

Barbara Stempczyńska

Kategoria "epickości" w nowelistyce rosyjskiej początku XX wieku

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 10, 20-28

1987

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kategoria „epickości” w nowelistyce rosyjskiej początku XX wieku

Barbara Stempczyńska

Utwór epicki określić można jako tekst monologiczny o funkcji przedstawiającej, z niewielkim na ogół nasileniem funkcji emotywniej.¹

— czytamy w klasycznym już podręczniku teorii literatury. Przypisywane epice cechy zdarzeniowości i fikcyjności zostały odrzucone ze względu na istnienie poezji opisowej, współczesnej prozy afabularnej, reportażu i pamiętnika.

Wyabstrahowana w taki sposób czysta epickość funkcjonuje zawsze w konkretnej sytuacji historycznoliterackiej. Interesują nas dwie takie sytuacje. W teorii i praktyce realizmu dziewiętnastowiecznego w obrębie kultury literackiej, jaką wytworzyła klasyczna powieść realistyczna

[...] forma powieści była przede wszystkim sprawą jednolicie skonstruowanej fabuły realizującej niemal z reguły zasady kompozycji zamkniętej, była kwestią uczestniczących w fabule bohaterów².

Tak więc fabuła i fikcyjność stanowiły wtedy cechy niezbywalnie przynależne epice. Hegemonia powieści sprawiła, że inne gatunki epickie przejęły jej porządek strukturalny. Zjawisko upowieściowienia, jak je nazywa, Bachtin rozciąga na wszystkie, w tym również poetyckie, gatunki epoki i rozumie jego istotę jako realizację pewnej postawy epistemologicznej.

Powieść — twierdzi — wnosi do nich problemowość, specyficzną znaczeniową niedokończoność i żywy kontakt z niegotową, rozwijającą się współczesnością³.

¹ H. Markiewicz: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976, s. 160.

² M. Głowiński: *Powieść młodopolska*. Warszawa 1969, s. 66.

³ M. Bachtin: *Epos a powieść*. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. T. 1. Red. M. Głowiński i H. Markiewicz. Wrocław—Warszawa—Kraków 1977, s. 188.

Zależności między powieścią i krótkimi formami można rozumieć mniej kategorycznie, jako pokrewieństwo funkcjonalne⁴. Przy całej odmienności sposobu doboru i selekcjonowania materiału powieść i krótką formę epicką (w XIX wieku, zdaniem Bogdana Pięćzki⁵, jest to nowela) łączyła konwencja obiektywności, obiektywnej i bezosobowej wiedzy (wszechwiedzy) o świecie i człowieku, realizowana za pomocą autorytatywnej i interpretującej narracji, określonego typu fabuły i kompozycji.

Drugi moment to przełom XIX i XX wieku, będący w literaturze europejskiej czasem przebudowy zarówno podstaw światopoglądowych, orientacji poznawczych, jak i struktur literackich. W powieści i towarzyszącym jej opowiadaniu (które zajmuje miejsce noweli) tradycyjny wzorzec epickości ulega daleko idącym przekształceniom. Fundament świata epickiego — jego uobiektywniona zdarzeniowość i potencjał przyczynowo-skutkowy — zatrzęsł się w posadach, podano w wątpliwość ich przydatność jako narzędzi poznania rzeczywistości. Motywacje i uwarunkowania — kamień węgielny estetyki realizmu — zostały przesunięte na dalszy plan, a w przypadkach najbardziej skrajnych działań modernizujących wyeliminowane z arsenału środków objaśniania życia i losu człowieka. Zmieniła się istota bytowa świata przedstawionego — „wyobrażenia świata w jego konkretności” w coraz to większym stopniu zastępowane były przez „serie luźnych i wymiennych świata tego projektów”⁶, toteż kreacyjność nowej epiki wykraczała znacznie poza ramy tradycyjnej, dziewiętnastowiecznej optyki literackiej. Zmienił się odpowiednio i kształt języka narracji, która związana została z punktem widzenia postaci i coraz częściej rezygnowała z jednoznaczności ocen.

