its deep past. On the other hand, Lebedev uses a literary motif of a nonlinear perception and flow of time, which shows an ambiguous relationship between the present and the past.

Keywords: Vladimir Sorokin, Sergei Lebedev, the past in literature, prophetic literature

Mateusz Jaworski *Образы прошлого и будущего в прозе...*

OBRAZY PRZESZŁOŚCI I PRZYSZŁOŚCI W PROZIE
WŁADIMIRA SOROKINA I SIERGIEJA LEBIEDIEWA
TWÓRCZE DROGI ROSYJSKICH EMIGRANTÓW
DO ZROZUMIENIA TERAŹNIEJSZOŚCI

Celem podjętym w niniejszym opracowaniu jest analiza obrazów przeszłości i przyszłości w prozie dwóch współczesnych rosyjskich pisarzy emigracyjnych — Władimira Sorokina i Siergieja Lebediewa. Autor wybrał dwa odpowiednie teksty z ich twórczości, które wykazują pewne podobieństwo w rozumieniu relacji między przeszłością a terażniejszością. Dystopia Sorokina przedstawia Nową Rosję, która ma dopiero nadejść, ale dziwnie przypomina jej głęboką przeszłość. Z kolei Lebediew stosuje literacki motyw nieliniowego postrzegania i przepływu czasu, co ukazuje niejednoznaczny związek między terażniejszością a przeszłością. Słowa kluczowe: Władimir Sorokin, Siergiej Lebediew, przeszłość w literaturze, literatura profetyczna

Любое художественное произведение стремится уловить закономерности возникновения, протекания и воздействия потока событий, окунающего человека в отведенный ему временной отрывок. Здесь подразумевается не только личное время индивида, но прежде всего историческое время. Наше познание, однако, ограничивается как физическим измерением, наблюдаемым с помощью пяти чувств, так и линейным восприятием времени. При полном одобрении интуитивного понимания вселенского хроноса — от прошлого к детерминистскому будущему — познание действительности в ее актуальном состоянии преимущественно опирается на причинно-следственные отношения. С этой точки зрения события любого масштаба оставляют свой отпечаток на будущем состоянии Вселенной, что обычно определяется с помощью термина «детерминизм». Любопытно, что художественная литература с давних времен пародировала и травестировала такой подход к восприятию времени [стоит здесь упомянуть текст Лоренса Стерна под названием *Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена* (1759)] или ставила линейность художественного времени под вопрос, что оказалось отличительной чертой модернистской (и постмодернистской) прозы. Здесь примером могут послужить знаменитый *Космос* (1965) Витольда Гомбровича, где следствие имманентно

лишено причины, или более свежие тексты Евгения Водолазкина *Лавр* (2012) и Эрве Ле Теллье *Аномалия* (2020). Критический подход к традиционному пониманию времени¹ (и параллельно — к истории) заметен и в произведениях многих постсоветских писателей-эмигрантов. В центре настоящей статьи тексты двух представителей этой многочисленной группы — Сергея Лебедева и Владимира Сорокина. Обоих писателей роднит не только московское происхождение, актуальное место жительства (Германия), но также и взгляды на современное состояние России и российского общества, выражаемые как в художественных текстах, так и в рамках многочисленных публичных выступлений.

С точки зрения выбранного аспекта заслуживает внимания публичная беседа Владимира Сорокина с Марком Липовецким в Колумбийском университете в октябре 2022 года. Во время разговора с известным критиком Сорокин так высказался о проблеме восприятия времени:

современный мир и в том числе Россию невозможно сейчас описать линейной прозой. Я стараюсь выбирать разные ракурсы, в том числе из прошлого и будущего, чтобы построить новую оптику для разглядывания объекта — и соответственно получаются разные книги, но их объединяет одно — попытка разглядеть наш дробящийся и распадающийся мир².

