BIBLIOTEKARZ PODLASKI
2/2021 (LI)
https://doi.org/10.36770/bp.604
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Ryszard Kupidura*
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska /
/ The Adam Mickiewicz University in Poznan, Poland
ORCID 0000-0003-4237-3828

Wołyniak wśród gór, czyli karpacka epopeja Ułasa Samczuka

A Volhynian among the Mountains – Carpathian Epic of Ulas Samchuk

Abstract: The year 2020 saw the reedition of *Sun from the West* by Ulas Samchuk in Kharkov, a novel which for decades had been considered missing. Together with *The Mountains speak!*, it creates a characteristic dylogy, which is bonded by the Carpathian space. The author of the paper refers to the findings of the French scholar Bertrand Westphal concerning focalization. The author also makes an attempt to capture the essence of the allogeneic perspective, which consists of two approaches – the autochthon's one and the voyager's.

Keywords: Ulas Samchuk, war, Carpathian Mountains, geocriticism, nationalism.

* Ryszard Kupidura – dr; wschodoznawca, ukrainista, tłumacz, adiunkt Zakładzie Ukrainistyki Instytutu Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu; autor licznych artykułów, m.in. *Stereotypizacja obrazu Polaków w literaturze ukraińskiej na początku XX wieku z uwzględnieniem współczesnych reminiscencji* (2014).

W swoim pierwszym orędziu noworocznym prezydent Ukrainy Wołodymyr Zełenski podjął próbę przejęcia inicjatywy w dyskusji dotyczącej współczesnej tożsamości ukraińskiej i zwrócił się do obywateli tymi słowami:

> У новому році нам треба бути єдиною країною щодня. Це має стати нашою національною ідеєю. Навчитися жити разом у повазі заради майбутнього своєї країни. Адже ми уявляємо його однаково – це успішна та квітуча країна, де немає війни, країна, яка повернула своїх людей і свої території. Де **неважливо** як названа вулиця, бо вона освітлена та заасфальтована. Де **немає різниці**, біля якого пам'ятника ти чекаєш дівчину, в яку ти закоханий[1].

Wystąpienie głowy państwa rzeczywiście wywołało burzliwą reakcję społeczeństwa, choć być może jej charakter nie do końca odpowiadał intencjom Zełenskiego. Następnego dnia nauczycielka języka ukraińskiego Julia Joneć zauważyła, że tezy z orędzia prezydenta są zaprzeczeniem tych, które w dalekim 1941 roku Ułas Samczuk zawarł w artykule *Нарід чи чернь?*, opublikowanym w kijowskiej gazecie „Ukraińske Słowo"[2]. Wołyński pisarz twierdził w nim między innymi: „**Не все одно**, якими іменами названі вулиці наших міст, не все одно, чи домінуючим є для нас Шевченко, чи Пушкін. **Не все одно**, як це часто доводиться чути, кого ми вчимо у школі, не все одно, яке наше відношення до російської літератури. Ні! Це не все одно"[3]. Trafne spostrzeżenie Joneć zostało podchwycone przez wielu użytkowników sieci społecznościowych, w tym także pisarzy i intelektualistów, co poskutkowało nie tylko szeregiem kąśliwych memów, ale i chwilowym wzrostem zainteresowania postacią niedoszłego ukraińskiego noblisty.

Początek roku 2020 przyniósł także inne ważne, choć medialnie mniej szumne, wydarzenie związane z twórczością emigracyjnego pisarza. Dzięki

[1] https://www.volyn.com.ua/news/143292-nam-treba-buty-iedynoiu-krainoiu-shchodnia-t-se-maie-staty-nashoiu-natsionalnoiu-ideieiu [dostęp: 20.03.2021], podkreślenia tu i dalej moje – R. K.

[2] У. Самчук, *Нарід чи чернь?*, „Українське слово" 1941, 1/53, с. 1.

[3] Tamże.

staraniom profesor Iryny Rusnak powieść *Сонце з Заходу*, która przez dziesięciolecia uważana była za zaginioną, wróciła do czytelników i została ponownie wydana przez charkowskie wydawnictwo „Folio”[4]. Dzięki temu *Сонце з Заходу*, tworzące wraz z powieścią *Гори говорять!* swoistą karpacką dylogię Ułasa Samczuka, powraca dziś jako obiekt literaturoznawczych dociekań.

Wymuszona długotrwała nieobecność Samczuka w polu badawczym na Ukrainie przyczyniła się do powstania szeregu nieścisłości związanych głównie z chronologią i kontekstem pozaliterackim powstania obu omawianych powieści, stąd celem wprowadzenia warto przybliżyć kilka faktów.

Mówiąc o powieści *Гори говорять!* warto cofnąć się do roku 1929, kiedy to dwudziestoczteroletni Ułas Samczuk pojawia się w Czechosłowacji. Dwa lata wcześniej początkujący pisarz dezerteruje z wojska polskiego[5] i przedostaje się do niemieckiego Bytomia, skąd przeprowadza się do Wrocławia w celu podjęcia studiów literaturoznawczych na miejscowym uniwersytecie. Ostatecznie od lata 1929 roku do połowy 1941 Samczuk, nie licząc podróży po europejskich metropoliach, przebywa głównie w czeskiej stolicy – Pradze[6]. W ten sposób Zakarpacie, funkcjonujące w ramach Republiki Czechosłowackiej jako Ruś Podkarpacka[7], stało się dla autora *Wołynia* jedynym etnicznie ukraińskim regionem, po którym mógł się bezpiecznie poruszać bez obawy, że zostanie aresztowany. Praktycznie każdego lata wspomnianego okresu Samczuk odwiedza zakarpackie wsie i miasteczka, w tym Jasinę, Swalawę, Horbok, Hołubyne i inne, zbierając świadectwa uczestników niedawnego zrywu niepodległościowego, który w latach 1918–1919 doprowadził do powstania tzw. Republiki Huculskiej[8]. To właśnie te wydarzenia staną się kanwą wydanej w 1934 roku w Czerniowcach powieści *Гори говорять!*

[4] І. Руснак, *Історія написання і видання роману «Сонце з Заходу» Уласа Самчука: спроба реконструкції,* „Синопсис: текст, контекст, медіа” 2018, № 3(23), с. 37.

[5] O okolicznościach tej historii oraz o stosunku Samczuka do II Rzeczpospolitej zob. O. Weretiuk, *Prawda i legenda o Polsce w życiu Ułasa Samczuka*, „Przegląd Humanistyczny” 2/2002, s. 81-88.

[6] А. Жив'юк, *Між сциллою політики і харибдою творчості: громадсько-політичний портрет Уласа Самчука*, Рівне 2004, с. 24.

[7] M. Jarnecki, P. Kołakowski, *„Ukraiński Piemont” na politycznej szachownicy. Ruś Zakarpacka w okresie autonomii 1938–1939*, Warszawa 2007, s. 57.

