

БОЖЕНА ЖЕЙМО
*(Университет Николая Коперника,
г. Торунь, Польша)*

УДК 821.161.1-32(Гаршин В.)
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444

АЛЕКСЕЙ ПЕТРОВИЧ КАК ПЛЕННИК ГРАНИЦ («НОЧЬ» ВСЕВОЛОДА ГАРШИНА)

Аннотация: Указанный в заглавии мотив заключения гаршинского героя будем понимать как невозможность выхода за рамки двух типов границ: физической и психологической. В плане формальном текста реализации такого рода опыта служит определенный способ моделирования художественного пространства (герой, замкнутый в комнате) и времени (герой, замкнутый в прошедшем времени). Пространственно-временные отношения выступают в качестве языка для выражения психологических построений.

Ключевые слова: русская литература, литературные герои, анализ литературного произведения, художественное пространство, пространственно-временные отношения, психологизм литературы.

Пленник места

Действие рассказа В. М. Гаршина «Ночь» (1880) происходит в замкнутом пространстве, в небольшой комнате, из которой герой выходит лишь на короткое время и скоро возвращается обратно. Сужение жизненного пространства до одного помещения служит характеристике напряженного эмоционального состояния мужчины, рассчитывающего со своим прошлым. Всю ночь Алексей Петрович сидит на одном месте, вспоминая пустоту своей экзистенции. Его мысли черны, как окружающая ночь, что корреспондирует с образом комнаты, лишенным прозрачной структуры. Алексей Петрович с трудом узнает находящиеся в комнате предметы: «Большая низкая лампа с непрозрачным абажуром, стоявшая на письменном столе, горела ясно, но освещала только поверхность стола да часть потолка, образуя на нем дрожащее круглое пятно света; в остальной комнате все было в полумраке. В нем можно было разглядеть шкаф с книгами, большой диван, еще кое-какую мебель» [Гаршин 1984: 127].

Характер заполнения бытового пространства весьма важен: в вещах выделен признак материальности, но одновременно «рельеф выступает в деформированном виде» [Лотман 1992: 423]. Глядя на самые близкие предметы, герой не в состоянии придать им конкретное качество и определенную ценность. В погруженной в полумрак комнате

резко сокращается визуальная перспектива, полуреальные предметы вызывают чувство отчуждения и необжитости. Герой не ощущает никакой эмоциональной связи с собственной комнатой. Это отсутствие интимности увеличивается лаконичным описанием мебели, ограниченным лишь перечислением нескольких вещей. Автор лишил их индивидуальных черт, что создает впечатление, как будто не принадлежат они Алексею Петровичу. Ничто не связывает героя ни с лампой, ни с книгами – их присутствие сведено лишь к декоративной функции. Это своего рода мертвые реквизиты. Одновременно омертвельность вещей изоморфна эмоциональной омертвельности мужчины. Таким образом, качества бытового пространства отражают качества психологического пространства героя.

Чувство сокращения жизненного локуса выражено также характеристикой тела героя. Его лицо многократно описывается как бледное, взгляд мутным, глаза ничего не видящими. Тело Алексея почти не движется, герой сидит. Движения, превращенные в статические позы, наделены глубокими смыслами. Если фигура стоящего, выпрямленного человека ассоциируется с гордостью, силой и самоуверенностью, то опущенная голова и безвольно свисающие руки Алексея свидетельствуют о слабости, отстранении и капитуляции. Согласно терминологии Ю. М. Лотмана, гаршинский герой является героем неподвижного, «замкнутого» локуса [Лотман 1992: 417]: «Ноги отказывались служить ему; он сел, прижавшись в уголок дивана, облокотился на его ручку и, опустив горячую голову на руки, плакал как дитя. И долго тянулся этот упадок сил» [Гаршин 1984: 129].