Любопытно, что Сорокин при изображении прошлого и будущего нуждается в «новой оптике разглядывания объекта». Итак, оказывается, следуя за ходом его мысли, для понимания настоящего, т.е. актуального состояния реальности, писатель может, или даже — должен, выйти далеко за его пределы — в прошлое и будущее (даже если они оба существуют

¹ Здесь стоит отметить, что в контексте прозы Сергея Лебедева не менее важной категорией оказывается пространство. См. M. Kowalska, *Powieść generacyjna jako konfrontacja z „pierwszą pamięcią” („Granica zapomnienia” Siergieja Lebediewa) // «Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU» 2022, № 18, с. 308–309.*

² Владимир Сорокин: «Во время войн литература держит паузу», <https://www.golosameriki.com/a/sorokin-columbia-university-/6777244.html> (18.06.2024).

лишь как феномен языка или, добавим, как объект творческой обработки художественного образа).

Многослойным примером применения вышеуказанного приема является повесть Сорокина *День опричника* (2006), в которой создается картина России, где прошлое и будущее перверсивно переплетаются³. Для данного эффекта писатель использует достаточно отдаленные исторические темы опричнины и феодализма. Сам рассказчик принадлежит к привилегированной группе бандитов, находящейся «под крышей» государства и отождествляющейся с наследием легендарного главаря опричнины при царе Иване Грозном — Малюты⁴. На первых же страницах повести читатель узнает о возвращении в России абсолютной монархии и очередного классового расщепления населения. Эта картина оживает пафосным, стилизованным под архаику языком. Прошлое становится инструментом для описания потенциального будущего как России, так и остального мира, ведь в анализируемом тексте заметен резкий геополитический разрыв между культурами Востока и Запада:

И да рассеются врази Бога и Государя нашего.

«Победы на супротивных даруй...»

Супротивных много, это верно. Как только восстала Россия из пепла Серого, как только осознала себя, как только шестнадцать лет назад заложил Государев батюшка Николай Платонович первый камень в фундамент Западной стены, как только стали мы отгораживаться от чуждого извне, от бесовского изнутри — так и полезли супротивные из всех щелей, аки сколопендрии зловедные. Истинно — великая идея порождает и великое сопротивление ей. Всегда были враги у государства нашего, внеш-

³ Похожий способ организации времени наблюдается в *Голом годе* (1922) Бориса Пильняка, где стихия революционных изменений переносит Россию одновременно в совершенно новую реальность и в «отсталое» время до Петра I, когда еще сильны суеверие и ритуализированная традиция.

⁴ Стоит упомянуть, что писатель иронически посвящает книгу именно Малюте. Этот жест символически подкрепляет повествовательную точку зрения в *Дне опричника*, в центре которого стоит представитель репрессивных структур власти, а не его жертва (вопреки, скажем, традиции лагерной прозы).

ние и внутренние, но никогда так яростно не обострялась борьба с ними, как в период Возрождения Святой Руси⁵.

Язык опричников не выходит, однако, за рамки поверхностной стилизации и декорации, позволяющих мимикрировать тесную связь новой власти с традиционной системой ценностей, и ее привязанность к консервативному мировоззрению. Подчиненные главаря опричников Бати, используя архаизированную лексику и синтаксис, лишь скрывают свой прагматичный образ действий. Опричникам ведь не чужды новейшие достижения технологии и наркобизнеса, которые никак не вписываются в картину Новой Руси⁶.

Принимая во внимание размышления о связи разных времен и нелинейности их восприятия, зададимся вопросом: о чем пишет Сорокин в данном произведении? О России XVI века с ее жестокостью и бесчеловечностью, о времени написания книги (2006 год), или о потенциальном будущем (2014 и 2022 годы)? К тому же само название текста отсылает к повести Александра Солженицына *Один день Ивана Денисовича*, что делает возможным еще один вариант ответа, так как в данном ракурсе на первом плане оказывается переход от повествования как свидетельства жертвы к точке зрения представителя силовых органов тоталитарной власти. Такой сдвиг, с одной стороны, можно интерпретировать как своеобразную ироническую оптику, с помощью которой читатель наблюдает изувеченную картину реальности. С другой стороны, писатель предпринимает попытку проникновения в психику агрессора, участвующего в системном насилии.

К тому же рассказ Комяги, безусловно, пронизан официальной историософией, так как многие фрагменты непосред-

⁵ В. Сорокин, *День опричника*, Издательство АСТ, Москва 2017, с. 41–42.