[8] А. Жив'юк, *Між сциллою політики…*, с. 34.

Po zajęciu przez hitlerowskie Niemcy Kraju Sudetów Czechosłowacja w październiku 1938 roku przekształciła się w państwo federacyjne. Jednym z jej autonomicznych podmiotów stała się posiadająca odtąd własny rząd Karpacka Ukraina. Do wiosny 1939 roku trwała intensywna rozbudowa struktury administracyjnych, która przyniosła nawet chwilową niepodległość, zakończoną ostatecznie przez węgierską okupację. Ułas Samczuk staje się nie tylko świadkiem, ale i aktywnym uczestnikiem tych wydarzeń – oficjalnie jako korespondent praskiej gazety „Ukrajinśke Słowo", ale jednocześnie także jako członek podziemnej Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów[9]. Pracę nad powieścią *Сонце з Заходу* pisarz rozpocznie w drugiej połowie 1939 roku i pierwsze jej fragmenty opublikuje wkrótce w praskim czasopiśmie „Probojem". Całość ukaże się po wojnie, po wyjeździe Samczuka z Niemiec do Ameryki Północnej. W przeciągu 1949 roku nowojorska gazeta „Swoboda" publikuje powieść w odcinkach. Odrębne książkowe wydanie, jak wspomniano, ukazuje się dopiero w 2020 roku.

Głównym celem niniejszej analizy jest uchwycenie specyfiki ambiwalentnej relacji pisarza do opisywanej przez niego przestrzeni, zawierającej w sobie zarówno perspektywę zewnętrznego obserwatora (przybysza, nieautochtona), jak i deklarowane poczucie narodowej jedności z lokalnym uniwersum.

O możliwości jednoczesnego łączenia przeciwstawnych punktów widzenia pisze francuski badacz Bertrand Westphal. Geokrytyk zauważa, że w ramach fokalizacji, rozumianej jako relacja lub umiejscowienie podmiotu obserwującego w stosunku do opisywanej przez niego przestrzeni, można rozróżnić następujące optyki: 1) **endogeniczną**, zawierającą perspektywę autochtona; 2) **egzogeniczną**, zwierającą perspektywę podróżnika; oraz 3) **allogeniczną** – sytuującą się pomiędzy dwoma pierwszymi[10]. Trzeci punkt widzenia jest dość nieoczywisty, implikujący pytania o status podmiotu narracji, który nie jest ani autochtonem, ani podróżnikiem. Kim zatem jest? Sam Westphal przywołuje w tym kontekście postać Paula Bowlesa, amerykańskiego pisarza, który wiele lat spędził w północnym Maroku. Polska geokrytyczka Elżbieta Rybicka poda-

[9] І. Руснак, *Історія написання...*, с. 36.

[10] E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 71.

je natomiast bliższy geograficznie i kulturowo przykład twórczości Mariusza Wilka, który przez długi okres mieszkał w Rosji[11].

Kategoria fokalizacji z powodzeniem daje się zastosować przy próbie typologizacji prozy Ułasa Samczuka. Endogeniczny punkt widzenia autochtona obecny jest w powieściach, w których opisywany jest najbliższy Samczukowi krajobraz wołyński i odnosi się do takich utworów, jak: *Wołyń*, *Юність Василя Шеремети*, *Кулак* czy *Чого не гоїть вогонь?* Odnajdujemy go także w retrospektywnych fragmentach Samczukowskiej memuarystyki. Egzogeniczny punkt widzenia prezentowany jest w utworach, w których pojawiają się przestrzenie kontynentu amerykańskiego: *Слідами піонерів* czy *На твердій землі*. Odpowiednio do tekstów zawierających allogeniczny punkt widzenia zaliczyć można te teksty, które opisują wprawdzie ukraińskie terytoria etniczne, jednak terytoria te przyrodniczo i historycznie różnią się od znajomego pisarzowi Wołynia. Terytorium takim jest nie tylko Zakarpacie, któremu Samczuk poświęcił *Гори говорять!* oraz *Сонце з Заходу*, ale także ukraiński Wschód reprezentowany w *Марії* oraz powojennej trylogii *OST*.

Zasadność stosowania podobnego podziału zdają się potwierdzać ustalenia Iryny Rusnak, która, badając ewolucję konceptu i obrazu Ukrainy w twórczości pisarza, zwraca uwagę na jego ambiwalentny stosunek do sowieckiej Ukrainy, wyrażający się poprzez wewnętrznie sprzeczne określenie „swoja obczyzna"[12]. Oksymoron ten wyklucza zarówno autochtoniczny (bo *obczyzna*), jak i egzogeniczny (bo *swoja*) punkt widzenia, a zatem kieruje ku allogenicznemu, łączącemu oba powyższe. Do podobnych wniosków dochodzi także Jarosław Poliszczuk, pisząc, że tereny USRR były tą ukraińską przestrzenią, w której Samczuk nie czuł się zbyt pewnie[13].

Rodzi się pytanie o literackie konsekwencje zmian w obrębie fokalizacji. Czy wychodzą one poza czysto techniczne usytuowanie podmiotu obserwującego? Okazuje się – przynajmniej o taką tezę można się pokusić w oparciu o analizowaną tu twórczość Samczuka – zmiana punktu widzenia wpływa nie tylko, czego można było oczekiwać, na formy literackiej reprezentacji przestrzeni, ale także na

[11] Na podstawie korespondencji z badaczką, znajdującej się w archiwum autora.

[12] І. Руснак, *Художня історіографія Уласа Самчука*, Вінниця 2009, с. 47.

[13] Я. Поліщук, *Пейзажі людини. Тринадцять історій зі світу літератури*, Б. м. 2013, с. 285.

oczekiwania wobec niej. Mówiąc inaczej: zwrot od endogenicznej ku allogenicznej perspektywie ewokuje u pisarza większą skłonność ku nasycaniu przestrzeni, głównie przyrody, sensami naddanymi, czyli – powtarzając za Jackiem Kolbuszewskim – rośnie chęć do wmawiania przyrodzie znaczeń i wartości[14].

Jak wiadomo zwrot przestrzenny w literaturoznawstwie zaowocował refleksją nad związkiem pomiędzy tworzonymi przez teksty literackie geografiami wyobrażonymi a konstruowaniem się tożsamości narodowej. Ten kierunek badawczy wynika z przekonania, że literatura tworzy i transmituje krajobrazy oraz miejsca ideologiczne[15]. Ukraińska literatura romantyczna, napełniająca rodzimy krajobraz odniesieniami symbolicznymi, może posłużyć jako przykład. Z 1845 roku pochodzi poemat Tarasa Szewczenki *Do umarłych i żywych i nienarodzonych rodaków moich na Ukrainie i nie na Ukrainie mój list przyjacielski*, w którym poeta podnosi obiekty przyrody do rangi symboli narodowych. Jego utrzymane w profetycznej tonacji wersy *Przyjdzie sąd, przemówią góry / Przemówi Dniepr, gorze!*[16] stały się mottem napisanej prawie dziewięćdziesiąt lat później powieści *Гори говорять!* Samczuka.