Слово «стоять» родственно слову «статус» (закрепленное положение личности, ранг в иерархии, показатель вероятности). Согнутое или сидящее тело Алексея Петровича лишено всех этих качеств, напоминает куклу – очередной мертвый реквизит в комнате. Пассивность и недвижимость тела доведены до состояния окаменения: «И просидел, не шевельнувшись ни одним мускулом» [Гаршин 1984: 130]. Превращенный в камень человек кажется неодушевленным, он не чувствует ничего. Даже если гаршинский герой решается на какое-нибудь действие, то его динамика или замедлена или хаотически ускорена. И, что самое главное, способ движения указывает на психическое состояние, которое напоминает кататонический синдром, проявляющийся, с одной стороны, кататоническим возбуждением, с другой – ступором. Если учесть факт, что кататония является подтипом шизофрении, болезни, которой страдал Гаршин, то можно усматривать в герое alter ego самого писателя. Автор характеризует фигуру Алексея как «беспокойно метавшуюся по комнате из одного угла в другой» [Гаршин 1984:

131]. Это весьма «говорящая» конкретизация, указывающая на состояние безвыходности. Быть в углу - обозначение своего рода окончательности, доведения до крайности, до предела. В углу кончается дорога, а изменение ситуации и обнаружение выхода кажутся невозможным. Пребывание в углу резко ограничивает визуальную перспективу смотрящего, в его глазах перспектива становится плоской, лишенной глубины. Если «в открытой перспективе пространством управляет именно тело» [Туан 1987: 295], то в узкой перспективе угла действует обратное правило: клаустрофобическое пространство управляет человеческим телом, ограничивая его динамику. Алексей опасается тотальной замкнутости, на что указывают его дрожащие руки, сжатое горло, стучавшая в висках кровь. Размер страха героя и степень его замкнутости подчеркивает единственное в комнате открытое окно, исполняющее роль границы как физической, так и символической. Окно разделяет два отличающихся друг от друга мира: перед окном находится полумрачный и враждебный мир Алексея Петровича, за окном простирается оживленный мир природы и людей. Второй мир охарактеризован положительно, о чем свидетельствуют такие эпитеты как светлый, белый, чистый: «Снег перестал идти, небо было чисто; на другой стороне улицы ослепительно белый сад, окутанный инеем, сверкал под лунным светом» [Гаршин 1984: 123]. Ничто не ограничивает пространства за окном, в нем самом тоже не существуют никакие границы. Оно наделено жизнеспособными ценностями и динамикой. В отличие от пассивного мира комнаты Алексея, за окном кипит жизнь, что выражено, например, интенсивностью глаголов движения и связанных с ними глагольных форм: «Кто-то *быстро* *прошел* по улице, *сильно стуча* озябшими ногами по плитам панели и *ежась* в холодном пальто; карета *провизжала* колесами по подмерзшему снегу; *проехал* извозчик с толстым барином, а Алексей Петрович все стоял, как застывший» [Гаршин 1984: 123. Курсив наш. – Б. Ж].

Таким образом, нормальным состоянием пространства за окном становится «непрерывность его изменений: оно строится, исходя из подвижного центра, и в нем все время что-то совершается» [Лотман 1992: 424]. В противоположность ему, внутреннее пространство коснеет, по самой своей природе оно исключает движение. Если первое, «будучи неограниченно большим, еще увеличивается, то второе отграничено от всех сторон, и граница эта неподвижна» [Лотман 1992: 424]. Оба типа пространства не только различны – они противоположны, составляя в художественной системе «Ночи» оппозиционную пару.

Пленник времени

Открытое окно имеет также дополнительное значение: выход из ужасной комнаты кажется возможным. И Алексей Петрович совершит такое действие, однако оно закончится скорым возвращением. Особое значение имеет цель этого выхода: герой едет к знакомому с намерением кражи револьвера для самоубийства. Кража удалась, и мужчина приехал обратно домой, «войдя в комнату и заперев ее на ключ, он бросился, не раздеваясь, на кресло» [Гаршин 1984: 114]. Возвращение окажется судьбоносным, комната превратится в гроб. Зададимся вопросом: какая сила заставила Алексея вернуться? Почему герой не в силах жить в открытом пространстве? Кажется, что Алексея ограничивают не только стены комнаты, но даже, а быть может, прежде всего – границы его собственной памяти. Сужению физического пространства соответствует ограничение темпоральной перспективы, что выражено характером звука карманных часов, определенного как унылый и однообразный. В голове героя мелодия часов звучит как меланхолическая песня о прошлом, напоминающая, что время всегда остается вне человеческой воли: «Время, идущее беспощадно ровно, не останавливаясь там, где хотел бы остановиться подольше несчастный, живущий минутою человек, и не прибавляющее шага ни на йоту даже тогда, когда действительность так тяжела, что хотелось бы сделать ее прошедшим сном; время, знающее только одну песню, ту, которую я слышу теперь так мучительно отчетливо» [Гаршин 1984: 115].