⁶ Примером здесь может послужить машина Комяги, которую тот определяет многозначным словом «мерин», относящимся как к мужской лошади, так и к автомобилю известной немецкой марки. Ср. «У ворот стоит мой „мерин” — алый, как моя рубаха, приземистый, чистый. Блестит на солнце кабиною прозрачной. А возле него конюх Тимоха с песьей головой в руке ждет, кланяется». В. Сорокин, *День опричника...*, с. 15.

ственно сообщают читателю «единственную» и «правильную» интерпретацию хода истории России с выделенными периодами «смут»:

Сворачиваю на Первый Успенский тракт. Здесь лес еще повыше нашего: старые, вековые ели. Много они повидали на своем веку. Помнят они, помнят Смуту Красную, помнят Смуту Белую, помнят Смуту Серую, помнят и Возрождение Руси. Помнят и Преображение. Мы в прах распадемся, в миры иные отлетим, а славные ели подмосковные будут стоять да ветвями величавыми покачивать...⁷

Выбранная Сорокиным точка наблюдения — *ретроспективное будущее* — размывает четкую границу между прошлым, настоящим и будущим. Мировоззрение Комяги⁸ одновременно вписывается в насильственную систему управления страной, ведущую свою историю из XVI века, в националистическое выборочное несогласие на «нерусскость» общественных, культурных и технологических направлений развития, но также в некритическое одобрение положений и действий верховной власти, даже если они явно противоречат здравому смыслу и интересу народа.

В свою очередь, Лебедев в предисловии к сборнику рассказов *Титан* (2022) отмечает сильную связь между историческим и мистическим пониманием прошлого–настоящего. Здесь стоит привести две цитаты:

Я помню последние годы советской империи. Помню, хотя и был ребенком, стихийное и повсеместное, внезапное, как извержение вулкана, явление мистических настроений⁹.

Сознание людей искало образов, искало языка для описания трагедии — и прибегало к мистическим аллюзиям, которые

⁷ Там же, с. 20.

⁸ Следует отметить семантику этого имени для авторской оценки общественных перемен в мире повести. Слово «комяга» ведь отсылает к примитивному миру домашних животных, в том и к полисемии слова «скотина».

⁹ С. Лебедев, *Титан. Рассказы*, Издательство АСТ, Москва 2023, с. 7.

делают зловещее прошлое реальным — и одновременно отчуждают его, делают объектом иного мира, иной реальности.

Что ж, призраки действительно не рождаются сами по себе. Их порождает молчащая совесть. Двоение моральной оптики. Они реальны настолько, насколько реальны вытесненные знания о преступлениях и отказ от принятия настоящей ответственности. Они — искаженный, претворенный в мистических образах голос ушедших. Голос непростых свидетелей¹⁰.

Данные высказывания указывают на модус восприятия прошлого, основанный на магическом мышлении, о котором писал Александр Эткинд¹¹. Оба отрывка можем также интерпретировать как своеобразный манифест кардинального переосмысления прошлого ради настоящего и будущего путем очищения, переработки, выражаясь словами Лебедева, «темного чулана» вытесненного печального прошлого¹². К тому же элемент мистического в описании прошлого–настоящего можно трактовать как отчаянную реакцию человека на столкновение с необъяснимым, нелогичным и иррациональным злом¹³.

Хорошим воплощением и творческой реализацией этой идеи оказывается рассказ Лебедева *Й*, в котором читатель знакомится с историей некоего Иванова — эмигранта и сотрудника спецслужб, направляющегося по совету врача «на воды»¹⁴. Попутчица Иванова в поезде готовит или редактирует текст на своем компьютере, а стук клавишей компьютера напоминает ему его детство, в котором центральную роль играла идеализированная бабушка — филолог, заслуженный профессор,

¹⁰ Там же, с. 9.

¹¹ A. Etkind, *Magical Historicism* // E. Dobrenko, M. Lipovetsky (ред.), *Russian Literature since 1991*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, с. 104–119.

¹² См. также I. Lunde, *The Incarnation of the Past: Sergei Lebedev's Poetics of Memory* // «Slavica Bergensia» 2020, № 13, с. 177–178.

¹³ Ср. Х. Арендт, *Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме*, перев. С. Касмальский и Н. Рудницкая, Европа, Москва 2008.

