

## W cieniu Wiśniowego Sadu. Mit i obraz szlacheckiego gniazda w literaturze rosyjskiej końca XIX i początku XX wieku

### In the Shadow of the Cherry Orchard. The Myth and the Image of a Noble's Nest in Russian Literature of the Late 19th Century and the Beginning of the 20th Century

WASILIJ SZCZUKIN, *Jagiellonian University*

wszczukin@yandex.com

Received: July 9, 2023.

Accepted: December 8, 2023.

DOI: <https://doi.org/10.30827/meslav.22.25138>

#### STRESZCZENIE

Artykuł został poświęcony ostatniemu okresowi istnienia tak zwanego hipertekstu ziemiańskiego literatury rosyjskiej, który przypada na koniec XIX i początek XX wieku. Ten tekst stanowi zbiór utworów różnych autorów, którzy tworzą melancholijny i nostalgiczny obraz dworku szlacheckiego, podczas gdy ten fenomen kultury i życia społecznego kłonił się ku upadkowi. Autorzy wspomnianego hipertekstu chętnie odwoływali się do późnoromantycznego mitu szlacheckiego gniazda, który ukształtował się w połowie XIX wieku. Jednocześnie pisarze, o których wspomina autor artykułu, w pierwszej kolejności Iwan Bunin, zdają sobie sprawę ze schyłkowości ówczesnej kultury szlacheckiej ucieleśnionej w dworku. Idąc w ślad Antoniemu Czechowowi, autorowi tragicomedii *Wiśniowy sad*, dokonują świadomej lub mimowolnej dekonstrukcji wspomnianego mitu oraz hipertekstu ziemiańskiego.

**Słowa kluczowe:** hipertekst ziemiański, literatura rosyjska przełomu XIX i XX wieku, dwór szlachecki, mit kulturowy, mitopoetyka.

#### ABSTRACT

The article is devoted to the last period of the existence of the so-called landowner hypertext of Russian literature, which falls at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. This text is a collection of works by various authors who create a melancholy and nostalgic image of a noble manor, while this phenomenon of culture and social life was on the verge of collapse. The authors of the above-mentioned hypertext eagerly referred to the late-romantic myth of the noble's nest, which was developed in the mid-nineteenth century. At the same time, the writers mentioned by the author of the article, first of all Ivan Bunin, are aware of the decline of the then noble culture embodied in the manor house. Following Antoni Chekhov as the author of the tragicomedy *The Cherry Orchard*, they deliberately or involuntarily deconstruct the mentioned myth and the gentry hypertext.

**Keywords:** landowner hypertext, Russian literature at the turn of the 19th and 20th centuries, noble court, cultural myth, mythopoetics.

Eklektyczny dziewiętnasty wiek zbliżał się ku końcowi. Szlacheckie majątki stopniowo podupadały, nie wytrzymując nowych realiów ekonomicznych, twardych reguł rynku i tych przemian społecznych, przez które powinien był przejść kraj, obierający ostatecznie w roku 1861 drogę prowadzącą do społeczeństwa industrialnego. Poezja szlacheckich gniazd stawała się swego rodzaju eksponatem muzealnym, który coraz częściej można było obejrzeć po uprzednim nabyciu biletu wstępu.

W przededniu epoki katastrof, czyli w pierwszych kilkunastu latach wieku XX, ziemiański hipertekst literatury rosyjskiej (Szczukin, 2006, ss. 182–205) jeszcze nie wyczerpał swoich



© Univesidad de Granada. Este trabajo está licenciado bajo una licencia CC BY-SA 4.0.

możliwości. Potężna stylistyczna linia, biegnąca od Karamzina poprzez Turgieniewa do poetów-symbolistów, znalazła kontynuatorów tej tradycji w osobach Iwana Bunina lub Borisa Zajcewa, a w pewnym sensie także Vladimira Nabokova i Borisa Pasternaka.