W rosyjskim procesie literackim początku XX wieku miejsce uprzywilejowane zajmują krótkie formy prozatorskie⁷. Znaney tego okresu wyrażają często opinię, iż opowiadanie i opowieść (повесть) odznaczają się wtedy (szczególnie w latach dziesiątych XX wieku) niepoślednim ładunkiem problemowym i intelektualnym i w stopniu większym niż ówczesna powieść, i w sposób bardziej niż ona artystycznie spójny zaświadczały o najważniejszych problemach czasu. W opowiadaniu, opowieści i innych małych formach najwcześniej i w sposób szczególnie wyrazisty dokonują się przemiany zapowiadające nowoczesne, dwudziestowieczne spo-

⁴ B. Pięćzka: *Teoria i typologia opowiadania (1945—63). Z zagadnień struktury i narracji*. Wrocław 1975, s. 43.

⁵ Tamże, s. 37.

⁶ R. Handke: *Fabularność współczesnych form narracyjnych*. W: *Studia o narracji*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1982, s. 140—141.

⁷ Nieostrość podziałów gatunkowych w literaturze rosyjskiej początku XX wieku skłania nas do użycia syntetycznego określenia „krótkie formy narracyjne”, które rozumiemy jako gatunki powstałe w rezultacie przenikania (przemieszania) porządków strukturalnych XIX-wiecznych form (nie tylko krótkich) i jednocześnie ich destrukuralizacji.

soby epickiego ujęcia obrazu świata. Zapewne dzięki szczęśliwemu spotkaniu wielkiej miary talentu i iście współczesnym typem wrażliwości artystycznej tak wyjątkową rolę wypadło odegrać „reformie realizmu”, dokonanej przez Antoniego Czechowa. Jego osiągnięcia w mniejszym lub większym stopniu zostały przyswojone i rozwinięte przez młodsze pokolenie pisarzy rosyjskich — Iwana Bunina, Aleksandra Kuprina, Leonida Andrejewa, Siergieja Siergiejewa-Ceńskiego, Michała Priszwina, Aleksego Tołstoja i innych.

Zmiany zachodzące w prozie europejskiej początku XX wieku mają inny jeszcze aspekt, komplementarny wobec wcześniej odnotowanych, lecz sytuujący się na innym poziomie struktury artystycznej. Wyraża się on w znacznym skomplikowaniu struktur literackich, ich większym wewnętrznym związaniu i wypełnieniu. Struktura artystyczna dzieła literackiego staje się teraz, według sugestywnego określenia Borysa Jegorowa, „swego rodzaju polem siłowym”⁸, w obrębie którego istnieją liczne obszary zagęszczenia funkcji i które charakteryzuje wariacyjność „stanów skupienia”; polem szczelnie wypełnionym, w którym wszystko od wszystkiego jest wzajem zależne, gdzie wszystkie elementy znajdują się w sytuacji dialektycznego zestawienia i antytezy. Jedną z kulminacji tego typu struktury stanowi, zdaniem Jegorowa, pisarstwo Czechowa. Przysłowiowy lakonizm pisarza, obok innych uwarunkowań, wpływa z możliwości i umiejętności, po pierwsze — bardziej ścisłego „wypakowania” elementów w polu siłowym, wyniesienia poza nawias wszystkiego co neutralne i niestrukturalne, i po drugie — opisywania działania systemu wybiórczo, jako że przygotowany czytelnik sam potrafi dopełnić „luki” tekstu. Uzupełnienie to jest możliwe, jeśli uwzględni się informacje o charakterze związków między elementami struktury zawarte w samym tekście, własne doświadczenia życiowe i poznawcze czytelnika oraz wiedzę o innych utworach pisarza⁹.

W tej sytuacji wzrasta niepomierne rola pojedynczego słowa. Przejmując ono służyć jedynie funkcjom bezpośrednio semantycznym, uruchomiony zostaje, w stopniu dotychczas niespotykanym, jego potencjał wyrazowy, ekspresywny, potencjalnie symboliczny.

Najbardziej doniosłą konsekwencją tych przekształceń jest zwiększenie informacyjnej zawartości jednostki tekstu, odnotowywany niejednokrotnie wzrost pojemności znaczeniowej przedstawień. Stają się one, bardziej niż dotychczas, uniwersalne w sensie pełnionych funkcji informacyjnych. Jest oczywiste, że ów „domiar znaczeń” jest osiąganym za pomocą innych niż ilościowe metod organizacji materiału epickiego. Tendencja zmian wyraża się w unikaniu tradycyjnego opowiadania z jasną, kompletną fabułą, dokładnych opisów bytu, tła i biografii bohaterów,

⁸ Б. Егоров: *Структура рассказа „Дом с мезонином.”* В: В творческой лаборатории Чехова. Ред. Л. Опунская. Москва 1974 s. 253.