¹⁴ См. С. Лебедев, *Й* // его же, *Титан. Рассказы*, Издательство АСТ, Москва 2023, с. 135.

постоянно работавшая на своей прекрасной алой машинке¹⁵. Сам Иванов отличается даром точного имитирования чужого голоса и почерка, когда имитация неотличима от оригинала:

Дар к имитации.
Он был больше чем просто пародист.
Он не повторял, а заимствовал, крал.
Крал чужую речь¹⁶.

С точки зрения наших размышлений, следует обратить внимание как минимум на два элемента рассказа: на способ вести повествование и на мотив буквы «й», значение которой по-разному объясняется в нескольких местах. Итак, с самого начала повествователь постепенно раскрывает тайну Иванова и его бабушки перед читателем с помощью резких переходов от настоящего времени (путешествие на поезде, проживание в Баден-Бадене) к воспоминаниям (ранее детство, школьные и университетские годы)¹⁷. В один момент повествователь замечает, что «В этот миг для него совмещаются настоящее и прошлое»¹⁸. Следовательно, наблюдения за настоящим оказываются лишь предлогом для воспоминаний, или наоборот: воспоминания актуализируют знание читателя и позволяют понять мотивировку действий персонажей¹⁹. К тому же частые сбои повествования и ретроспективные мини-сюжеты складываются в оригинальную картину времени: настоящее

¹⁵ См. «бабушкина машинка, красная, как кровь, как кремлевские звезды, как флаг страны». Там же, с. 139. Приведенный выше фрагмент указывает на неочевидную семантику метафоры пишущей машинки, отсылающей не только к художественной словесности и к филологии как королеве гуманитарных наук, но также к мрачному извращению профессии, суть которой состоит в поисках значения букв, звуков, слов и предложений. Профессор здесь оказывается не профессиональным интерпретатором, а умелым и беспощадным фундаментом ежедневной работы спецслужб.

¹⁶ Там же, с. 127.

¹⁷ Там же, с. 137, 141, 148.

¹⁸ Там же, с. 148.

¹⁹ Ср. М. Мілчарек, *Krew rosyjskiej geografii. „Granica zapomnienia”* Siergieja Lebiediewa // «Przegląd Ruscystyczny» 2023, № 4 (184), с. 100.

как будто «призывает» прошлое и заставляет его случиться заново, но уже в человеческом воображении. Работа памяти напоминает при этом процесс чтения (или восприятия культуры вообще) с его ключевым элементом: постоянным обновлением реальности, позволяющим событиям возникать именно в момент общения с текстом.

Еще ребенком Иванов был очарован машинкой и самой процедурой вывода буквы на бумагу. С самого начала главную роль для него играет буква «й» — сперва из-за расположения клавиши, потом как звук, чтобы во взрослой жизни приобрести статус существа, охраняющего Иванова от нерусского мира:

Но Иванов их не боится. Его охраняет Й, что приехал с ним с родины. Й — самая русская буква, самый русский звук, что-то сдавленное в горле, не родившийся, сгинувший, проглоченный стон; Й. Й научился черпать силу от фигуры собора, освоился, заматерел и ходит, ходит за Ивановым по городу. Фатум языка. Некто в шляпе. Й. Он. Мужского рода²⁰.

В начале истории данная буква является объектом фантазии молодого Иванова, чтобы потом стать рациональным объяснением его сомнительного в нравственном плане сотрудничества со спецслужбами. Ведь «й» официально стала буквой русского алфавита в 1934 году, что неотлучно связывает ее с террором конца 30-х:

Да и кем ты стал, Й? Ты ведь теперь обрезанное, как и сама память, эхо века, эхо всех криков боли и ужаса, всех предсмертных воплей и рыданий. То, что осталось от чекистских и следовательских Эй, от арестантских Ай и Ой, осознало себя и бродит неприкаянное²¹.

В конце рассказа Иванов узнает, что его бабушка тоже сотрудничала с теми же службами, что оказывается оправданием его деятельности, связанной с глубоко скрываемым чувством вины:

²⁰ С. Лебедев, *Й...*, с. 143.

²¹ Там же, с. 147–148.