Być może utworem „założycielskim”, zadającym ton całemu zbiorowi dzieł tworzących ten schyłkowy, dwudziestowieczny tekst ziemiański, był *Wiśniowy sad*, znany na całym świecie dramat Antoniego Czechowa, powstały w roku 1903. Sam autor nie bez racji określał gatunek tej sztuki jako komedię, ponieważ przedstawione w niej rodzeństwo Gajewów, właściciele majątku i tytułowego sadu, wygląda komicznie. Leonid Gajew i Lubow' Raniewska reprezentują romantyczny świat dworku szlacheckiego, który już prawie nie istnieje w rzeczywistości, ponieważ nie ma dla niego miejsca w nadchodzącym świecie fabryk, pociągów i aeroplanów. Komicznie brzmią nawet imiona bohaterów. Leonid znaczy „podobny do lwa” – a Gajew nie potrafi nawet włożyć na siebie spodni; zresztą jego nazwisko (i panińskie nazwisko Raniewskiej) pochodzi od polonizmu *gaj*, używanego w Rosji przeważnie w sentymentalnych tekstach poetyckich – sielankach i pastorałach. Jego siostra nosi imię Lubow', czyli miłość, ale jej quasi miłosna uległość wobec paryskiego kochanka wywołuje najwyższe politowanie. Jednakże jest w tym dramacie coś, co można naprawdę pokochać i czyja śmierć wywołuje silne uczucie żalu, podobnie jak śmierć dobrego człowieka. To oczywiście sad – piękny, kwitnący wiśniowy sad. Ten wieloznaczny symbol piękna, które niosła w sobie odchodząca w przeszłość kultura szlachecka nie pozwala określić tego pożegnalnego utworu Czechowa mianem komedii i przy tym pozostać. Semantyczna ambiwalentność *Wiśniowego sadu* pozwala potraktować go nie tylko jako humoreskę o zabawnym staruszku, lecz także jako hymn na cześć odchodzącego piękna i prawdziwej szlachetności.

Dlatego klasyczna harmonia, a zarazem romantyczność rajy na ziemi, którego wcieleniem miało być szlacheckie gniazdo zostaje w literaturze początku XX wieku mocno zachwiana; niezmienny pozostaje natomiast motyw *poszukiwania* wciąż wymykającej się harmonii, z rzadka olśniewającej poszukiwacza promieniem niezwyklego piękna, którego błysk trwa tylko chwilę. Psychiczny fenomen wywoływania tego piękna w pamięci przypomina ciągle nawracające poszukiwanie utraconego czasu w wersji przedstawionej przez Marcela Prousta. Nostalgiczni rosyjscy piewcy szlacheckich dworków, a także daczy – bardziej plebejskiej ich odmiany, nie związanej z rolnictwem, byli więc prawie zawsze skazani na impresjonistyczny styl narracji, w dużym stopniu przypominający impresjonizm arcydzieła Prousta – *W poszukiwaniu straconego czasu (À la recherche du temps perdu)*.

W humoresce *Co najczęściej spotykamy w powieściach, romansach itd.* (1880) młody Czechow wyliczył najbardziej utarte motywy „przeciętnej” literatury z początku lat osiemdziesiątych XIX wieku. Między innymi wymienia w niej, co następuje:

Hrabia, hrabina ze śladami minionej urody, sąsiad baron, literat-liberał, zubożały szlachcic, muzyk-cudzoziemiec, lokaj-gamoń, nianie, guwernantki, Niemiec-rządca, gentleman i spadkobierca z Ameryki <...>.

Wyżyny podniebne, dla nieprzejrzana, nieogarniona, niepojęta, słowem – natura! <...>

Sługa, który pamięta jeszcze starych panów, gotów za swymi dobrodziejami pójść, gdzie wam się żywnie podoba, nawet w ogień. Facecjonista nadzwyczajny. <...>

Letnisko pod Moskwą i zastawiona posiadłość na południu (Czechow, 1956–1962, I, ss. 201–202).

Wyliczone przez Czechowa motywy wiążą się z dworkiem szlacheckim, chociaż nie tylko z nim. Niektóre z nich – muzyk-obcokrajowiec i stary sługa – pochodzą z utworów Iwana Turgieniewa. Przejścia duchowe, ewokowane przez życie we dworze, miłość, wiejska przyroda, ubożenie szlachty – wszystko to przy końcu XIX wieku stawało się częstym tematem masowej gazetowej beletrystyki. W tamtych czasach w „grubych” periodykach łatwo można było odnaleźć na przykład tego rodzaju sceny:

Odchyliła ciemną adamaszkową zasłonę przed szklanymi drzwiami, prowadzącymi do ogrodu, i otworzyła na oścież te drzwi. Cały pokój zaśnił w różowym blasku jutrzenki i wypełnił się aromatem kwiatów. Ludmiła Nikołajewna, z rozpuszczonymi włosami, w aksamitnych pantoflach na bosych nogach i w batystowej bluzeczce, wyszła na taras.

– Jaki cudowny ranek! – powiedziała, wdychając pełną piersią świeże pachnące powietrze i ogarniając radosnym spojrzeniem kłomby kwiatów, ułożonych umyślnymi figurami pomiędzy grupami rzadkich roślin, z wijącymi się ścieżkami, wysypanymi piaskiem.

Od tego miejsca, nazwanego „ogrodem dziedziczki”, ze wszystkich stron zbiegały się aleje starych cienistych drzew obszernego parku, przylegającego do rzeki, z mostkiem do lasu (Мердер, 1892, ss. 585–586; przekład B. Żyłko).