На фоне реальности времени, прожитая жизнь кажется Алексею едва ли не призраком. Радости и горе, какие он когда-то ощущал, теряют свой реальный смысл: «все это бестелесные призраки. Одни – за которыми я гонялся, не зная зачем; другие – от которых бегал, не зная почему» [Гаршин 1984: 115]. Мелодия часов поместила героя между двумя временными горизонтами: физически принадлежит объективному нынешнему времени, психически – замкнут в субъективном прошлом. Такого рода шизофреническая раздвоенность становится причиной внутренней трагедии: отрицания нынешнего и идеализации прошлого. Свое «тут и сейчас» герой определяет как жизнь пошлую и гадкую, приводящую его самого в ужас: «Фу, гадость какая!.. <...> Куда вперед? Не знаю, но только вон из этого заколдованного круга. В прошлом нет опоры, потому что все ложь, все обман. И лгал и обманывал я сам и самого себя, не оглядываясь. Так обманывает других мошенник, притворяющийся богачом, рассказывающий о своих богатствах, которые где-то “там”, “не получены”, но которые есть, и занимающий деньги направо и налево. Я всю жизнь должен сам себе.

Теперь настал срок расчета – и я банкрот, злостный, заведомый...» [Гаршин 1984: 116-117].

Резкое отрицание себя теперешнего и чувство неукоренения в объективном времени заставляет героя обратиться к далекому детству и в нем искать смысла существования. Детство, как абсолютистская ценность, становится ориентиром для нынешнего: «Помнится ему маленький домик, спальня, в которой он спал против отца. Помнится красный ковер, висевший над отцовской постелью; каждый вечер, засыпая, он смотрел на этот ковер и находил в его причудливых узорах все новые фигуры: цветы, зверей, птиц, человеческие лица. Помнится утро с запахом соломы, которою топили дом. Николай, мальй, уже натаскил полную переднюю соломы и целыми охапками сует ее в устье печи. Она горит весело и ясно и дымит с приятным, немного резким запахом. Алеша готов был просидеть перед печью целый час, но отец звал его пить чай, после которого начинался урок» [Гаршин 1984: 126].

Если сравнить образ детской комнаты Алеша с комнатой взрослого Алексея Петровича, то сразу заметной становится дифференциация способов характеристики обоих пространств. В отличие от мертвой комнаты взрослого мужчины, детская комната заполнена ароматами и красками. В центре детского мира локализуется горячая печь – символ домашнего уюта, тепла, любви и чувства безопасности. Огонь символизирует жизнь и мощь, понимаемые героем прежде всего как моральные ценности, как духовная чистота, способность различения между добром и злом, бескорыстная любовь: «Захотелось той чистой и простой любви, которую знают только дети да разве очень уж чистые, нетронутые натуры из взрослых <...> Вот куда нужно уйти от себя и вот где нужно любить. И так любить, как любят дети. Как дети...» [Гаршин 1984: 128].

Идеализируя себя прошлого, взрослый Алексей неизбежно попадает в коллизию с собой теперешним, существующим в новом интерпретационном универсуме. Как пишет Войцех Каляга, «акт автоинтерпретации происходит в определенном интерпретационном универсуме, что связывает тождественность человека с другими тождественностями, обитающими в этом универсуме» [Kalaga 2003: 84]. Такого рода автосознание является эффектом постоянных «автоинтерпретаций, своеобразных автопроекции» [Taylor 2001: 806]. Самосознание и самодобрение взрослого Алексея могут пробудиться только через разницу, а не через повторение того, что было, не посредством то, что Рене Жиар называет «миметической страстью» [Girard 1992: 64]. «Миметическая страсть» ведет к «психическому самоотравлению», характеризует ее «постоянное сопряжение недостатка и избытка» [Girard 1992:

65]. Такого типа механизм действует у Алексея, который болезненно ощущает недостаток детской чувствительности и избыток взрослого эгоцентризма. Для того чтобы гармонически соединить свою разбитую тождественность, герой должен выйти из детского универсума и вернуться в свое «тут и теперь». Нынешняя тождественность Алексея не может строиться лишь на воспоминаниях себя прошлого, ибо «поэтикой воспоминаний управляет цитатность» [Zaleski 1996: 35]. Думая о потерянном детстве Алексей вполне осознает несовершенство своей памяти: «А было очень немного: только одно детство. И от него-то в памяти остались одни бессвязные клочки, которые Алексей Петрович стал с жадностью собирать» [Гаршин 1984: 126]; «Он продолжал перебирать отрывочные и бессвязные воспоминания, припоминая сотни мелких подробностей, путался в них и не мог понять, что именно в них общего и важного» [Гаршин 1984: 128]; «← Что же тянет тебя туда, в полусознательную жизнь?» [Гаршин 1984: 128].

Алексей Петрович не в состоянии вспомнить свое прошлое вполне объективно, поскольку его «сознание подвергается постоянным трансформациям» [Ingarden 1987: 54]. Память – это функция, которая выбирает, деформирует, схематизирует [Bergson 1926: 124]. Память является аппаратурой как объединяющей, так и разрушающей тождественность. Именно поэтому Алексей теряется в тупиках своей памяти, не различая того, что было реальным, а что родилось в его детских соображениях: «Да не думать же теперь об этом! Нужно думать о том, что было, а не о том, что казалось» [Гаршин 1984: 126]. Тут надо подчеркнуть глагол «казалось», тем более что герой повторяет его несколько раз. Очень интересны в этом контексте воспоминания церковной службы и чтения Библии с отцом в долгие зимние вечера: «Потом – священная история. Ее Алеша любил больше. Удивительные, огромные и фантастические образы. Каин, потом история Иосифа, цари, войны. Как вороны носили хлеб пророку Илии. И картинка была при этом: сидит Илия на камне с большою книгою, а две птицы летят к нему, держа в носах что-то круглое <...> Потом звезды, вертеп, ясли. Помню, что эти ясли были для меня совершенно новым словом, хотя я знал и раньше ясли в конюшне и на скотном дворе. Эти ясли казались какими-то особенными» [Гаршин 1984: 126].

Истории из Священного Писания не без причины вспоминает Алексей как необыкновенные, «фантастические». Детское воображение очаровывало удивительные образы, терялась граница между героями из книги и реальными людьми. Вороны, которые носили хлеб пророку Илье, ассоциируются в сознании мальчика с домашним воронком Воркой, о котором герой говорит: «сам у нас все тащит». Картин-

ка, представляющая сидящего на камне Илью с большой книгой, в детском сознании мальчика ассоциируется с портретом его отца в молодости: «В этой рамочке миниатюрный акварельный портрет молодого мужчины с приглаженными височками, одетого в темнозеленый мундир с эполетами, высочайшим красным воротником и крестиком в петлице. Это сам папа двадцать пять лет тому назад» [Гаршин 1984: 127].