⁹ Tamże.

odstępowaniu od konsekwentnie zarysowanego przebiegu czasowego. Podstawowe hasło epoki głosi: minimum środków, maksimum korzyści artystycznych.

Lakonizm stał się nową i bardziej doskonałą metodą przedstawiania rzeczywistości.¹⁰

Nasuwa się pytanie: Jakim przeobrażeniem ulegają w tak „zreformowanej” strukturze epickiej figury semantyczne, uznawane za tradycyjnie jej przynależne?

Przede wszystkim należy odnotować powszechną wśród ludzi pióra świadomość zużycia się pewnych konwencji epickiego opowiadania. Przypomnijmy przeświadczenie Bunina o sztuczności wszelkich schematów fabularnych, marzenie Tołstoja, by pisać „bez formy” i jego niechęć do „wylizywania fabuły”, oraz z lekka prowokacyjne twierdzenie Czechowa, iż w napisanym opowiadaniu należy wykreślić początek i koniec (nawiasem mówiąc, on również radził początkującemu pisarzowi, by „nie wylizywał”). Pozornie tylko wyłamuje się z tej jednorodności Lew Tołstoj — autor entuzjastycznych ocen możliwości kina i jego pożądanego wpływu na literaturę. Pragnienie autora *Hadzi-Murata*, by pisać w sposób kinematograficzny, podyktowane było chęcią wynalezienia takiego sposobu odzwierciedlenia rzeczywistości, który byłby „bliższy życiu, bardziej realny”, co znaczy wyzwolony spod presji konwencji. Podobnie w treści deklaracje składają pisarze o odmiennej orientacji ideowo-artystycznej. „Neorealista” Aleksy Remizow zwierzał się, iż bliższa mu jest

[...] forma bardziej swobodna, bez ram. Nie powieść, raczej opowieść od imienia własnego lub kogoś innego. [...] lub forma eseju, albo w sposób swobodny napisanego opowiadania o kilku planach.¹¹

Wielokrotnie pisano o tendencji do osłabienia fabuły w epice rosyjskiej przełomu wieków. Zjawisko to istnieje w niewyczerpanej ilości wariantów, które sprowadzić można do dwóch zasadniczych przejawów: niekompletności tradycyjnego paradygmatu fabularnego (brak ekspozycji, otwartość finału itp.) i jego przemieszczenia w obrębie struktury, usytuowania w roli elementu podrzędnego. Czechow, jak wiadomo, rzadko stosuje tradycyjny schemat przebiegu fabuły, a otwartość fabularna wielu jego opowiadań koresponduje z licznymi „otwartościami” na innych poziomach, również w warstwie ideologii. Tendencja do osłabienia fabuły uznana została za uniwersalną cechę twórczości Bunina, mającą swe źródło w prozie lirycznej lat 1900—1902. Takie cechy, jak: szczątkowa

¹⁰ Б. Эйхенбаум: *О прозе*. Ленинград 1969, s. 365. Tłumaczenie tej i pozostałych wypowiedzi przytaczanych w tekście artykułu — B. S.

¹¹ Taką wypowiedź pisarza przytacza w swoich wspomnieniach Natalia Rieznikowa. Н. Резникова: *Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове*. Berkeley 1980, s. 51.

fabularność, fragmentaryczność świata przedstawionego, liryzacja żywiołu epickiego, impresjonistycznie potraktowany szczegół, legną u podstaw syntezy epiki i liryki, jaka naznaczy prozę lat dziesiątych a następnie *Życie Arseniewa* i *Ciemne aleje*¹².