Anonsowane wcześniej napięcie pomiędzy rzeczywistą perspektywą oddalonego przestrzennie i czasowo obserwatora a pożądaną relacją bezpośredniego uczestnika historycznie doniosłych wydarzeń pisarz stara się zredukować poprzez wprowadzenie do powieści dwóch narracji – pierwszo- i trzecioosobowej, co można odczytać jako dążenie do osiągnięcia efektu multifokalizacji. Narracja pierwszoosobowa prowadzona jest przez autochtona Dmytra Cokana[17], którego rodzinna historia odbywa się na tle I wojny światowej oraz późniejszego proklamowania Republiki Huculskiej. W przededniu wojny Cokan przedstawiony jest jako człowiek pozbawiony świadomości narodowej, jednak bardzo silnie przywiązany do miejscowego górskiego krajobrazu, posiadający własną filozofię koegzystencji z naturą, którą sam określa prostymi słowami:

[14] J. Kolbuszewski, *Literatura i przyroda. Antologia ekologiczna*, Katowice 2000, s. 33.

[15] E. Rybicka, *Geopoetyka…*, s. 34–35.

[16] T. Szewczenko, *Do umarłych i żywych i nienarodzonych rodaków moich na Ukrainie i nie na Ukrainie mój list przyjacielski*, przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, Wrocław 1974, s. 171.

[17] Nazwisko bohatera jest nieprzypadkowe. Samczuk podczas swoich podróży po Zakarpaciu korzystał z gościny miejscowego nauczyciela Wasyla Cokana, А. Жив'юк, *Між сциллою політики…*, s. 34.

сядеш і сидиш[18]. Skłonny do konstruowania binarnych opozycji Samczuk rozwija fabułę od spokoju w stronę ruchu[19]. W obrazach przyrody dotychczasowemu milczeniu (*А гори й сонце дивилися на те й* ***мовчали***[20]) przychodzi na zmianę artykulacja (*Здвигнулись і* ***заговорили*** *гори*[21]). Wraz z rozwojem linii fabularnej związki Hucułów z terytorium umacniają się i nabierają cech politycznych, co skutkuje odejściem od geopoetyki w kierunki geopolityki.

Podkreślanie organicznej jedności Hucułów i górskiego krajobrazu uwiarygadnia wyzwoleńczą walkę pierwszych oraz przypisuje im prawo do poczuwania się gospodarzami regionu. Strategia literacka mająca na celu osiągnięcie zamierzonego celu zawiera się w stosowaniu 1) częstych antropomorfizacji *Гори. Що є на світі краще від наших могутніх, веселих гір. Так веселих. У горах немає смутку. Гори багаті чарами краси, дивовижністю будови й невичерпаністю стилю. Все тут на місці й необхідне. Все так є, як повинно бути. Але гори завжди наївні. Ці потужні, незграбні велетні даються легко на обман. Приходять дикі шахраї та зловживають їх невинною довірливістю*; 2) reifikacji, między innymi w scenie, kiedy schodzący z gór Hucule przemieniają[22] się niejako w rwący potok; 3) poprzez imitowanie obcej perspektywy w stosunku do rdzennej ludności, na przykład w wypowiedziach Węgierki Kiti, w której zakochuje się Cokan. Kiti jest córką zarządcy lasów, posiadającą neurotyczne usposobienie, zaostrzające się wskutek przebywania na cudzym terytorium. Jej nieskładne, przypominające majaczenie w malignie wypowiedzi zdradzają somatyczną reakcję czy też pokutę za kolonizatorskie przewiny ojca*:* „Гори, ліси, в кожній гуцульській хаті – скрізь українці. Може вони зараз і до них увійдуть”[23].

Jeśli porównać obrazy przyrody z powieści *Гори говорять!* do zawartych w utworach pisanych z perspektywy endogenicznej, daje się zauważyć

[18] У. Самчук, *Гори говорять! Сонце з Заходу*, Харків 2020, с. 29.

[19] Е. С. Бородіца, Л. Вашків, *«Ментальне поле» і феномен «української душі у романі «Гори говорять!» Уласа Самчука*, „Філологічний дискурс” 2/2015, с. 10.

[20] У. Самчук, *Гори...*, с. 44.

[21] Тамже, с. 198.

[22] У. Самчук, *Гори...*, с. 29.

[23] W pierwszym wydaniu powieści z 1934 roku niektóre znaki interpunkcyjne w tym fragmencie zostały opuszczone, co być może było jedynie niedopatrzeniem redaktorskim, jednak w rezultacie wzmacniało efekt postrzegania przez Kiti Hucułów, lasów i gór jako jedności.

pewna zasadnicza różnica. W opisie wołyńskiego krajobrazu dominuje terracentryzm, biorący się z przekonania autora, że nadrzędnym miernikiem cnót mieszkańców Wołynia jest stosunek do ziemi[24]. Wraz z tym obniża się poziom metaforyzacji przestrzeni:

> Природа шаліла, мов п'яна розпусниця. Вона мліла в обіймах сонця і обростала квітами, травами, бур'янами. Пила до запою людський піт і шмагала зливними дощами розбиту на кавалки нив поверхню землі. Блискуча сталь леміша різала, мов сало, чорну, мастку м'якість, в яку, мов дроти, впліталось коріння і перлись догори соковиті стебла хвоща, молочаю, дикої ромашки, петрового батога. А зверху, мов прокляті на вічне тріпотіння, кричали сірі, подібні на груду землі, пташини[25].

Obecne w opisie antropomorfizacje nie służą politycznemu określeniu się przyrody. Związek mieszkańców z terytorium nie wymaga deklaracji *explicite*, jest immanentną wartością wynikającą z pokory wobec ziemi jako żywicielki, całkowitej od niej zależności i niemożności wyobrażenia siebie poza jej kontekstem.

Wracając do postaci Dmytro Cokana, można zauważyć, że jest to bodaj najbardziej „wołyński" protagonista spośród wszystkich bohaterów *Гори говорять!* Owa „wołyńskość" przejawia się w pokrewieństwie Cokana z Samczukowskimi bohaterami autobiograficznymi, głównie Wołod'ką Dowbenką (*Wołyń*) i Wasylem Szeremetą (*Юність Василя Шеремети*). Narodowe uświadomienie wszystkich wymienionych postaci odbywa się w ten sam sposób, tzn. poprzez zetknięcie z twórczością Szewczenki. Samczuk traktował bowiem nie tylko poezję, ale i samą postać romantyka w sposób mesjanistyczny: „Т. Шевченко для У. Самчука є актуальним і сучасним, бо поет ніколи не переставав діяти як ідея. Його присутність у кожному українцеві така очевидна, що не будь її, українець був би трагічно безпомічним у всіх своїх починаннях"[26].