Эти чудесные видения живут в памяти Алексея Петровича лишь минуту: «Ворон и портрет мелькнули и исчезли». Мимолетный характер святынь образов имеет определенное значение: детский мир пропитан святостью, однако принадлежит он прошлому, по которому мужчина тоскует, но одновременно понимает, что время невозможно повернуть назад. Записанные в святой книге слова не решают проблем взрослого человека, не указывают дорог, по которым он должен идти. Алексея «точит и сосет червяк» сомнения – мысль, которая пытается докопаться до правды¹. Именно способность к глубокой авторефлексии, которой обладает взрослый Алексей Петрович, отличает его от прошлого Алеши, доверяющего всяким фантазиям. Благодаря мысли мужчина приобретает чувство индивидуального существования. Тождественность Алексея Петровича определяет картезианское «*Cogito ergo sum*». И герой погружается в автоанализ, внимательно вслушиваясь в говорящие в нем голоса: «Сам ли он? Он дошел до такого состояния, что уже не мог сказать о себе: я сам. В его душе говорили какие-то голоса: говорили они разное, и какой из этих голосов принадлежал именно ему, его “Я”, он не мог понять. Первый голос его души, самый ясный, бичевал его определенными, даже красивыми фразами. Второй голос, неясный, но привязчивый и настойчивый, иногда заглушал первый. “Не казись, – говорил он: – зачем? Лучше обманывай до конца, обмани всех. Сделай из себя для других не то, что ты есть, и будет тебе хорошо”. Был еще третий голос, тот самый, что спрашивал: “полно, не было ли?”, но этот голос говорил робко и едва слышно. Да он и не старался расслышать его» [Гаршин 1984: 117].

Напряженный внутренний диалог противоположных голосов становится попыткой постижения себя настоящего. «Движущаяся мысль является моментом само-познания» [Polus-Rogalska 1999: 214]. Из хаоса вопросов и сомнений рождается желательный ответ. Алексей Петрович находит причину своего несчастья – это доведенный до предела эгоцентризм. «Я», которое превратил он в своего идола, впоследствии стало его врагом, пожирающим самые ценные человеческие достоин-

¹Согласно мнению П. Бекедина, произведение Гаршина играло профилактическую роль, поскольку удерживало писателя от насилия над самим собой. [Бекедин 1994: 330].

ства: «Ты уже все съел. Все силы, все время были посвящены на служение тебе. То я кормил тебя, то поклонялся тебе; хоть ненавидел тебя, а все-таки поклонялся, принося тебе в жертву все хорошее, что мне было дано. И вот доклянялся, доклянялся, доклянялся!..» [Гаршин 1984: 118].

Приобретенное о себе знание и понятие ошибок прошлого позволяют герою поверить в возможность преодоления себя вчерашнего («Нужно “отвергнуть себя”, убить свое “я”, бросить на дорогу...») и принятия нового решения – жить ради других: «нужно, непременно нужно связать себя с общей жизнью, мучиться и радоваться, ненавидеть и любить не ради своего “я”, все пожирающего и ничего взамен не дающего, а ради общей людям правды, которая есть в мире, что бы я там ни кричал, и которая говорит душе, несмотря на все старания заглушить ее» [Гаршин 1984: 130].

Идея отречения от своего «Я» и милосердного соучастия в человеческом горе, показавшаяся было Алексею единственным выходом, в конечном счете не смогла спасти его. Горький парадокс смерти Алексея заключается в том, что она наступила в результате восторга от мысли о бесполезности самоубийства. Когда он понял, что ему нужно жить по правилам святой книги («отвергнуть себя», «убить свое я»), его сердце не выдержало: «Такого восторга он никогда еще не испытывал ни от жизненного успеха, ни от женской любви. Восторг этот родился в сердце, вырвался из него, хлынул горячей, широкой волной, разлился по всем членам, на мгновение согрел и оживил заколоченное несчастное существо. Тысячи колоколов торжественно зазвонили. Солнце ослепительно вспыхнуло, осветило весь мир и исчезло...» [Гаршин 1984: 130].

Убивая своего героя в момент нравственного переворота и открытия вечных ценностей, Гаршин как будто ставит под сомнение идеал само-спасения благодаря христианскому само-отречению. Не можем согласиться с мнением Петра Бекедина, который интерпретирует окончание рассказа как моральную победу героя над своим эгоизмом, совершившуюся именно «благодаря тому, что Алексею Пертовичу открылись вечные ценности, в том числе ценности христианства» [Бекедин 1994: 338]. Почему новообращенная правда оказалась убийственной? Ведь для этой правды Алексей отказался от самоубийства. В ней он усматривал единственную надежду на преодоление своего эгоизма. Почему решение «уменьшить горе и страдания людей», взяв на свою долю часть их, – и ради этого остаться в живых – не может быть осуществленным? Гаршин не дал своему герою шанса испытать моральный переворот, чтобы осуществить идею служения людям. Не пошел