Autor tych słów obecnie jest całkowicie zapomniany. Była nim Nadieżda Merder, z domu Swieczina, posługująca się pseudonimem „N. Siewierin”. Przytoczony fragment został zaczerpnięty z powieści *Ostatni z Worotyńców* (*Последний из Воротынцевых*), po raz pierwszy opublikowanej w 1891 roku. Rzecz jasna, mamy przed sobą przykład jawnego epigonizmu. Jednakże właśnie u epigonów należy szukać najbardziej jaskrawych przejawów danej tradycji literackiej. I przynajmniej niektóre z nich można odszukać w zacytowanym fragmencie. Jest nim ulokowanie wewnętrznego świata bohatera, który staje się głównym przedmiotem autorskich obserwacji, w przestrzenno-czasowym kontekście przyjaznej, wonnej przyrody, urządzonej dzięki wysiłkom człowieka. Jest nim też obfitość opisów, mających tworzyć liryczny nastrój radości i melancholijnego smutku. Jest nim także jawne bądź ukryte odniesienie do przeszłości, która się ukazuje jako utracony, czy raczej nie całkiem utracony, „złoty wiek” czy raj, skazany jednak na to, aby stał się utraconym. Akcja tego rodzaju utworów toczy się zazwyczaj w wiejskiej posiadłości. Są to nowele, opowieści lub powieście ziemiańskie, które wraz z tegoż rodzaju poezją tworzą hipertekst ziemiański. Jego główną kulturową treścią jest mit szlacheckiego gniazda.

Dwór szlachecki utrwalił się w pamięci kulturowej jako *locus amoenus*, zaś jego najbardziej pojemnym metaforycznym wyrazem był rajski ogród (Gacia, 2008, ss. 187–198). Hipertekst ziemiański klasycznej literatury rosyjskiej wyraża tęsknotę za znikającym rajskim ogrodem – symbolem piękna i szczęścia. Za tekst-kod tego hipertekstu (Лотман 1992, I, ss. 150–151) może posłużyć historia biblijna o wygnaniu z raju. Jednakże jej biblijny wariant, w którym większą uwagę zwraca się nie na opis idyllicznego miejsca i nie na smutek z powodu jego utraty, lecz na decydujący dla losu ludzkiego konflikt Boskiej i ludzkiej woli, nie mógł być aktywnie wykorzystany przez hipertekst ziemiański ze względu na swoją profetyczną tonację. Znacznie bliższa tekstowi ziemiańskiemu jest antyczna legenda o „złotym wieku” i jego nie naglej, lecz rozciągniętej w czasie agonii.

Za niezbędne cechy specyficzne, których obecność w utworze pozwala, moim zdaniem, zaliczyć dane dzieło do hipertekstu ziemiańskiego, można uznać:

– skorelowanie treści z mitem dworu jako traconego (lub utraconego) raju;

- chronotop życia dworskiego, czyli stan szczęśliwej bez troski i spokoju w zamkniętej przestrzeni uporządkowanej przyrody;
- przeżycia wewnętrzne i odczucia bohaterów, które trudno sobie wyobrazić poza opisami przyrody, zredukowanej do przestrzeni dworu z okolicami, przy czym negatywne i minorowe nastroje bohatera kontrastują z pełnią bytu i niezrównanego piękna przyrody;
- melancholijny liryczny podtekst, służący stworzeniu specyficznego nastroju radosnej i nostalgicznej zarazem tęsknoty;
- idylliczno-elegijna modalność gatunkowa przechodząca często w melodramatyczność;
- dominacja autora nad światem przedstawionym, ideologiczna i stylistyczna jednolitość słowa autorskiego i wypowiedzi postaci.

Można też wskazać na pewne sygnały hipertekstu ziemiańskiego, dzięki którym łatwo daje się rozpoznać należący do niego utwór, ale które same w sobie nie są jego koniecznymi i wystarczającymi elementami. Jest to retrospektywność narracji (choć proza ziemiańska, a zwłaszcza poezja może się posługiwać również czasem terażniejszym), skłonność do impresjonistycznych, a nie ekspresjonistycznych ujęć. Są to tacy bohaterowie, jak „zbędny człowiek”, stary sługa i niewinna, uduchowiona, zdolna do silnej i ofiarnej miłości dziewczyna. Są to takie „odwieczne” motywy literatury ziemiańskiej, jak przyjazd do rodzinnego gniazda, „świeży poranek” następnego dnia po przybyciu, wrażenia doznawane w otwartym oknie rankiem lub wieczorem, sypialnia dziewcząt, biblioteka, salon muzyczny, tajemne spotkania w „tajemniczych” miejscach, perypetie miłosne i rozczarowania.