Она работает на *них*. И он тоже работает на *них*.
Она была первой, и это как бы извиняло его²².

В этом смысле жизненные выборы главного персонажа оправдываются «задним числом», ретроспективно, так как сотрудничество его бабушки и ее подлинная работа оставались тогда для него неизвестными. Читатель наблюдает здесь защитный психологический механизм, опирающийся на абсолютно ложное представление о прошлом, которое дает санкцию на принятие настоящей реальности.

Интересно, что в рассказе мы узнаем, что именно буква «й» была причиной как спасения бабушки Иванова, так и ее морального упадка. Дело в том, что в протоколах ее дела один из следователей допустил опечатку в слове «советский», вместо «й» поставил «и», что изменило ее судьбу и погубило самого палача²³. Данный мотив, как можем предполагать, указывает на силу мистического элемента при объяснении нежелательных, невыгодных фактов из прошлого, а также на естественный механизм манипулирования восприятием уже случившегося прошлого и протекающего на наших глазах настоящего. Следовательно, появление мистического элемента (обретение тела и человеческого облика буквой «й») может считаться умственной работой по вытеснению морали, так как виновность при таком порядке вещей переносится на воображаемый объект, оправдывая самого субъекта.

В анализе механизмов осмысления настоящего при помощи созидания образов прошлого и будущего в художественной прозе Владимира Сорокина и Сергея Лебедева мы старались указать на два интересных с точки зрения актуальной геополитической ситуации аспекта: на использование прошлого–

²² Там же, с. 153.

²³ Там же, с. 143. Стоит отметить, вслед за Катажиной Дудой, значение слова в поэтике прозы Лебедева, которое понимается как своеобразный способ сохранить прошлое от исчезновения. См. K. Duda, *Zapomnienie a pamięć zmanipulowana* („Granica zapomnienia” Siergieja Lebediewa) // «Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU» 2022, № 18, с. 206, 209–210.

будущего для понимания трендов мировой истории и раскрытие мистического начала в переработке прошлого. Оба писателя в своих текстах используют категорию времени, не соблюдая традиционной линейной хронологии. Это не только значительно расширяет семантический потенциал самих произведений, но также обогащает познавательный аппарат внимательного читателя, так как сложная архитектура повествования отлично отражает ускользающую от познания природу бытия.

REFERENCES

- Arendt, Hannah. *Banal'nost' zla. Eykhtan v Iyerusalime*. Transl. Kasmal'skiy, Sergey, Rudnitskaya, Nataliya. Moskva: Yevropa, 2008 [Арендт, Ханна. *Банальность зла. Эйхман в Иерусалиме*. Перев. Касмальский, Сергей, Рудницкая, Наталия. Москва: Европа, 2008].
- Duda, Katarzyna. "Zapomnienie a pamięć zmanipulowana ('Granica zapomnienia' Siergieja Lebidiewa)." *Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU*, no. 18, 2022: 203–216.
- Etkind, Alexander. "Magical Historicism." *Russian Literature since 1991*. Ed. Dobrenko, Evgeny, Lipovetsky, Mark. 104–119. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Kowalska, Martyna. "Powieść generacyjna jako konfrontacja z 'pierwszą pamięcią' ('Granica zapomnienia' Siergieja Lebidiewa)." *Kultura Słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU*, no. 18, 2022: 303–315.
- Lebedev, Sergey. *Titan. Rassказы*. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2023 [Лебедев, Сергей. *Титан. Рассказы*. Москва: Издательство АСТ, 2023].
- Lunde, Ingunn. "The Incarnation of the Past: Sergei Lebedev's Poetics of Memory." *Slavica Bergensia*, no. 13, 2020: 177–199.
- Milczarek, Michał. "Krew rosyjskiej geografii. 'Granica zapomnienia' Siergieja Lebidiewa." *Przegląd Rusycystyczny*, no. 4 (184), 2023: 99–113.
- Sorokin, Vladimir. *Den' oprichnika*. Moskva: Izdatel'stvo AST, 2017 [Сорокин, Владимир. *День опричника*. Москва: Издательство АСТ, 2017].
- "Vladimir Sorokin: 'Vo vremya voyn literatura derzhit pauzu.'" <https://www.golosameriki.com/a/sorokin-columbia-university-/6777244.html>. Accessed 18 Jun. 2024 ["Владимир Сорокин: 'Во время войн литература держит паузу.'" <https://www.golosameriki.com/a/sorokin-columbia-university-/6777244.html>. Дата обращения: 18.06.2024].