Гаршин в этом случае путем Достоевского, хотя, как замечают исследователи, «сюжетной, а отчасти и идейной основой “Ночи” явился “Сон смешного человека”» [Евнин 1962: 298]. Даже если Гаршин следовал писательской технике Достоевского, даже если не смог достичь вершин психоанализа своего предшественника, то, как нам кажется, он, прежде всего, пытался полемизировать с автором «Сна...». Гаршин находит выход своему герою в смерти не из-за недостатка психологической мотивации, как твердит Алла Латынина, а скорее всего из-за недоверия в спасательные возможности веры. Развязка рассказа не была искусственной, а просто логической. И другой не могла быть, поскольку в то время, когда Гаршин писал «Ночь», его отношение к христианским правдам не было однозначным. Весьма показательным кажется в этом контексте свидетельство Юрия Говорухи-Отрока, вспоминающего одну ночь, которую он провел вместе с Гаршиным в Харьковской церкви в праздник Пасхи: «Уже ударили в колокол, уже священники и народ прошли мимо нас с хоругвями и крестами; мы видели, как процессия обошла вокруг церкви, потом услышали пение – “Христос воскрес!”. Я помню хорошо эту минуту. Луна ярко освещала лицо В. М., крупные слезы катились из его глаз. И сквозь слезы, нестройным голосом вдруг он произнес: “Зачем все это из меня вытравили?”. Я не нашелся, что ответить. Немного погодя он сказал: “Войдем туда”. Мы вошли в церковь. Священник стоял перед царскими вратами и, осеняя народ крестом, произнес: “Христос Воскрес!” – “Воистину!” – сдержанным гулом тысячной толпы пронеслось, по церкви. И снова: “Христос Воскрес!” и снова тот же гул: “Воистину!”. Мы постояли еще немного и вышли из церкви. Ночь была так же чудно хороша, на улицах было совсем пусто. Мы долго шли молча. Вдруг В. М. остановился против меня и выговорил: “А если все это ложь – что же тогда?”. Я хотел что-то ответить, но он, нервно замахавши руками, поспешно заговорил: “Нет, нет, не надо, не будем об этом говорить”» [Гаршин 2007: 26-27].

Как каждый православный Гаршин восхитился эстетикой формальной стороны богослужения. И не могло быть иначе, поскольку он был воспитан в этом духе. Кроме того, прекрасное зрелище повлияло на него как на любителя музыки и живописи. Одновременно с чувством восторга в нем присутствовала печаль, вызванная духовной пустотой: «Зачем всё это из меня вытравили?». Не потому ли Гаршин плакал в церкви? Симптоматичным является факт, что, выйдя из церкви, Гаршин усомнился в своей вере. Правда, которая объявилась ему в прекрасной форме, потеряла свою мощь: «А если все это ложь – что же тогда?». Неужели искренне верующий человек может превратиться в

скептика сразу после выхода из церкви?

Приведенный выше ночной эпизод произошел весной 1880 года, а уже в июньском номере «Отечественных записок» был напечатан рассказ «Ночь». Внутренняя борьба между тоской по вере и сомнением, которую не смог решить Гаршин в ночь Пасхи, получила свою художественную реализацию в акте смерти фиктивного Алексея Петровича¹. Не в христианской идее служения людям и отречения своего «Я» нашел Алексей Петрович внутреннее спокойствие, которого так сильно жаждал. Счастье принесла ему смерть, либо только она смогла освободить измученного и потерявшего человека от пленяющих его границ: «Лампа, выгоревшая в долгую ночь, светила все тусклее и тусклее и наконец совсем погасла. Но в комнате уже не было темно: начинался день. Его спокойный серый свет понемногу вливался в комнату и скудно освещал заряженное оружие и письмо с безумными проклятиями, лежавшее на столе, а посреди комнаты – человеческий труп с мирным и счастливым выражением на бледном лице» [Гаршин 1984: 131].