Nie sposób nie zwrócić uwagi na to, że autorami prozy ziemiańskiej często bywały kobiety. Nie ulega wątpliwości, że właśnie „damska” literatura, w której chętnie omawiano problematykę rodziny, kondycji kobiecej i nieszczęśliwej miłości były najprawdopodobniej bliższe kobiecemu sercu. Kiedyś to Turgieniew wsłuchiwał się w głos kobiet-pisarek (Белецкий, 1923, сс. 142–160); w drugiej połowie XIX wieku autorki opowieści ziemiańskich chętnie naśladowały Turgieniewa, a na przełomie XIX i XX wieku poezja szlacheckich gniazd, pierwszej „namiętności czulej” (A. Puszkina) i miłosnych kłamstw stała się popularnym motywem literatury „dla służących i kucharek”. Przywołajmy kilka nazwisk owych epigonek. Są to: wspomniana Nadieżda Merder, Jekatierina Zarina, K. Jelcowa (prawdziwe imię i nazwisko – Jekatierina Łopatina, siostra znanego filozofa Lwa Łopatina), Maria Wiesielkowa-Kielstädt oraz baronowa Magdalena Liewen. Bezpośrednio przed wybuchem i w latach pierwszej wojny światowej kobiety stawały się autorkami hipertekstu ziemiańskiego nawet częściej niż mężczyźni.

Nawet najsłabsze pod względem artystycznym utwory tego hipertekstu pretendowały do roli odtwórców nastroju lirycznego, towarzyszącego przeżywaniu piękna. Dlatego nie jest dziełem przypadku, że istniała nie tylko proza, ale także poezja ziemiańska, nierzadko reprezentująca najwyższy stopień doskonałości. Za jej szczytowe osiągnięcie niewątpliwie należy uznać twórczość Afanasija Feta, któremu udało się dożyć do epoki modernizmu i zdobyć wielką popularność, szczególnie wśród starszych symbolistów – Dmitrija Mierieżkowskiego, Konstantina Balmonta, Walerija Briusowa i Fiodora Sołoguba. Fet świadomie opiewa czarującą harmonię zamkniętej urządzonej przestrzeni i jak każdy człowiek, który spędził w tej przestrzeni pierwsze lata swego życia, podobnie do Pascala, lęka się ciemnej strony natury – kosmicznego zła, kryjącego się w bezgraniczności gwiezdnych światów. Dominantą liryki Feta jest czułość, ściśle powiązana z odczuciem ciepła domowego i obecnej w domu

miłości. Dwór dla Feta jest nie tylko miejscem socjokulturowym, lecz po prostu domem rodzinnym, w którym zawsze jest miejsce dla intymności.

Z innych poetów – autorów hipertekstu ziemiańskiego, tworzących na przełomie wieków – należy wymienić wielkiego księcia Konstantina Romanowa (bratanka cesarza Aleksandra III), Iwana Bunina, Innokientija Annińskiego, Andrieja Biełego, Nikołaja Gumilowa, Borisa Sadowskiego i Siergija Gorodieckiego. Na początku XX wieku ujęcie motywu tęsknoty za utraconą harmonią lega widocznym zmianom: dwór rozpatruje się jako drogi sercu pomnik odległej przeszłości, coraz bardziej porastający trawą zapomnienia – tak samo, jak to miało miejsce w wyobraźni bohaterów *Wiśniowego sadu*. Z czasem głos podmiotu lirycznego coraz zaczyna przenikać gorzko-ironiczna tonacja, towarzysząca świadomości faktu, że „stary” świat z jego niezrównaną przeszłością i niewątpliwą grzesznością skazany jest na zagładę. Taki złożony, ambiwalentny stosunek nie tylko do samego dworu, ale także do jego mitu zawiera słynny wiersz Innokientija Annińskiego *Stary dwór* (1910):

Сердце дома. Сердце радо. А чему?  
Тени дома? Тени сада? Не пойму.  
Сад старинный, все осины – тощи, страх!  
Дом – руины... Тины, тины, что в прудах...  
Что утрат-то!.. Брат на брата... Что обид!..  
Прах и гнилость... Накренилось... А стоит...  
Чье жилище? Пепелище?.. Угол чей?  
Мертвой нишей логовище без печей...  
Ну как встанет, ну как глянет из окна:  
„Взять не можешь, а тревожишь, старина!  
Ишь затейник! Ишь забавник! Что за прыть!  
Любит древних, любит давних ворошить...  
Не сфальшивишь, так иди уж: у меня  
Не в окошке, так из кошки два огня.  
Дам и брашна – волчьих ягод, белены...  
Только страшно – месяц за год у луны...  
Столько вышек, столько лестниц – двери нет...  
Встанет месяц, глянет месяц – где твой след?..”  
Тсс... ни слова... даль былого – но сквозь дым  
Мутно зрима... Мимо, мимо... И к живым!  
Иль истомы сердцу надо моему?  
Тени дома? Шума сада?.. Не пойму... (Анненский, 1959, с. 137)<sup>2</sup>