24 І. Руснак, *Художня історіографія…*, с. 49.

25 У. Самчук, *Юність Василя Шеремети*, Харків 2014, с. 199.

26 І. Руснак, *Художня історіографія…*, с. 82.

Po lekturze *Kobziarza* Hucuł Cokan staje się Ukraińcem, milczące dotąd góry zaczynają przemawiać. Doświadczenie „objawienia narodowego" w wyniku zetknięcia z literaturą romantyczną nie staje się jednak udziałem wszystkich huculskich bohaterów powieści. Dla większości z nich droga do ukraińskości wiedzie przez traumatyczny szlak, nad którym unosi się pewna hajdamacka aura. Jako transformacja historii Gonty z poematu Szewczenki jawi się tragedia Marijki, płacącej cenę za związek z wynarodowionym Hucułem Hrycem Janczejukiem. Przyjęcie ukraińskości w jej wypadku ma charakter kompensacyjny, rodzący nadzieję na zemstę: „Що дійсно сталося з тієї полохливої, кволої гуцулочки. Її шкуряна куртка, кобур, високі чоботи. Хіба це та сама Марійка? Та гуцулка? Русинка? Та соромлива, тиха й боязька? Ні, це вже не вона. Це жінка нової раси, сильної й незнаної. Вона віднайдена й виявлена світові. Це Українка"[26].

Inny tanatyczny wątek dotyczy grupy powstańców, którym dowodzi Tułajdan. Swoich towarzyszy nazywa on Kozakami dopiero po zabójstwie kupca Rosencrantza, którego postać skonstruowana jest według schematycznej matrycy Żyda-eksploatatora z XIX-wiecznej *Historii Rusów*[27].

W poweiści *Сонце з Заходу* metaforyzacja przyrody i konstruowanie bohaterów powieści noszących jednowymiarowy przekaz ustępuje pragnieniu szczegółowego odtworzenia wydarzeń, w których brał udział sam autor. Możemy mówić zatem o pewnej zmianie optyki i przesunięciu perspektywy w stronę endogenicznej, która jednak w pełni nie może być osiągnięta. Druga karpacka

[26] У. Самчук, *Гори...*, с. 44.

[27] Ocierające się o ksenofobię sceny z prozy Samczuka, szczególnie pisane w okresie nacjonalistycznego wzmożenia lat 30. XX wieku, niejednokrotnie spotykały się z negatywną oceną krytyków (zob. L. Stefanowska, *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948*, Warszawa 2013, s. 221). Na ocenę postawy pisarza wpływa także fakt, że w czasie niemieckiej okupacji Równego pełnił on funkcję redaktora gazety „Wołyń", na łamach której ukazywały się treści antysemickie. W swoich napisanych na emigracji memuarach Samczuk odżegnywał się od apologii nazizmu i przywoływał przypadki niesienia pomocy Żydom (У. Самчук, *На коні вороному*, Вінніпег 1990, с. 94), co można jednak odczytać jako pragnienie samousprawiedliwienia. Być może ożywiona ostatnio dyskusja wokół relacji ukraińsko-żydowskich, próbująca odszukać odpowiednią perspektywę (np. poprzez wprowadzenie figury świadka, zob. W. Baldyniuk, *Praca ze świadectwem*, http://magazynrtv.com/wydanie-13/afirmacja/praca-ze-swiadectwem/ [dostęp: 20.03.2021] pozwoli na rozstawienie właściwych akcentów przy omawianiu zarówno spuścizny, jak i życiowych wyborów wołyńskiego pisarza.

powieść Samczuka nosi wybitnie dokumentalny charakter, genologicznie plasując się między reportażem a powieścią polityczną z elementami pamfletu. Górska sceneria, ukazana w zimowej szacie, jest jedynie tłem dla opisu dynamicznego życia politycznego na Zakarpaciu w przededniu II wojny światowej. W nowym, pomonachijskim układzie sił w Europie region ten staje się zalążkiem ukraińskiej państwowości, nowym Piemontem, który rozbudza niepodległościowe aspiracje Ukraińców i przyciąga uwagę opinii międzynarodowej. Do Chustu zjeżdżają się działacze odrodzenia narodowego, a także sam Samczuk, którego w powieści rozpoznajemy w osobie agitatora Panasa Kalczuka. Pod swoimi prawdziwymi nazwiskami lub pseudonimami sportretowani zostali między innymi premier Karpackiej Ukrainy Augustyn Wołoszyn, dramaturg Mykoła Czyrski, poeta i członek Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów Ołeh Olżycz i wielu innych[28].

Ze względu na dominację warstwy dokumentalnej *Сонце з Заходу* trudno oceniać z perspektywy artystycznej, choć warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki w powieści kreowane są postacie kobiece. Ich stopień niesamodzielności i uzależnienia od mężczyzn nie daje się wytłumaczyć jedynie chęcią odwzorowania atmosfery epoki. Przejawia się tutaj także androcentryczny charakter narodowego konserwatyzmu Samczuka, bazujący na tezie, że jedynie mężczyzna uduchowiony patosem Szewczenkowskiej poezji może transmitować idee narodowe. Przykładem tego może być twórca zakarpackiego nowego teatru Wołodymyr Krymski, w obecności którego należąca do miejscowej inteligencji nauczycielka Olha kapituluje słowami: „Я ліпше буду мовчати…”[29].

Ambicją Ułasa Samczuka było pełnienie misji „kronikarza ukraińskiej przestrzeni”. Wolę taką pisarz zadeklarował w przedmowie do powieści *Юність Василя Шеремети* z 1947 roku[30]. W obliczu ukraińskiej bezpaństwowości oznaczało to rezygnację z literackiego zachwytu różnorodnością na rzecz redukcji i poszukiwania wspólnego mianownika. Paradoksalnie w oskarżeniu Jurija Szerecha-Szewelowa, zarzucającemu pisarzowi „ociężałą

[28] І. Руснак, *Маєстатний державницький порив Карпатської України*, [в:] У. Самчук, *Гори...*, с. 218.

[29] У. Самчук, *Гори...*, 322.

[30] У. Самчук, *Від автора*, [в:] *Його ж, Юність...*, Харків 2014, с. 3.

prowincjonalność"[31], kryje się być może ziarno prawdy o twórczości prozaika, świadczące o tym, że najbardziej autentyczny bywał Samczuk wówczas, kiedy na stronach swych powieści powracał zarówno do rodzinnej wsi, jak i czasów dzieciństwa, nieobarczonego jeszcze patriotycznymi powinnościami. Międzynarodowy sukces *Wołynia* może być tego jedynie potwierdzeniem.