ЛИТЕРАТУРА

Бекедин П. В. Религиозные мотивы у В. М. Гаршина // Христианство и русская литература. СПб. : Наука, 1994. Сб. 1. С. 322 – 363.

Гаршин В. М. Ночь // Гаршин В. М. Сочинения. М. : Сов. Россия, 1984. С. 114-131.

Гаршин В. М. Встреча. Сочинения, избранные письма, незавершенное / сост. и прим. В. А. Стариковой. М. : Издательский дом «Парад», 2007.

Евнин Ф. И. Ф. М. Достоевский и В. М. Гаршин // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1962. Т. XXI. Вып. 4. Июль-август. С. 289 – 302.

Латынина А. Всеволод Гаршин. Творчество и судьба. М. : Худож. лит., 1986.

Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Избранные статьи : в 3 т. Таллинн : Александра, 1992. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии и культуры. С. 413 – 447.

Bergson H. Materia i pamięć / tłum. W. Filewicz. W. : Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego Instytutu Popierania Nauki, 1926.

¹Сложность мировоззрения Всеволода Гаршина исключает возможность характеристики при помощи абсолютистской терминологии морали или религии, поскольку писатель разделял представление о фундаментальной дихотомии человеческой природы, включающей в себя добро и зло, благородие и низость, сочувствие и жестокость.

Girard R. Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi / tłum. M. Goszczyńska. W. : Spacja, 1992.

Ingarden R. Książeczka o człowieku. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987.

Kalaga W. Obowiązek Innego. Trzeci // ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura. 2003. Nr 1. S. 81-93.

Polus-Rogalska K. Zrozumieć czas. Zrozumieć przestrzeń. Zrozumieć ruch. Inowrocław : Pozkał, 1999.

Taylor Ch. Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej / tłum. M. Gruszczyński i in. W. : PWN, 2001.

Tuan Y. Przestrzeń i miejsce / tłum. A. Morawińska. W. : PIW, 1987.

Zaleski M. Formy pamięci. W. : Słowo/obraz – terytoria, 1996.

REFERENCES

Bekedin P. V. Religioznye motivy u V. M. Garshina // Khristianstvo i russkaya literatura. S Pb. : Nauka, 1994. Sb. 1. S. 322 – 363.

Garshin V. M. Noch' // Garshin B. M. Sochineniya. M. : Sov. Rossiya, 1984. S. 114-131.

Garshin V. M. Vstrecha. Sochineniya, izbrannye pis'ma, nezavershennoe / sost. i prim. V. A. Starikovoy. M. : Izdatel'skiy dom «Parad», 2007.

Evnin F. I. F. M. Dostoevskiy i V. M. Garshin // Izvestiya AN SSSR. Otdelenie literatury i yazyka. 1962. T. XXI. Vyp. 4. Iyul'-avgust. C. 289 – 302.

Latynina A. Vsevolod Garshin. Tvorchestvo i sud'ba. M. : Khudozh. lit., 1986.

Lotman Yu. M. Problema khudozhestvennogo prostranstva v proze Gogolya // Izbrannye stat'i : v 3 t. Tallinn : Aleksandra, 1992. T. 1. Stat'i po semiotike i tipologii i kul'tury. S. 413 – 447.

Bergson H. Materia i pamięć / tłum. W. Filewicz. W. : Wydawnictwo Kasy im. Mianowskiego Instytutu Popierania Nauki, 1926.

Girard R. Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi / tłum. M. Goszczyńska. W. : Spacja, 1992.

Ingarden R. Książeczka o człowieku. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1987.

Kalaga W. Obowiązek Innego. Trzeci // ER(R)GO. Teoria – Literatura – Kultura. 2003. Nr 1. S. 81-93.

Polus-Rogalska K. Zrozumieć czas. Zrozumieć przestrzeń. Zrozumieć ruch. Inowrocław : Pozkał, 1999.

Taylor Ch. Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości

nowoczesnej / tłum. M. Gruszczyński i in. W. : PWN, 2001.

Tuan Y. Przestrzeń i miejsce / tłum. A. Morawińska. W. : PIW, 1987.

Zaleski M. Formy pamięci. W. : Słowo/obraz – terytoria, 1996.