W ciągu pierwszych dwóch dekad XX wieku dwór zaczyna być pojmowany jako pomnik przeszłości i strażnik nieprzemijających wartości duchowych i artystycznych. Staje się on przedmiotem badań naukowych i przeżyć estetycznych w kręgach zbliżonych do czasopisma „Mir iskusstwa” – w danym wypadku zainteresowanie kulturą dworu ściśle wiązało się z fascynacją osiemnastym wiekiem i całym petersburskim okresem w historii Rosji. Później, już w latach pierwszej wojny światowej, w Petersburgu powstał peryodyk „Stolica i usad’ba” z charakterystycznym podtytułem „Czasopismo wykwintnego życia”. Na początku XX wieku ukazywało się wiele książek, poświęconych popularnonaukowym lub pamiątkarskim opisom dworów. Jednym z najbardziej płodnych autorów na tym polu był hrabia Siergiej Szeremetiew, którego niewielkie książeczki z opisami różnych dworów zaczęły się pojawiać już pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku (Шереметев,

<sup>2</sup> Analizę formy i treści tego wiersza zob.: Papla 1985: 69–70.

1889–1901). Bardzo znamienne, że autorzy, piszący o dworach nie poezję i nie prozę artystyczną, wyraźnie znajdowali się pod wpływem hipertekstu ziemiańskiego, zarażając się charakterystyczną dla niego melancholijną nostalgią.

W naszych czasach, w trzeciej dekadzie XXI wieku, nikt już nie „dopisuje” tekstu ziemiańskiego. Dawno znikł dwór jako żywy, wciąż rozwijający się organizm kulturowy, miejsce ludzkiej egzystencji. Uczucia bohaterów *Wiśniowego sadu* podyktowane prawie wyłącznie wspomnieniami o wspaniałej przeszłości, gdy „suszone wiśnie furami wysyłano do Moskwy i do Charkowa” (Чехов, 1978, c. 206; tłumaczenie własne – W.S.), a tymczasem dwór wraz z sadem ginie dosłownie na oczach widzów, którzy oglądają tę „komedię” w teatrze. Obecnie dwór pojawia się w różnorodnych książkach jako przedmiot opisów historycznych. Idylla i elegia, związana z nim, uległa daleko idącej modyfikacji, również w związku z transformacją gatunków domostwa: w wieku XX funkcjonalnym odpowiednikiem dworu staje się w Rosji dacha, której posiadanie jest coraz bardziej dostępne szerokim kręgom publiczności i która nie kojarzy się już z elitaryzmem i „wykwintnym życiem”.

Jednym z ostatnich wspaniałych akordów gasnącego hipertekstu ziemiańskiego były liczne utwory Iwana Bunina: szereg jego wierszy, opowiadania (*Antonówki*, *Złote dno*, *Ostatnie spotkanie*, *Wiosenny wieczór*, *Gramatyka miłości*, *Exodus*), opowieść *Suchodoły*, a w późniejszych, porewolucyjnych czasach – opowieść *Miłość Miti*, nowele składające się na tom *Ciemne aleje* oraz obszerne „ziemiańskie” fragmenty powieści *Życie Arseniewa* (Cieślak, 1995, ss. 137–143). Nostalgiczna poetyzacja szlacheckich gniazd w twórczości Bunina bardziej przypomina nie widmowe nastroje znane z obrazów Wiktora Borisowa-Musatowa, lecz raczej realistyczne pejzaże nastrojowe, które tworzył w tych samych czasach Stanisław Żukowski. Ale mimo że w porównaniu z Czechowem stopień retrospektywnej idealizacji dworu z całą oczywistością wzrasta (zwłaszcza w utworach pisanych na emigracji), zaś autor *Antonówek* w odróżnieniu od autora *Wiśniowego sadu* zajmuje trwałe miejsce pośród „ostatnich Mohikanów” hipertekstu ziemiańskiego, obrazy rodowych gniazd u Bunina bynajmniej nie są tak jednoznacznie elitarno-kameralne, jak się wydaje na pierwszy rzut oka. Będąc wielkim i wymagającym artystą, nie mógł on ograniczyć się do roli epigona Turgieniewa lub neoklasyka w duchu modnej wówczas retrospektywności. Nowatorskie doświadczenie Czechowa, jednego z najbliższych mu pisarzy, zostało przezeń uwzględnione także przy tworzeniu poetyckiego obrazu dworku, do którego odnosił się inaczej niż Czechow, ponieważ sam się w nim urodził i wyrósł. Na tle znanych szablonów hipertekstu ziemiańskiego Buninowski chronotop dworu nabiera pewnych cech czechowowskiego dworku, do złudzenia przypominającego dachę.