Bibliografia

Baldyniuk W., *Praca ze świadectwem*, tłum. R. Kupidura, http://magazynrtv.com/wydanie-13/afirmacja/praca-ze-swiadectwem/ [dostęp: 20.03.2021].

Borodica S., Waszkiw Ł., *«Mentalne połe» i fenomen «ukrajinśkoji duszi u romani «Hory howoriat'!» Ułasa Samczuka*, „Fiłołohicznyj dyskurs", 2/2015.

Jarnecki M., Kołakowski P., *„Ukraiński Piemont" na politycznej szachownicy. Ruś Zakarpacka w okresie autonomii 1938–1939*, Warszawa 2007.

Kolbuszewski J., *Literatura i przyroda. Antologia ekologiczna*, Katowice 2000.

Poliszczuk J., *Pejzaži ludyny. Trynadciat' istorij zi switu literatury*, b. m. 2013.

Rusnak I., *Chudożnia istoriohrafija Ułasa Samczuka*, Winnycia 2009.

Rusnak I., *Istorija napysannia i wydannia romanu «Sonce z Zachodu» Ułasa Samczuka: sproba rekonstrukciji*, „Synopsys: tekst, kontekst, media", № 3(23)/ 2018.

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

Samczuk U., *Junist' Wasyla Szeremety*, Charkiw 2014.

Samczuk U., *Hory howoriat'! Sonce z Zachodu*, Charkiw 2020.

Samczuk U., *Na koni woronomu*, Winnireh 1990.

Samczuk U., *Narid czy czerń?*, „Ukrajinśke słowo" 1/53, 9.11.1941.

Stefanowska L., *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948*, Warszawa 2013.

Szewczenko T., *Wybór poezji*, BN, seria II, nr 178, Wrocław 1974.

[31] Я. Поліщук, *Пейзажі людини…*, с. 281.

Weretiuk O., *Prawda i legenda o Polsce w życiu Ułasa Samczuka*, „Przegląd Humanistyczny" 2/2002.

Żywjuk A., *Miż scylloju polityky i charybdoju tworczosti: hromadśko-politycznyj portret Ułasa Samczuka*, Riwne 2004.

BIBLIOTEKARZ PODLASKI
2/2021 (LI)
https://doi.org/10.36770/bp.605
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl

Greta Rinkeviciute*
Uniwersytet w Białymstoku, Polska / University of Białystok, Poland

Игровые стратегии в пьесе М. Арбатовой *Пробный сеанс*

Game Strategies in M. Arbatova's Play *The Trial Session*

Abstract: The article analyses the use of game strategies by M. Arbatova in the play *The Trial Session*. The cited work presents the image of a typical *homo sovieticus* (the Soviet man).The play space is represented by a closed type of secretive space. The playwright Maria Arbatova uses a psychoanalysis session as one of the forms of the play. As a result of this technique, the psycho-complexes of the main characters are revealed, which allows to observe internal conflicts in the subconscious of the characters.

Keywords: game strategies, intertextuality, psychoanalysis, M. Arbatova, play.

* Greta Rinkeviciute – mgr, Uniwersytet w Białymstoku (Wydział Filologiczny, Instytut Studiów Wschodniosłowiańskich); autorka m.in. studium pt. *Gesty feminizmu w dramacie Marii Arbatowej (w kontekście jej eseistyki)* (2020).

Литературоведы рассматривают драмы Арбатовой в контексте проблемы самоидентификации персонажей[1]. При этом стоит учесть, что вопросы коммуникативных стратегий автора еще не стали предметом специального рассмотрения. Анализируя пьесу Марии Арбатовой *Пробный сеанс*, стоит отметить, что данная драма, несомненно, является интересной и необычной. Это отчётливо проявляется и в том, что представленная драма предполагает наращивание смыслов в связи с представлениями читателя/ зрителя, нацеленные на него рецептивные стратегии распознаются в пьесе.

Пьеса *Пробный сеанс* начинается с описания мелодичного звонка в дверь:

> Первый. Кто там?
>
> Второй. Вам звонили обо мне. Я от Тихомирова.
>
> Первый. Пароль.
>
> Второй. Под небом…Извините, я на бумажке записал…
>
> *Под небом голубым*
>
> *есть…город золотой…*[2]

Паролем к встрече с психоаналитиком являются строки из песни Бориса Гребенщикова *Город золотой*, вошедший в саундтрек культового фильма *Асса* режиссёра Сергея Соловьева. Песня стала невероятно популярна на территории всего СССР. В ней присутствует мечта о саде (под садом подразумевается мир). Мечта в песне *Город золотой* противопоставляется главной мечте в СССР – построение коммунистическо-

[1] Е. В. Лазарева, *Версия «женской прозы» Марии Арбатовой: рассказы и романы как «художественная пропаганда» феминизма*, „Культурная жизнь Юга России" 2009, №1, s. 8. Л. С. Кислова, *«Практики боли» и постсоветские феминистские стратегии в драматургии М. Арбатовой (Уравнение с двумя известными, Взятие Бастилии)*, „Вестник ТГГПУ" 2011, №2, s. 75. А. П. Старшова, В. Н. Степанов, *Трансформация персонажа в современной драматургии*, „Верхневолжский филологический вестник" 2015, №1, s. 124. М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой» драмы*, Москва 2012, с. 60. П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии*, Москва 2018, с. 176.

[2] М. Арбатова, *Старые пьесы о главном*, Москва 2008, s. 657.

го общества – и, безусловно, может служить оппозицией идеологии того времени. В контексте анализируемой пьесы упомянутый ранее пароль намекает нам, читателям, о деконструкции мифов советского времени, которые не поддаются иронии. Советская власть специально закладывала идею социального оптимизма в сознание людей, чтобы потом выгодно использовать их сознание в своих целях:

> Второй. Проблемы?! Проблемы…Извините, а что обозначал пароль? Что значит: под небом золотым есть город золотой?
> Первый. Под небом голубым, а не золотым. Это шлягер. Романтический шлягер эпохи распада. Неужели не слышали? Такой лохматый парень поёт.
> Второй. Не слышал.
> Первый. Ну, это все равно что *мы увидим небо в алмазах или здесь будет город – сад*. Так что у вас? Вы сказали, что вы женаты. Давно?[3]

Обратим внимание на то, что в представленном фрагменте пьесы присутствует интертекстуальность, которая отчётливо проявляется в отсылке к драматическим сценам А.П. Чехова *Дядя Ваня* (*мы увидим небо в алмазах*). В четвёртом действии пьесы А. П. Чехова героиня Соня, утешая усталого, измученного жизнью дядю Ваню, говорит:

> Соня. Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка.
> Я верую, верую…[4]

3 Tamże, s. 658.

4 А. П. Чехов, *Дядя Ваня*, Москва 1986, s. 15.