NOTY O AUTORACH

Antoni Bortnowski — dr, pracownik Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskich Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania i badania naukowe: tekst kijowski, obrazy Kijowa w literaturze rosyjskiej (i światowej), pamięć, tożsamość, memu-arystyka, geopoetyka. Najważniejsze publikacje: *Образ города в „Белой гвардии” Михаила Булгакова и в „Городе” Валерьяна Пидмогильного* („Русистика и компаративистика” 2021, nr 15); *Образ родного города в творчестве Виктора Некрасова (на материале „Записок зеваки”)* (*Другие берега русской литературы и культуры: идеи, поэтика, контексты*, red. E. Tyszkowska-Kasprzak, I. Motejunajte, A. Smirnowa, Wrocław–Kraków 2021); *Kijów początków XX wieku w twórczości pisarzy pochodzenia żydowskiego* („Przegląd Środkowo-Wschodni” 2017, nr 2).

Kontakt: a.bortnowski@amu.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9963-1798>

Mateusz Jaworski — dr, pracownik Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskich Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania i badania naukowe: współczesna proza rosyjska,

postmodernizm, filozofia współczesna, teoria literatury. Najważniejsze publikacje: *Реконфигурация в романной поэтике Виктора Пелевина. Солипсизм — язык — история* (Poznań 2019); *Борьба за сохранение памяти: о письме и речи в Лавре Евгения Водолазкина (Знаковые имена современной русской литературы: Евгений Водолазкин, red. A. Skotnicka, J. Świeży, Kraków 2019)*; *Категории времени и пространства в творчестве Михаила Шишкина. На материале романа „Венерин волос” (Знаковые имена современной русской литературы. Михаил Шишкин, red. A. Skotnicka, J. Świeży, Kraków 2017)*; *Чтение в мире без книг. О литературе в „Манараге” Владимира Сорокина* („Studia Wschodniosłowiańskie” 2022, nr 22).

Kontakt: mateusz.jaworski@amu.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4400-5546>

Zsuzsanna Kalafatics — dr, Associate Professor Międzynarodowej Szkoły Biznesu w Budapeszcie. Zainteresowania i badania naukowe: kultura Srebrnego Wieku, twórczość Aleksieja Riemizowa, poetyka poezji modernistycznej, powieść postmodernistyczna, intermedialne procesy w rosyjskiej kulturze. Wybrane publikacje: *Posztmodernen innen és túl. A kortárs orosz próza dilemmái* (Budapest 2018); *Роль рукописного письма и рукописных книг в культуре русского модернизма: (Алексей Ремизов и Алексей Крученых)* („Anzeiger für Slavische Philologie” 2020, nr 48); *Идейный контекст повести Владимира Сорокина „День опричника”* („SlavVaria” 2022, nr 1).

Kontakt: Kalafatics.Zsuzsanna@uni-bge.hu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7093-7788>

Liliana Kalita — dr, pracowniczka Instytutu Rusycystyki i Studiów Wschodnich Uniwersytetu Gdańskiego. Zainteresowania i badania naukowe: proza emigracyjna, najnowsza literatura rosyjska. Najważniejsze publikacje: *Skąd u Pani ta melancholia? Melancholiczki w prozie Marka Ałdanowa (Słowianie na emigracji: literatura, kultura, język, red. B. Kodzis, M. Giej, Racibórz–Opole 2015)*; *Wybrane zagadnienia z najnowszej prozy rosyjskiej: skrypt dla studentów I roku rosjoznawstwa* (Gdańsk 2020); *Pani Kata-*

rzyna i inni. *Wielokulturowe sąsiedztwo w opowiadaniach Grigorija Kanowicza „Вильнюсский двор”* („Acta Polono-Ruthenica” 2020, t. 25, nr 3); *Terminacja ciąży a tabu językowo-społeczne* (Anna Starobiniec „Посмотри на него”) (*Tabu w literaturze i sztuce: wczoraj i dziś*, red. W. Biegluk-Leś, E. Pańkowska, Kraków 2021); *Tutoring według Думовów* (Сергей Кузнецов „Учитель Думов”) („Studia Wschodniosłowiańskie” 2022, t. 22).