Zakwestionowanie funkcjonalnej nośności tradycyjnych ukształtowań fabularnych pociąga za sobą zmianę istoty epickości i sposobów jej literackiej realizacji. Zanim spróbujemy to wyjaśnić, odnotujmy przykład twórczości, w której epickość generowana jest w sposób tradycyjny, intensywnie fabularny. Mamy na myśli utwory Lwa Tołstoja pochodzące z lat 1900, takie chociażby, jak *Hadzi-Murat* czy *Fałszywy kupon*. Niewielka opowieść, jaką jest *Hadzi-Murat*, tworzy portret całej epoki historycznej, w którą wpisany został burzliwy los indywidualny. Zachowana więc została Tołstojowska zasada myślenia epickiego, charakterystyczna dla jego powieści, ale rozwijana jest inaczej. Pisarz po swojemu realizuje postulat zwięzłości i maksymalnej oszczędności środków wyrazu, osiągając jednak efekt tzw. epickiego rozmachu na niewielkiej przestrzeni. Nowelistyka rosyjska początku XX wieku dostarcza wielu przykładów osiągnięcia tego efektu za pomocą nowoczesnie rozwiązanej kompozycji, która światu epickiemu nadaje walor nieschematyczności i adogmatyczności sensów i uporządkowania. Zamiast spójnego przebiegu zdarzeń, ciągłości fabularnej, jako zasada kompozycji wykorzystywane jest odpowiednie połączenie scen, epizodów, szczegółów, replik itp., tak zwany montaż asocjacyjny, realizujący niepowtarzalne zadanie artystyczne.

Zasada mozaikowej kompozycji organizuje, zdaniem badaczy, wiele utworów Iwana Bunina. Klasycznym wręcz przykładem jest tu *Wieś*, „zwięzła epopeja” (termin Kiełdysza) stwarzająca wrażenie całościowego ujęcia najważniejszych problemów rosyjskiej współczesności w dziedzinie ekonomiki, polityki, szeroko pojętej kultury, religii i moralności. Zdaniem Krutikowej, najwyższa koncentracja, pojemność i ważkość diagnoz społecznych charakteryzuje niewielkie opowiadanie Bunina pt. *Starucha* i osiągnięta została w ten sam sposób — za pomocą odpowiedniego zestawienia obrazów, sytuacji i szczegółów. W tej pozbawionej tradycyjnego ładunku epickości strukturze znaczy wszystko: pierwsze zdanie, leitmotiv płaczu, trywialność mieszczańskiego wnętrza, epizodyczna postać lokatora itp.¹³

Współczynnik epickości małej formy zostaje zrekomensowany za sprawą szczególnego ukształtowania czasoprzestrzeni. W opowiadaniu *Klasza* Bunina znajdziemy fabułę ograniczoną jedynie do ekspozycji,

¹² Л. Крутикова: *Лирическая проза И. Бунина начала XX века. (Становление художественного метода и стиля)*. В: *Проблемы реализма в русской и зарубежной литературе. Метод и мастерство*. Вологда 1969, s. 110.

¹³ Л. Крутикова: *Реалистическая проза 1910-х годов. (Рассказ и повесть)*. В: *Судьбы русского реализма начала XX века*. Ред. К. Муратова. Ленинград 1972, s. 200.

natomiast niezwykle pogłębioną perspektywę przestrzenną świata przedstawionego. W *Życiu Wasyla Fiwiejskiego* Leonida Andrejewa czas — kategoria w największym stopniu organizująca materiał opowiadania — pomnożony został przez historię życia postaci drugoplanowych, przy czym skala czasowa jest tu dość rozległa. Podobnie dzieje się, jak zauważyła O. Sliwickaja, w niektórych opowiadaniach Bunina (*Lekki oddech*, *Starucha*), w których przestrzeń narracyjną wypełniają historie postaci nie mających nic wspólnego z fabułą¹⁴. W *Krzyżowych siostrach* Remizowa ledwie zarysowana, wąta fabuła została odsunięta na dalszy plan, a wrażenie głębi przestrzeni epickiej osiągnięte zostało przez podobne nagromadzenie „historii życia” bohaterów. Każda z historii tytułowych sióstr w krzyżu, będąca wariacją na temat wieczności ludzkiej niedoli, dysponuje własną, oryginalnie ukształtowaną czasoprzestrzenią. W efekcie ich nałożenia, zestawienia powstaje skomplikowana struktura czasowa. Zakotwiczona w terażniejszości, wychylona w przeszłość i ewokująca przyszłość, ma jeszcze pewien metawymiar czasoprzestrzenny, wymiar ponadindywidualny — w sensie odwieczności i nieskończoności ludzkiego cierpienia.