Фраза *мы увидим небо в алмазах* – это символ недостижимой гармонии, умиротворения, счастья, исполнения желаний. Стоит заметить, что в пьесе М. Арбатовой она употребляется шутливо, с долей некоторой иронии над советской властью.

Фраза *здесь будет город сад* отсылает читателей к революционному стихотворению В. В. Маяковского *Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка*:

> Рос шепоток рабочего над темью тучных стад,
> а дальше неразборчиво, лишь слышно – *город-сад.*
> Я знаю – город будет, я знаю – саду цвесть,
> когда такие люди в стране советской есть![5]

Эта интертекстуальная отсылка вполне сопоставима с мечтой о саде в постсоветской интерпретации из песни Бориса Гребенщикова.

Создатели города-сада – это строители металлургического завода в сибирском городе Кузнецке (впоследствии – Новокузнецк). Стихотворение написано по конкретному поводу: в Кузнецк приехало начальство и *распушило в пух и прах* за отставание от графика. Почему они не успевали, понятно: условия работы ужасные, как пишет Маяковский, *вода и под, и над*. Можно сделать вывод о том, что драматург М. Арбатова приводит строку из стихотворения В. В. Маяковского для создания представления о диктатуре советской идеологии, которая навязывала гиперболизированные нормы труда.

Пространство в анализируемой пьесе является игровым и включает в себя несколько смысловых уровней, что даёт читателю/зрителю возможность выбора своего уровня восприятия. В пьесе *Пробный сеанс* существуют несколько смысловых планов, которые тесно взаимосвязаны. Первый план строится на конфликте двух психоаналитиков, использующих разные методы лечения:

[5] https://ru.wikisource.org/wiki/Рассказ_Хренова_о_Кузнецкстрое_и_о_людях_Кузнецка_(Маяковский) [dostęp: 20.02.2020].

Второй. Как же вы работаете с людьми?
Первый. Не понял Вас.
Второй. Вы же их не любите! Не любите! Ни вот столечко!
Первый. Ну и что? Я их не любовью лечу, а методом. Вы, что ли, любите?
Второй. Я – люблю.
Первый. Кто любит, у того нет денег на психоаналитика. Он на эти деньги цветов жене купит или нищему подаст![6]

Второй план пьесы представлен игровыми стратегиями и карнавальностью, которая осуществляется между читателем/зрителем и персонажами пьесы:

Первый. Кто там?
Второй. Вам звонили обо мне. Я от Тихомирова.
Первый. Пароль.
Второй. Под небом…Извините, я на бумажке записал… *Под небом голубым есть… город золотой…*
Звук отпираемых замков.
Первый. Здравствуйте. Заходите. Сейчас такое криминогенное время, а у меня тут живопись.
Второй. Здравствуйте. Ничего, это даже интересно, когда надо выучить пароль. Помните, нас заставляли в школе… такое было мероприятие – *военная игра*. Представляете, всю дорогу учил, а подошёл к подъезду – забыл. Специально звонил Тихомирову, переспрашивал, на бумажку записывал[7].

6 М. Арбатова, *Старые пьесы о главном*, Москва 2008, s. 664.

7 Tamże, s. 657.

Стоит отметить, что присутствует в драме и третий план, который проявляется в развенчании постсоветского мифа, тем самым раскрывая злободневные проблемы общества, о которых было принято молчать:

> Второй. Не вытаптывали? Ах да…Но ведь деревья можно сажать
> только весной и
> осенью, когда они без листочков. Тогда я начал ходить на
> политические митинги. Там
> партии, газеты, листовки. Такие *казаки-разбойники*. Миллион
> умалишённых, а над
> ними горстка паханов. Знаете, как культ Аллы Пугачёвой
> у пэтэушниц. Демократию
> нельзя издать указом, можно только поднять общую культуру.
> Но лично кто-то
> должен её поднимать. Я решил быть этим лично кем-то![8]

Сюжет драмы строится на встрече психолога с его новым пациентом. Психолог пытается при помощи психоанализа найти причину плохого самочувствия больного. Эта задача является непосильной, так как самочувствие больного быстро меняется:

Таким образом, фабула выстраивается в соответствии со сменой ролей во время сеанса психоанализа. Психолог так и не находит причину плохого душевного самочувствия пациента и неожиданно в процессе диалога сам оказывается в роли пациента, у которого есть подобные проблемы. Вследствие этого психолог и пациент меняются ролями:

> Второй. И что?
> Первый. По ночам всё равно удушливый страх во сне.
> Сейчас придут, залезут
> ко мне в портфель, достанут дневник, увидят двойки и прогулы.
> И все отнимут.
> И выгонят. И будет как раньше.

[8] Tamże, s. 658.

Второй. Кто придёт?
Первый. Все[9].

Примечательным является то, что главные персонажи не имеют собственных имён и имеют лишь порядковые номера Первый, Второй**.** Каждый из них надевает маски: Первый примеряет маску своеобразного *духовного гуру*, Второй – добропорядочного рефлексирующего человека, страдающего несколькими душевными недугами сразу:

Первый. Ну видите ли, это все не личные проблемы. Это всё
общие проблемы.
Давайте поговорим о ваших.
Второй. Тогда я пошёл в детский дом. Но детский дом – это
чёрная дыра, её нельзя
закрыть своим телом. Детям не нужны шефы, детские фонды
и заезжие артисты. Им
нужны мама с папой. Их раздавать надо! А у них у всех в карте
написано: задержка
развития. Они не знают, что капуста бывает в кочане, а не
в салате. Что чай состоит
из воды, заварки и сахара. Они никогда этого не видели.
Моя кошка представляет
себе разнообразие мира лучше, чем детдомовцы, а она никогда
на улицу не
выходила. Понимаете?
Первый. Понимаю. Я не понимаю другого. Я не понимаю, зачем
вы ко мне пришли?
Второй. Как зачем? Вы ведь специалист по душевному комфорту.
А я не нахожу себе
места! Я не сплю ночами. Время идёт, а я ничего не делаю, я,
взрослый сильный, все
понимающий мужик[10].