Kontakt: liliana.kalita@ug.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6025-2643>

Boris Lanin — prof., pracownik Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskich Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania i badania naukowe: utopie/dystopie, literatura rosyjskiej emigracji, literatura postsowiecka, metodyka nauczania literatury. Wybrane publikacje: *Проза русской эмиграции* (Москва 2018); *Killing the Leader: Dinner with Stalin* (*The Parallel Universes of David Shraer-Petrov*, red. R. Katsman, M.D. Shraer, K. Smola, Boston 2021); *ソローキンとペレーヴィン 対話する二つの個性* (ボリス・ラーニン 貝澤 哉 東洋書店 2015/02); *Сорокин и Пелевин: диалог отвернувшихся* (współautor: X. Каидзава, Токио 2015); *Концепт „надежда” в русской литературной антиутопии XXI века* („Polilog. Studia Neofilologiczne” 2022, nr 12); *Литературная антиутопия в поисках жанровой идентичности* („Wiener Slawistischer Almanach” 2017, nr 80).

Kontakt: borial2003@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5542-7616>

Beata Pawletko — dr hab., prof. UŚ; zatrudniona w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Zainteresowania i badania naukowe: studia nad pamięcią i traumą, dyskursy post- (postpamięciowy, posttotalitarny i postkolonialny) w literaturze i kulturze Europy Środkowej i Wschodniej. Ważniejsze publikacje: *Josif Brodski i Tomas Venclova wobec emigracji* (Katowice 2005); *Blokada Leningradu i jej reprezentacje w świetle innych doświadczeń granicznych* (Katowice 2016); *Współczesne kino rosyjskie w obliczu traum wojennych. Kontekst literacki i kul-*

turowy (współautorka: B. Waligórska-Olejniczak, Katowice 2020); E. Makarova, *Kopiści. O zapomnianych artystach z getta białostockiego* (Białystok 2023; przekład).

Kontakt: beata.pawletko@us.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1430-1547>

Laura Piccolo — dr, Associate Professor Uniwersytetu Roma Tre w Rzymie. Zainteresowania i badania naukowe: rosyjska literatura XX–XXI wieku, związki kulturowe między Włochami a Rosją, historia i literatura rosyjskiej emigracji. Autorka licznych monografii i artykułów naukowych. Wybrane publikacje: *Ugo Ojetti e la Russia: incontri, itinerari, corrispondenze* (Firenze 2021); *Intersezioni/Пересечения. Современная русская литература и культура. Исследования и материалы. Вып. 1* (Torino 2024; współredakcja); *20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo* (współautorka: A. Accattoli, Roma 2024).

Kontakt: lpiccolo@uniroma3.it

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3193-6640>

Monika Sidor — dr hab., prof. KUL; zatrudniona jako literaturoznawczyni w Katedrze Literatury Rosyjskiej, Ukraińskiej i Białoruskiej Instytutu Literaturoznawstwa, Wydział Nauk Humanistycznych Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Zainteresowania naukowe: pogranicza literatury i historii, fikcja a fakt w literaturze, antropologia literacka, duchowość i religia w literaturze. Wybrane publikacje: *Rosja i jej duchowość. Proza „pierwszej fali” emigracji rosyjskiej* (Lublin 2009); *Próba literackiej summy. Pisarz — prawda — historia w „Czerwonym Kole” Aleksandra Sołżenicyna* (Lublin 2017); *From Kyiv to Brisbane: Evgenii Vodolazkin’s Reflections on Spiritual Identity in the Context of Space* („World Literature Studies” 2023, nr 1, t. 15). Pełen spis publikacji na stronie: <https://pracownik.kul.pl/monika.sidor/dorobek>

Kontakt: monika.sidor@kul.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8290-8682>