Jedną z oznak przewartościowań dokonujących się w epice końca XIX i początku XX wieku jest zmiana statusu bohatera literackiego. Tak zwane ścięśnienie postaci¹⁵ należy zapewne rozumieć dwojako. W aspekcie koncepcji osobowości jest to pozbawienie jej tradycyjnego, dziewiętnastowiecznego wyposażenia — wszechstronnie zarysowanego i zindywidualizowanego charakteru i wyrazistości psychologicznej. Jest to również postać wymykająca się solidnym i konkretnym wyjaśnieniom uwarunkowań jej losu i bytowania. Z drugiej strony naruszone zostają relacje postaci z innymi figurami semantycznymi. Bohater wielu opowiadań Bunina, Andrejewa, Siergiejewa-Ceńskiego, Zajcewa i innych nie stanowi już czynnika organizującego zawarty w nich obraz świata i stanowi jeden z równorzędnych elementów tego obrazu. To niwelowanie osobowości postaci jest oczywiście wyrazem określonej postawy poznawczej i artystycznej.

Bliska wielu pisarzom młodszego pokolenia koncepcja świata wyraża się w pojmowaniu życia jako nieprzerwanego nurtu zjawisk pozbawionych hierarchii, w którym jedynym prawem jest prawo bycia częścią bezgranicznego i niewyczerpanego w swych przejawach istnienia. Determinant losu człowieka poszukuje się tu często w sferze wartości uniwersalnych, w ogólnych prawach życia (realiści) bądź w metafizycznych i irracjonal-

¹⁴ O. Сливцкая: *Судьба событийного начала в сюжетах бунинской повеллы 1910-х годов*. В: *Проблемы реализма...*, s. 3.

¹⁵ Л. Усманов: *Художественные искания в русской литературе конца XIX — начала XX века. (Литературный процесс и развитие научной мысли)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора фил. наук. Ленинград 1977, s. 14.

nych głębiach rzeczywistości i duszy człowieka (np. pisarze pozostający pod wpływem symbolistycznych wizji człowieka i świata). Jak twierdzi jedna z badaczek Bunina, dla pisarzy początku wieku kwestią najważniejszą jest uchwycenie tego, co ogólne — swoiście pojmanego mechanizmu życia i praw istnienia w ich najbardziej uniwersalnym wymiarze¹⁶.

Technika postaciowania (mamy tu na myśli narracyjno-stylistyczny kształt, w jakim istnieje owa wielka figura semantyczna) w małej formie epickiej początku XX wieku kształtuje się z jednej strony pod wpływem tak rozumianej koncepcji człowieka, z drugiej zaś jest wypadkową ogólnych prawidłowości rządzących myśleniem literackim tego okresu i, przede wszystkim, generalnej zasady syntetyczności i oszczędności środków artystycznych.

Tradycyjne — nazwijmy je rozłącznymi — sposoby postaciowania charakteryzują jeszcze znaczne obszary rzeczywistości epickiej nawet u nowatorów, tworząc tak znamioną dla literatury tego okresu dwistość poetyki. Jest to zasada przemiennego stosowania różnych form narracyjnych — opisów wyglądu zewnętrznego, uogólniającej charakterystyki psychologicznej, generalizacji itp. Z drugiej strony, w ramach pewnej całości narracyjnej obserwować można nakładanie się, współistnienie, na przykład, narracji i prezentacji scenicznej, opisu psychologicznego i relacji o zdarzeniach, obrazu otaczającego świata i jaźni bohatera. Nowym słowem zaistniałym właśnie na gruncie małej formy jest odnotowana przez badaczy¹⁷ zasada upośrednienia przedstawień wnętrza człowieka. W późnej twórczości Tołstoja, w prozie Czechowa, Bunina, Andrejewa i innych o duchowych doświadczeniach bohatera informują w znacznym stopniu szczegóły wyglądu i sposobu bycia. Reasumując, postać konstytuuje się jak gdyby mimochodem, bez poświęcania jej specjalnych względów i specjalnych, funkcjonalnie wyłącznie na nią skierowanych, środków narracyjno-stylistycznych. Inaczej mówiąc, ujęcia tradycyjnie epickie, psychologizacyjne wypierane są przez ujęcia behawioralne i symbolizacyjne. W tych ostatnich postać charakteryzowana jest również w sposób pośredni. Rozsiane w kontekście szczegóły — przedmioty, zjawiska, ukształtowania przestrzenne — będące częścią świata przedstawionego, mają jednocześnie moc zaświadczenia o istotnych cechach postaci. Tak więc informacje o bohaterze są w mniejszym stopniu stematyzowane i sproblematyzowane — czy to w opisie, czy to w komentarzu i uogólnieniu — zwiększa się natomiast udział różnego rodzaju informacji implikowanej.