Wiadomo, iż głównym tematem Buninowskich opowiadań ze zbioru *Ciemne aleje* była „metafizyka miłości”. Dachy, która obok dworu pojawia się w wielu z nich także stanowiła według pisarza odpowiednie miejsce dla rozwinięcia gwałtownej intrygi miłosnej, za którą kryłaby się głęboka koncepcja filozoficzna – w tej jednak tylko mierze, w jakiej przypominała dwórek wiejski. Mimo wszystko właśnie w takich dworkach dzieją się najbardziej porywające, najbardziej romantyczne Buninowskie historie miłosne. Autor *Ciemnych alei* doskonale wie, że dwórek pierwotnie stanowił podobieństwo *locus amoenus*, i nie tylko nie próbuje on dyskredytować tego mitu, lecz – co prawda, przede wszystkim w swych późnych utworach – świadomie stara się tchnąć w niego nowe życie. W danym wypadku okazuje się on znacznie bliższy duchowo nie Czechowowi, lecz Turgieniewowi i Fetowi. Pod piórem Bunina dwórek



przemienia się w prawdziwą świątynię wzniosłej i zmysłowej miłości, miłości w czysto Buninowskim rozumieniu (Саакянц, 1982, сс. 513–521). *Locus amoenus* przeobraża się w ten sposób w *locus amoris*, a dzieje się to dzięki obecności w nim kobiety:

W nocy czujnie i gorliwie śpiewały w parku słowiki, przez otwarte okna napływała świeżość powietrza, rosy i podlanych na klombach kwiatów, chłodziła pościel z holenderskiego płótna. Student leżał w ciemności i już postanowił odwrócić się do ściany i zasnąć, lecz nagle podniósł głowę i uniósł się na posłaniu. Rozbierając się, ujrzał w ścianie u wezgłowia łóżka niewielkie drzwi, z ciekawością przekręcił w nich klucz i znalazł za nimi drugie drzwi, spróbował je otworzyć, ale okazało się, że są zamknięte od zewnątrz; teraz za tymi drzwiami ktoś chodził miękkimi krokami i robił coś tajemniczego; student powstrzymał oddech, zsunął się z łóżka, otworzył pierwsze drzwi, zaczął się przysłuchiwać – za drugimi drzwiami coś cicho zabrzączało na podłodze... Znieruchomiał. Czyżby to był jej pokój? Przylgnął do dziurki od klucza – klucza w niej na szczęście nie było – ujrzał światło, brzeg kobiecej toaletki, a potem coś białego, co nagle zatrzymało się i wszystko przesłoniło... Niewątpliwie był to jej pokój – bo czyżże mógł być? (...) I student od razu jakby zachorował na jej nocną bliskość, o tutaj za ścianą, i na jej niedostępność. Nie spał długo, zbudził się późno i natychmiast znowu poczuł, ujrzał, wyobraził sobie jej nocną przezroczystą koszulkę, boscie nogi w pantoflach... (Bunin, 1972, s. 552; przekład S. Pollaka).

Akcja opowiadania *Antygona* (1940) – jego fragment został przytoczony powyżej, toczy się w dworku, w którego opisie autor balansuje na granicy szablonu i oryginalnej, o wysokich walorach artystycznych, prozy, ani razu nie przekraczając niebezpiecznej linii oddzielającej te zjawiska.

W opowieści *Suchodoły* (1911) a w szczególności w noweli *Koniec* (1918), tak samo jak w utworach napisanych już na emigracji – *Miłość Miti* (1925) i *Do rodu ojców swych* (1927) – dwór jawi się nie tylko jako miejsce miłości, lecz także śmierci – *locus mortis*. W światopoglądzie Bunina, który kontynuuje tradycję Turgieniewa, Tiutczewa, Feta, a także Baudelaire'a miłość i śmierć ukazują się jako dwie najpotężniejsze, majestatycznie bezlitosne siły metafizyczne. Dlatego tragiczny akt śmierci, podobnie jak nie mniej tragiczny akt miłości, rozgrywa się u niego w odpowiednim dla tego misterium miejscu, w którym uroczyste piękno przyrody łączy się z pięknem „wspaniałego wędnięcia” kultury.

W październiku 1923 roku Bunin napisał opowiadanie *Nierychła wiosna* (Несрочная весна). Jest ono skomponowane w postaci listu pewnego wyzutego z praw człowieka, dożywającego swoich dni w Moskwie okresu NEP-u, do swego przyjaciela, prawdopodobnie emigranta. Autor listu opowiada o swojej podróży i o odwiedzinach starego, osiemnastowiecznego dworu, stanowiącego „dziedzictwo narodowe” (w oryginale „народное достояние”) i z tego względu zamienionego w muzeum. Przebywanie w pokojach pałacu wśród złożonych herbów i starych portretów jest odbierane przez narratora jako podróż do zaświatów, do królestwa cieni, znamienitych nieboszczyków. Nieprzypadkowo trafia mu do rąk tomik Boratyńskiego z „proroczymi” słowami:

Что ж, пусть минувшее исчезло сном летучим,  
Еще прекрасен ты, заглохший Элизей,  
И обаянием могучим  
Исполнен для души моей... (Бунин, 1982, II, с. 257)<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Bunin cytuje wiersz Jewgienija Boratyńskiego *Zapusczenie* (Запустение) niedokładnie.