Natalja Šroma — dr hab., Associate Professor Instytutu Rusycystyki i Sławistyki Uniwersytetu Łotewskiego w Rydze. Zainteresowania i badania naukowe: poetyka rosyjskiej literatury XX–XXI wieku, literatura i kultura (teatr) rosyjskiej emigracji i diaspory w Łotwie i krajach bałtyckich, *gender studies*. Wybrane publikacje: „*Записки из подполья*” на театральных сценах Балтии („*Записки из подполья*” Ф.М. Достоевского в культуре Европы и Америки конца XIX–начала XXI вв., red. Е.Д. Гальцова, Москва 2021); *Женский роман воспитания в гендерном дискурсе Латвии 1920–1930-х годов (Концепции фемининности и конструирование гендера в русской культуре 1890-х–1930-х годов*, red. В.Б. Зусева-Озкан, Москва 2022); *Кто я есть? Рижская школа русской поэзии с позиции концепции „Другого” (Bohater utworu literackiego jako Inny w literaturze europejskiej po 1989 roku*, red. L. Mnich, O. Blashkiv, W. Krupowies, Siedlce 2023).
Kontakt: natalia.shrom@gmail.com; natalja.sroma@lu.lv
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9872-6285>

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak — dr hab., prof. UW, pracowniczka Zakładu Literatury i Kultury Rosyjskiej Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania i badania naukowe: współczesna literatura i kultura rosyjska, nurt nieoficjalny w literaturze i sztuce radzieckiej, awangarda rosyjska, kulturowe i literackie związki polsko-rosyjskie. Najważniejsze publikacje: *Rosyjska poezja pokolenia „odwilżowego” w Polsce* (Wrocław 1997); *W poszukiwaniu sensu. O prozie Siergieja Dowłatowa* (Wrocław 2014); *Тема катынского расстрела в романе Елены Катюшинонок „Джек, который построил дом”* („*Slavia Orientalis*” 2024, nr 1).
Kontakt: elzbieta.tyszkowska-kasprzak@uwr.edu.pl
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8297-0630>

Beata Waligórska-Olejniczak — prof., pracowniczka Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskich Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania i badania naukowe: współczesne kino rosyjskie i ukraińskie, modernizm i postmodernizm rosyjski w kontekście kultury światowej, komparatystyka interdyscy-

plinarna. Najważniejsze publikacje: *Literackie konstelacje (w) twórczości Andrieja Zwiagincewa* (Poznań 2022), *Współczesne kino rosyjskie w obliczu traum wojennych. Kontekst literacki i kulturowy* (współautorka: B. Pawletko, Katowice 2020), „*Sacrum*” w drodze. „*Moskwa-Pietuszki*” *Wieniedikta Jerofiejewa* i „*Pulp Fiction*” *Quentina Tarantino* w kluczu montażowego czytania (Poznań 2013).

Kontakt: beata.waligorska@amu.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0433-9920>

Aleksandra Zywert — dr hab., prof. UAM, pracowniczka Zakładu Literatury Rosyjskiej Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskich Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania i badania naukowe: współczesna proza rosyjska, postmodernizm, literatura popularna, fantastyka. Najważniejsze publikacje: *Pisarstwo Władimira Wojnowicza* (Poznań 2012); *Literacki obraz Nowych Rosjan* („*Roczniki Humanistyczne*” 2018, t. 66, nr 7); *Futurystyczna ucztą literacka (Władimir Sorokin „Manaraga”)* („*Studia Rossica Posnaniensia*” 2019, t. 44, nr 1); *Czarna dziura (Siergiej Lebiediew, „Granica zapomnienia”)* („*Przegląd Rusycystyczny*” 2020, nr 3).

Kontakt: olazywert@o2.pl; azywert@amu.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9922-6717>

PROJEKT OKŁADKI
Katarzyna Doszła

PRZYGOTOWANIE OKŁADKI DO DRUKU
Tomasz Kiełkowski

REDAKCJA TEKSTÓW POLSKICH
Barbara Konopka

REDAKCJA TEKSTÓW ROSYJSKICH
Gabriela Wilk

REDAKCJA TEKSTÓW ANGIELSKICH
Marzena Wysocka-Narewska

KOREKTA
Marzena Marczyk

ŁAMANIE
Marek Zagniński

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Ark. druk. 12,5. Ark. wyd. 12,0.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2353-9674

4 5



9 772353 967408

Więcej o książce