Znaczącym aspektem przemian epickości w krótkich (nie tylko zresztą) formach narracyjnych na początku XX wieku jest zjawisko — zau-

¹⁶ O. Сливицкая: *О концепции человека в творчестве И. Бунина*. В: *Русская литература XX века*. Калуга 1970, s. 156.

¹⁷ Л. Усманов: *Художественные искания...*

ważone już u początków swego istnienia — liryzacji struktury epickiej. Obecność żywiołu lirycznego w rozważaniach i wynurzeniach bohatera i narratora, subiektywność zabarwiająca podtekst nie burzy ostatecznie „obiektywnej”, tzn. tradycyjnej narracji, stanowiącej punkt odniesienia w identyfikacji wszelkich poczynań modernizujących. Narracja w utworach Siergieja-Ceńskiego, Zajcewa, Remizowa i innych reprezentuje pewien typ pośredni, realizujący się w nieprzeliczonej ilości wariantów, między narracją auktorialną i personalną. Napięcie artystyczne, jakie powstaje w wyniku ich zderzenia, wpływa na sposób funkcjonowania epickości, ściślej, ulirycznienie narracji i różnorakie ograniczenia w sferze fabuły stanowią zjawiska nawzajem wobec siebie odpowiednie, zależne.

Chcielibyśmy tu zwrócić uwagę nie na ten aspekt funkcjonowania elementu lirycznego, który w sposób naturalny niejako stał się funkcjonalny w zaświadczeniu o stanie duszy człowieka nowego wieku, ale na ten jego przejaw, który najpełniej wyraził się w krótkiej formie prozatorskiej lat dziesiątych XX wieku (np. w twórczości Bunina i Siergiejewa-Ceńskiego) — na wypełnienie i nacechowanie go treściami i odniesieniami społecznymi, filozoficznymi, światopoglądowymi. Panoramiczny ogląd najważniejszych problemów życia rosyjskiego, pogłębiona refleksja na temat losu narodu i losu Rosji, które cechują najlepsze utwory tego okresu, są osiągane przy różnym stopniu zaangażowania elementu lirycznego — od znaczącego, lirycznego podtekstu szczegółu po filozoficzno-publicystyczne rozważania.

Przedstawione rozważania i ustalenia skłaniają nas do tego, by postawione przez jednego z badaczy tej literatury pytanie o bilans zysków i strat w epice XX wieku (sugerowano utratę epickiego rozmachu)¹⁸ zastąpić pytaniem o przeobrażenia, jakim uległy tradycyjne struktury epickie. Chyba możliwe byłoby twierdzenie o epickości przetworzonej — upośrednionej, syntetycznej, lecz nie utraconej.

¹⁸ В. Келдыш: *Приобретения и задачи. О некоторых проблемах русского литературного процесса к. XIX и XX века и их изучении.* Русская литература” 1982.

Барбара Стемпчиньска

**КАТЕГОРИЯ ЭПИЧНОСТИ В РУССКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ
НАЧАЛА XX ВЕКА**

Резюме

В статье прослеживаются формы эволюции традиционных эпических категорий в русской прозе начала XX века (на материале творчества А. Чехова, И. Бунина, Л. Андреева, Сергеева-Ценского и др.). Сущность изменений, которые наблюдаются на уровне повествования, фабулы и героя, состоит в сокращении количественного (ослабление фабулы, „потеснение” героя) и авторитетного элемента (точка зрения героя в значительной мере формирующая повествование). Вывод — эпичность в новеллистике начала XX века преобразуется, обновляется — проявляется опосредованно, более синтетично.

Barbara Stempczyńska

**THE CATEGORY OF „THE EPIC” IN THE RUSSIAN SHORT STORIES
OF THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY**

Summary

The paper describes the forms of the evolution of the traditional epic categories prevailing in the Russian prose of the beginning of the 20th century (exemplified by the writings of A. Chekhov, I. Bunin, L. Andreyev, S. Sergeiev-Censky and others). The changes involving narration, plot and characters consist in the resignation from the authoritative element (the character's point of view is affecting narration). Thus epic character of small prosaic forms of the beginning of the 20th century undergoes some transformation, modernization; it manifests itself in the way indirect, more synthetic.