Narrator Bunina znakomicie rozumie, że kultura szlachecka odeszła w niepamięć. Myśl tę podkreśla się niejednokrotnie, przede wszystkim poprzez wspaniały opis rodzinnego grobowca z ogromnymi marmurowymi nagrobkami zmarłych strażników honoru i sławy Imperium Rosyjskiego (Бунин, 1982, II, сс. 257–258). Powróciwszy do sowieckiej Moskwy, bohater Bunina, *alter ego* samego pisarza, wyraźnie uświadamia sobie nieodwracalność dziejów, która pogrzebała żywą kulturę elity narodu:

И не предвидится, да и не может быть впереди ничего, что могло бы рассеять мое теперешнее состояние: они, эти люди так называемой новой жизни, правы – к прежнему, к прошлому возврата нет, и новое царит уже крепко, входит уже в колею, в будни. Состояние же мое заключается в том, что я непрестанно чувствую, как тлеет, рвется самая последняя связь между мною и окружающим меня миром, как всё больше и больше отрешаюсь я от него и ухожу в тот, с которым связан был я не только весь свой век, с детства, с младенчества, с рождения, но даже и до рождения: ухожу в „Элизей минувшего”, как бы в некий сон, блистающий подобием той яркой и разительно живой жизни, в которой застыли мертвецы с лазурными глазами в пустом дворце в подмосковных лесах (Бунин, 1982, II, с. 258).

I choć później Bunin jeszcze nie raz uczyni z dworku wiejskiego miejsce akcji swych utworów, opiewając jego piękno i dopisując tym samym ostatnie stronicie hipertekstu ziemiańskiego, w tym przypadku wyraźnie odczuwa potrzebę zaznaczenia jego końca.

W następnym roku powstał jeszcze jeden utwór, który pełnił rolę logicznego zamknięcia stuletniej literatury o szlacheckich gniazdach, chociaż coraz słabsze, epigońskie teksty – nie licząc oczywiście dzieł Bunina i znakomitej *Maszeńki* Vladimira Nabokova (1926) – nadal pojawiały się na emigracji. Mam na myśli opowiadanie Michaiła Bułhakowa *Ogień chana* (Ханский огонь, 1924). W odróżnieniu od autora *Nierychłej wiosny* Bułhakow nie zalicza siebie do ludzi minionej epoki, nie mających nic wspólnego z nowym życiem i wyrażających swój stosunek do kultury szlacheckiej w postaci żałobnego lamentu. Jednakże dostrzega on jasno nieprzemijające wartości tej kultury. Przedstawiona w opowiadaniu Bułhakowa posiadłość księcia Tuhaj-Bega została przekształcona w muzeum, zaś były jej właściciel powraca do niej z grupą turystów, przeobraziwszy się „w ważnego obcokrajowca”. Poprzedni duch jeszcze się zachował, podobnie jak zachowały się melancholijne dźwięki prozy ziemiańskiej:

Свет последней зари падал сквозь сетку плюща, затянувшего стеклянную дверь на террасу с белыми вазами. Шесть белых колонн с резными листьями вверху поддерживали хоры, на которых когда-то блестели трубы музыкантов. Колонны возносились радостно и целомудренно, золоченые легонькие стулья чинно стояли над стенами. Темные гроздья кенкетов глядели со стен, и, точно вчера потушенные, были в них обгоревшие белые свечи. Амуры вились и заплетались в гирляндах, танцевала обнаженная женщина в нежных облаках. Под ногами разбегался скользкий шашечный паркет. Странна была новая живая толпа на чернополосых шашках, и тяжел и мрачен показался иностранец в золотых очках, отделившийся от групп. За колонной он стоял и глядел зачарованно вдаль сквозь сетку плюща (Булгаков, 1988, с. 462).

Rezydencja-muzeum spłonęła doszczętnie, podpalona przez księcia Tuhaj-Bega, który wychodzi z płonącego domu do parku poprzez „oświetlone światłem księżycza drzwi wschodniego tarasu”<sup>4</sup> („освещенную луной дверь на восточную террасу”), jak przystoi

<sup>4</sup> Woryginale: „Освещенную луной дверь на восточную террасу” (Булгаков, 1988, с. 475).



bohaterowi hipertekstu ziemiańskiego. Krótko przed ostateczną ucieczką wygłasza znamienne słowa: „Nic nie powróci. Wszystko skończone. Nie ma co kłamać” („Не вернется ничего. Всѣ кончено. Лгать не к чему”) (Булгаков, 1988, s. 475).