9 Tamże, s. 662.

10 Tamże.

Второй персонаж по ходу развития сюжета быстро меняет симптомы своих болезней. Маскарад этого перевоплощения выражается в том, что драматург за каждой такой маской персонажей раскрывает глобальные актуальные для общества проблемы. Читатель/зритель может верить и одновременно не верить Второму. Первый, исчерпав возможности своей первоначальной маски, начинает другую игру:

> Первый. Я начал писать монографию о нашем поколении.
> Я её, конечно, никогда не
> опубликую. Да и не допишу скорей всего...Там схемы и формулы.
> Вот послушайте,
> мы все кастраты, наше половое созревание пришлось на
> Брежнева. Все предыдущие
> кастраты были с идеей или антиидеей. Ленинские кастраты,
> сталинские кастраты,
> хрущёвские кастраты. К нашему половому созреванию и идея,
> и антиидея были уже
> изношены. То, что для наших родителей было страхом
> и счастьем, для нас было
> цирком и бессмыслицей. Понимаете?[11]

В представленной реплике персонажа речь идёт о деконструкции постсоветского мифа. В этом высказывании Первый осознаёт себя как жертву *эпохи брежневских кастратов*, пишущий научный трактат, который даже теперь никто не решится опубликовать. Оба персонажа отождествляют себя с неким профессором, светилом науки. Драматург М. Арбатова умело предоставляет нам право верить или не верить этой игре и самим устанавливать правила: кто есть кто…

Стоит отметить, что для Первого персонажа характерен психокомплекс кастрации (описанный в работах З. Фрейда), который считается причиной целого ряда клинических проявлений (с ним связывают, например, комплекс *неполноценности*), проявление которого обнаруживается при

[11] Tamże, s. 663.

любых душевных расстройствах. Первый персонаж вырос жертвой социального мифа, одержимый идеей социального оптимизма.

В анализируемой пьесе М. Арбатовой Первый персонаж противопоставляется Второму. Если Первый герой является потребителем и эгоистом, то Второй – альтруист, имеющий психокомплекс спасателя. Психокомплекс спасателя не признан официально психическим расстройством. Тем не менее, само это явление встречается довольно часто. Этот синдром проявляется тогда, когда помощь превращается в принуждение или способ заявить о себе. Неуёмная жажда помогать во вред самому себе может быть продиктована высокой степенью эмоциональности и эмпатии, боязнью потерять дорогого сердцу человека, и часто заниженной самооценкой, когда во имя защиты чужих интересов забываются собственные. По моему мнению, именно воспитание родителей на основе советской идеологии повлияло на развитие у Второго персонажа психокомплексов, вследствие которых он постоянно брал на себя ответственность за всю страну.

Постсоветское воспитание стало не только причиной развития комплексов у Второго персонажа, но и привело к разрушению его сознания. У персонажа происходит перелом в сознании, так как он не мог никому помочь и от него ничего не зависело. Как следствие, у героя возникает внутренний конфликт с собой из-за несоответствия его представлений о мире с объективными процессами действительности. В пьесе можно обнаружить образ типичного *homo sovieticus* (советского человека). Он собирательно представлен способом мышления и высказывания, типами поведения, ролевыми масками, жестами Первого и Второго. Несомненно, подобный тип личности характеризуется заниженной самооценкой, отсутствием какой-либо инициативы и, конечно же, безропотным подчинением любым действиям властей, приспособленчеством и готовностью выполнять любые, даже безнравственные распоряжения.

В высказываниях персонажей осуществляется деконструкция нескольких мифов: мифа о советском человеке – оптимисте, как герое-победителе, который, победив в войне и в период строительства социализма, по своему убеждению, считает себя *впереди планеты всей*. Таким образом, можно сделать вывод, что драматург Арбатова затронула в анализируемой драме не только типичные внутренние проблемы представленных пер-

сонажей, а также стереотипы мышления постсоветской эпохи в целом. Автор показала на примере двух близких советскому мышлению людей, как идеология того времени и постсоветское воспитание разрушали сознание обычных людей и способствовали возникновению комплексов и тяжёлых психологических травм.

Семантика игрового поведения проявляется и в том, что в пьесе то и дело встречаются такие слова, как *игра*, *маскарад*, *карнавал*, которые несут в себе дополнительную смысловую нагрузку. Автор тоже *играет* с действительностью, используя в тексте лозунги политических митингов. Лозунги как устойчивые словесные клише участвуют в игре наравне с персонажами. По моему мнению, Арбатова в пьесе сначала выстраивает сеанс психологического анализа, а затем неожиданно его ломает, представляя исповедь одного из персонажей в контексте маскарадной игры.

Классический конфликт в драме отображается чаще всего в столкновении персонажей (внешний конфликт) либо во внутренних рефлексиях и переживаниях главных героев (внутренний конфликт). Развязкой конфликта в пьесе служит разговор психолога после проведённого сеанса со своим наставником Тихомировым. Вследствие разговора главный персонаж понимает, что это он был подопытным кроликом и пациентом. Этот опыт даёт главному персонажу понимание себя как пациента и надежду на разрешение его внутренних детских травм. Драматург Арбатова сознательно использует сеанс психоанализа как одну из форм пьесы, в которой читатели смогут сами включится в игру на основании ответов персонажей, распознавая в них язык лозунгов постсоветской эпохи. По ходу развития сюжета драмы раскрываются психокомплексы главных героев. Внутренние конфликты обнаруживаются в подсознании как Первого, так и Второго персонажей.

У персонажей нет имён, поскольку в них не проявляется индивидуальность, личность. У них, как у героев романа *Мы* Евгения Замятина, есть только порядковый номер. Автор не называет именами главных персонажей, потому что оба персонажа одинаковы. Они представляют по сути образ одного и того же советского человека (*homo sovieticus*). Стоит отметить, что общий характер поведения и мировоззрения Первого и Второго персонажей не меняются на протяжении всего действия. Оба персонажа меняются только ролями.

Стоит обратить внимание на то, что действие пьесы разворачивается в замкнутом пространстве. Это, безусловно, не случайно, так как вследствие замкнутого пространства у главных персонажей герметизируются их представления (о себе, мире, обществе) и самооценка. Важным элементом пространства являются картины в квартире Первого персонажа. М. Арбатова подчёркивает то, что главный герой очень ими дорожит. В то же время Первый персонаж не видит в картинах ценности как в предмете искусства. Об этом свидетельствует тот факт, что некоторые картины находятся за шкафом, и их совсем не видно:

> Первый. Так зачем вы пришли, если вам хорошо?
> Второй. У вас хорошая живопись висит.
> Первый. Я покупаю работы, которые расслабляют.
> Второй. А вон те совсем не видно. Туда надо бра повесить.
> Или торшер...[12]

Ироническим контекстом к высказыванию о живописи в пьесе служит песня, в которой представлена другая реальность, где всем людям хорошо:

> Первый. Картина существует не только для того, чтобы её
> разглядывать.
> Разглядывать можно рисунок на обоях. Картина энергетически
> организует
> пространство, она излучает душу художника. Знаете, какая
> разница между
> картиной и копией? Такая же, как между красивой женщиной
> и некрасивой.
> Так вы что-то хотели рассказать?[13]

Таким образом, картины служат для главного героя не только предметом искусства, а и своеобразным ограждением от бытовой реальнос-

[12] Tamże, s. 659.

[13] Tamże.

ти, характерной для постсоветских времён. Можно сделать вывод, что Первый персонаж создал собственное воображаемое пространство и живёт в воображаемом мире, игнорируя реальную действительность. Например, он слушал медитативную музыку во время систематического избиения соседки, вместо того, чтобы позвонить в милицию и, таким образом, помочь ей:

> Приглушённый женский крик. А – а – а – а! А– а –а – а! Не надо, Вася, родной!
>
> Второй *(испуганно)* Что это?
>
> Первый. Сосед-алкаш, не обращайте внимания.
>
> Второй. Там что-то происходит?
>
> Первый. Там это каждый день происходит[14].

В финале пьесы Первый персонаж признаётся, что картины, находящиеся в его квартире, нарисовали неизвестные художники. Он охраняет иллюзию того, что прежний мир устойчив и незыблем хотя бы в границах его квартиры. Это помогает ему существовать в мире, где происходят каждый день несправедливые или жестокие события. Игнорирование реальной действительности является способом защиты главного персонажа (Первого) от настоящего мира, в котором происходят не только позитивные, но и негативные события. Воображаемому пространству Первого персонажа противопоставляется реальное пространство Второго, в котором он отчётливо замечает все недостатки и несовершенства постсоветской страны. Первый персонаж отождествляется со Вторым. Если Первый воссоздал в собственном подсознании комфортную для него реальность, то Второй активно действует, тем самым пытаясь изменить постсоветскую реальность. В пьесе представлены две разные модели поведения, две субличности универсализированного психотипа постсоветского человека: его разрывает на части то от любви, то от ненависти к своей Родине. Подводя итог, следует отметить,что оба главных героя пострадали от советской власти и , по меткому высказыванию одного из них, стали *брежневскими кастратами*. Подобный психокомплекс обус-

[14] Tamże, s. 660.

ловлен тем, что обоих героев подавляла властная мать – Родина, которая *воспитала* всех советских людей в духе тоталитарной идеологии.

Основное действие развивается как психологический сеанс, который помогает осознать психологические травмы, связанные с посттоталитарным воспитанием.

В пьесе *Пробный сеанс* драматург Мария Арбатова использует смысловую игру вследствие замкнутого пространства и отсутствия второстепенных персонажей. В анализируемой драме игра смыслами является инструментом для создания психологической интриги . Именно неопределённость и обмен ролями персонажей придают действию пьесы динамичность, напряжение по мере развития действия усиливается до кульминационного момента и осуществляется раскрытие характеров персонажей. Кульминацией действия пьесы является звонок Первого персонажа своему учителю Тихомирову и последующее его осознание:

> Первый. М-да, странная история. Кстати, он деньги за сеанс
> не отдал. Думаю, в
> следующий сеанс отдаст. Я с ним готов дальше работать. Он
> больше не придёт?
> Андрей Михайлович, вы, конечно, мэтр, у меня, конечно, не такой
> опыт как у вас,
> но я точно знаю – придёт. Не придёт – прибежит. Что? Вы
> шутите? Это ваш новый
> ученик? И вы решили его на мне попробовать? Как на кролике?!
> Ну вы даёте![15]

Развязкой драмы является осознание героями собственных внутренних конфликтов, негативных установок, навязанных стереотипами постсоветского общества и самое главное – меняется самоидентификация главных персонажей. Главные герои не меняют своего отношения к миру, но меняют отношение к самим себе:

[15] Tamże, s. 665.

Первый. Сволочь старая! Пробовать на мне! Мальчика нашёл!
Ублюдок!
Ходит по комнате, двигает стулья, швыряет что-то в сердцах.
Снова набирает телефонный номер.
Андрей Михайлович, это я. Извините. Да. Понял. Извините. Ну,
вообще-то спасибо.
Он, случайно, не в театральном училище? Странно. Да нет, всё
правильно. Я ему
должен деньги. Я вам занесу. Что? Он за это денег не берёт?
Правда? Ну дела…Да,
хорошо. До свидания[16].

Как всем известно, одним из способов разрешения внутренних конфликтов в психотерапии является проговаривание психологических проблем и дальнейшее их осознание. В пьесе М. Арбатовой *Пробный сеанс* оба главных героя в результате психологического сеанса по-другому осознают самих себя, что уже является своеобразным разрешением конфликта. Они понимают, что их поколение *кастрировано* системой, и вряд ли они смогут изменить самих себя. Единственное, кого можно изменить, – это будущее поколение. Но как у главных персонажей могут быть дети, если они *кастрированы*? Драматург оставляет финал открытым, тем самым предлагая читателю/ зрителю вступить в психологическую полемику с теми идеями, которые осознают персонажи пьесы.

Литература

Арбатова М. И., *Старые пьесы о главном,* Москва 2008.

Кислова Л. С., *«Практики боли» и постсоветские феминистские стратегии в драматургии М. Арбатовой (Уравнение с двумя известными, Взятие Бастилии)*, Вестник ТГГПУ №2, 2011.

[16] Tamże, s. 666.

Лазарева Л. С., *Версия «женской прозы» Марии Арбатово: рассказы и романы как «художественная пропаганда» феминизма,* Культурная жизнь Юга России №1, 2009.

Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой» драмы*, Москва 2012.

Руднев П., *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии,* Москва 2018.

Старшова А. П., Степанов В.Н., *Трансформация персонажа в современной драматургии,* Верхневолжский филологический вестник №1, 2015.

Чехов А. П., *Дядя Ваня*, Москва 1986.

https://ru.wikisource.org/wiki/Рассказ_Хренова_о_Кузнецкстрое_и_о_людях_Кузнецка_(Маяковский) [dostęp: 20.02.2020].

Bibliografia

Arbatova M. Y., *Starŷe p'esŷ o hlavnom*, Moskva 2008.

Kyslova L. S., *«Praktyky boly» y postsovetskye femynystskye stratehyy v dramaturhyy M. Arbatovoj (Uravnenye s dvumja yzvestnŷmy, Vzjatye Bastylyy)*, „Vestnyk THHPU" 2011, №2.

Lazareva L. S., *Versyja «ženskoj prozŷ» Maryy Arbatovoj: rasskazŷ y romanŷ kak «chudožestvennaja propahanda» femynyzma*, „Kul'turnaja žyzn' Juha Rossyy" 2009, №1.

Lypoveckyj M., Bojmers B., *Performansŷ nasylyja:lyteraturnŷe y teatral'nŷe эksperymentŷ «novoj» dramŷ*, Moskva 2012.

Rudnev P., *Drama pamjaty. Očerky ystoryy rossyjskoj dramaturhyy*, Moskva 2018.

Staršovaa P., Stepanov V. N., *Transformacyja personaža v sovremennoj dramaturhyy,* "Verchnevolžskyj fylolohyčeskyjvestnyk" 2015, №1.

Čechov A. P., *Djadja Vanja*, Moskva 1986.

https://ru.wikisource.org/wiki/Rasskaz_Chrenova_o_Kuzneckstroe_y_o_ljudjach_ Kuznecka_(Majakovskyj) [dostęp: 20.02.2020].