Mimo woli pojawia się pytanie, czy przyszedł autor *Mistrza i Małgorzaty* zdawał sobie sprawę z tego, że w ten sposób dopisywał ostatnie słowa ogromnej, tworzonej przez dziesięciolecia książki o rosyjskim dworze – książki, której nikt nie może wziąć do ręki lub postawić na półkę, ale która tym niemniej istnieje realnie, stanowiąc nieodłączną część rosyjskiej literatury klasycznej?

## REFERENCES

- Annenskij, I. F. (1959). *Stihotvorenija i tragedii*. Leningrad.
- Beleckij, A.I. (1923). Turgenev i russkie pisatel'nicy 30–60-h godov. V: N.L. Brodskij (Red.), *Tvorcheskij put' Turgenewa*. Sbornik statej. Petrograd.
- Bulgakov, M.A. (1988). *Izbrannoe*. Moskva.
- Bunin, I.A. (1982). *Sochinenija v 3 tomah*. Moskva.
- Bunin, I. (1972). *Gramatyka miłości*. Warszawa.
- Chehov, A.P. (1978). *Polnoe sobranie sochinenij v 30 tomah. Sochinenija v 18 tomah, t. 13*. Moskva.
- Cieślifik, K. (1995). Życie i kultura szlachty w prozie Iwana Bunina. *Przegląd Rusycystyczny*, 3–4, 132–143.
- Czechow, A. P. (1956–1962). *Dziela: w jedenastu tomach*. Warszawa.
- Gacia, T. (2008). Topos „locus amoenus” w łacińskiej poezji chrześcijańskiego antyku. *Vox Patrum*, 28(52), 187–198.
- Lotman, Ju.M. (1992). *Tekst v tekste. V: Idem, Izbrannye stat'i v treh tomah, t. 1*. Tallin.
- Merder, N.Ja. (1892). Poslednij iz Vorotyncevyh. *Istoricheskij vestnik*, 148(6), 583–606.
- Papla, E. (1985). O „dziwnym” poecie Innocentym Annieńskim. In: *Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego*, 14. Gdańsk.
- Saakjanc, A.A. (1982). «Temnye allei». Poslednie gody. V I.A. Bunin (Red.), *Sochinenija v 3 tomah*, 3, 513–532.
- Sheremetev, S.D. (1889). *Bobriki i Olen'kovo*. Sankt-Peterburg.
- Sheremetev, S.D. (1891). *Pokrovskoe*. Sankt-Peterburg.
- Sheremetev, S.D. (1897). *Ostankino*. Sankt-Peterburg.
- Sheremetev, S.D. (1897–1901). *Prosjolki, vyp. I–II*. Moskva.
- Sheremetev, S.D. (1898). *Vospominanija*. Sankt-Peterburg.
- Sheremetev, S.D. (1899). *Selo Molodoj Tud*. Sankt-Peterburg.
- Sheremetev, S.D. (1900). *Domashnjaja starina*. Moskva.
- Szczukin, W. (2006). *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturologiczne o klasycznej literaturze rosyjskiej*. Kraków.
- Анненский, И. Ф. (1959). *Стихотворения и трагедии*. Ленинград.
- Белецкий, А.И. (1923). Тургенев и русские писательницы 30–60-х годов. В.Н.Л. Бродский (Ред.), *Творческий путь Тургенева. Сборник статей*. Петроград.
- Булгаков, М.А. (1988). *Избранное*. Москва.

- Бунин, И.А. (1982). *Сочинения в 3 томах*. Москва.
- Логман, Ю.М. (1992). Текст в тексте. В *Idem, Избранные статьи в трех томах, т. 1*. Таллин.
- Мердер, Н.Я. (1892). Последний из Воротынцевых. *Исторический вестник*, 148(6), 583–606.
- Саакянц, А.А. (1982). «Темные аллеи». *Последние годы*. В: И.А. Бунин (Ред.), *Сочинения в 3 томах, 3*, 513–532.
- Чехов, А.П. (1978). *Полное собрание сочинений в 30 томах. Сочинения в 18 томах, т. 13*. Москва.
- Шереметев, С.Д. (1889). *Бобрики и Оленьково*. Санкт-Петербург.
- Шереметев, С.Д. (1891). *Покровское*. Санкт-Петербург.
- Шереметев, С.Д. (1897). *Останкино*. Санкт-Петербург.
- Шереметев, С.Д. (1897–1901). *Просёлки, вып. I–II*. Москва.
- Шереметев, С.Д. (1898). *Воспоминания*. Санкт-Петербург.
- Шереметев, С.Д. (1899). *Село Молодой Туд*. Санкт-Петербург.
- Шереметев, С.Д. (1900). *Домашняя старина*. Москва.