

# Gabriela Porębina

---

## Światopogląd estetyczny Dymitra Furmanowa

---

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 2, 85-98

---

1977

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Światopogląd estetyczny Dymitra Furmanowa

---

Gabriela Porębina

W ogromnej literaturze naukowo-krytycznej, poświęconej życiu i twórczości Dymitra Furmanowa, zagadnienie światopoglądu estetycznego tego pisarza potraktowano wyrywkowo i okazjonalnie. Autorzy monografii i rozpraw o Furmanowie, jednym z pionierów literatury radzieckiej, piszą o jego gustach i upodobaniach literackich najczęściej w związku z charakterystyką pamiętników, artykułów oraz działalności organizacyjnej w MAPP-ie (Moskiewska Asocjacja Pisarzy Proletariackich). Przy czym zadowolają się na ogół stwierdzeniem jego sympatii wobec realizmu, rozumianego zarówno jako metoda twórcza, a więc w sensie określonej poetyki, jak i sztuka prawdziwa i rewolucyjna, czyli w znaczeniu określonej postawy ideowej. Artykuł Aleksandra Isbacha pod obiecującym tytułem *Poglądy estetyczne Dymitra Furmanowa* (1968) nie ma ambicji naukowych. Zawiera on bowiem pełne impresji wspomnienia o zmarłym przyjacielu, przytoczenia jego wypowiedzi ustnych bądź zapisanych w pamiętniku na temat twórczości własnej i innych pisarzy<sup>1</sup>. Tymczasem wydaje się, że świadomość estetyczna D. Furmanowa, typowego przedstawiciela literatury lat dwudziestych, zasługuje na rekonstrukcję i opis, uwzględniające złożoną atmosferę historyczną czasów, w których przypadło mu działać.

Furmanow nie pozostawił po sobie wypowiedzi deklaracyjnych, które zawierałyby syntetyczne samookreślenie własnej postawy twórczej lub wytyczały program postępowania artystycznego. Niewątpliwie jednak problemy te go nurtowały, czemu dawał wyraz niejednokrotnie najczęściej przy okazji analizy bądź po prostu impresji na temat konkretnych utworów, a także poprzez swą działalność organizacyjną w szeregach MAPP-u, jednego z pierwszych ugrupowań literackich lat dwudziestych. Warto zaznaczyć, że wypowiedzi te, jak i stanowisko Furmanowa w MAPP-ie, nie były bynajmniej jednoznaczne, ani na tyle konsekwentne, aby można mówić o zwartym, spójnym kodeksie estetycznym

---

<sup>1</sup> Por. A. Isbach: *Estietičeskie wozzrienija Dmitrija Furmanowa*, „Pisatel i žizn” [Moskwa] 1968, wyпуск V, s. 77—78. 81

tego pisarza. Fakt ten jest w pełni zrozumiały i naturalny, jeśli pamiętać o młodości nie tylko autora *Czapajewa* i, jakże krótkim (około pięć lat), okresie jego działalności literackiej, lecz także o „młodości” całej ówczesnej literatury radzieckiej (pierwsza połowa lat dwudziestych).

Materiały, zawierające dane przydatne do odtworzenia świadomości estetycznej Furmanowa, można podzielić na cztery grupy:

- 1) pamiętniki i wypowiedzi o literaturze zapisane przez współczesnych;
- 2) artykuły i recenzje krytycznoliterackie;
- 3) działalność organizacyjna w MAPP-ie;
- 4) własna twórczość artystyczna.

Ta ostatnia daje podstawę do rekonstrukcji tzw. estetyki immanentnej, zawartej w dziele literackim, która nie zawsze pokrywa się ze świadomością dyskursywną twórcy, choć z pewnością zawsze wiąże się z nią w sposób mniej lub bardziej przejrzysty i konsekwentny.

W niniejszej pracy pragnę ograniczyć się do próby podsumowania „prywatnych” poglądów Dymitra Furmanowa na sztukę, zawartych w źródłach doku mentarnych, pozaliterackich, będących zatem jednym z genetycznych, pozatekstowych uwarunkowań jego działalności artystycznej. Wydaje się, iż próba wyjaśnienia tego kompleksu zagadnień, będzie nie bez znaczenia dla analizy kształtu artystycznego spuścizny literackiej Furmanowa, w tym też zagadnienia jej immanentnej estetyki. Zadanie swe widzę w synchronicznym ujęciu poglądów pisarza, zarejestrowanych w trzech pierwszych wyłonionych powyżej grupach dokumentów i w powiązaniu ich z konkretną sytuacją kulturową, w której znajdował się i którą współtworzył.

Interesujący materiał do badań nad kształtowaniem się osobowości Furmanowa jako przyszłego pisarza zawierają jego młodzieńcze pamiętniki z lat 1910—1914, które pisał jako uczeń szkoły średniej i początkujący student Uniwersytetu Moskiewskiego. Należy zaznaczyć, że na próżno szukalibyśmy w nich głębszych i samodzielnych przemyśleń na temat sztuki. Zainteresowania Furmanowa literaturą piękną w tym okresie mają charakter zafascynowania czytany mi aktualnie tekstami, mieszczącymi się niemal bez reszty w kręgu lektur szkolnych, czy następnie uniwersyteckich. Również jego marzenia o własnej twórczości literackiej, a także jego wiersze, szkice opowiadań czy powieści, wchodzące w tekst pamiętnika, mają charakter typowych dla młodych ludzi epigońskich wypracowań literackich, noszących ślady naiwnej percepcji określonych i łatwo dających się zidentyfikować wzorców. Notatki w pamiętnikach Furmanowa okresu przedrewolucyjnego na temat literatury są z reguły konspektami czytanych utworów z komentującą charakterystyką ich zawartości ideowo-moralnej. Komentarz ten wiąże się nierozzerwalnie z poszukiwaniem ideału, wzorca osobowego, celu życia, czyli z całym kompleksem problemów moralnych, które w najwyższym stopniu

nurtowały przyszłego pisarza, były główną treścią jego życia wewnętrznego. Utwory literatury pięknej odczytywał więc Furmanow przede wszystkim w aspekcie ich funkcji emocjonalnej, którą wiązał zawsze z osobą twórcy.

Oto jedna z pierwszych, bo pochodząca z 5 lipca 1910 roku notatek Furmanowa (pierwszy zapis datowano 26 czerwca 1910 roku; autor miał wówczas 19 lat), związana z lekturą wierszy Konrada Rylejewa i prozy Lwa Tołstoja:

„Moim zdaniem Rylejew jest jednym z najlepszych, najwybitniejszych ludzi swoich czasów; wierzył on w Boga i mocno trzymał się wiary praojców naszych. Nie przyswoiłem sobie jeszcze tak jak należy poglądów na religię i Boga Lwa Nikołajewicza Tołstoja, naszego wielkiego pisarza, którego — należy podkreślić — uważam za najwybitniejszego [...], za prawdziwego myśliciela i kaznodzieję swoich wysoko humanitarnych idei!”<sup>2</sup>

W lekturach Furmanowa-gimnazjalisty znalazła się także głośna w swym czasie powieść Michała Arcybaszewa *Sanin* (1907), należąca do nurtu tzw. prozy dekadencjonalnej. Reakcja przyszłego pisarza na ten utwór ma także emocjonalno-moralizatorski charakter, znamienne dla szerokiego kręgu odbiorców, skłonnych do „dosłownej” percepcji literatury:

„Dziś skończyłem *Sanina* Arcybaszewa [...] *Sanin* jest jakoś beczelnie obojętny; co to za bałwan, który wiedząc i słysząc o hańbie swojej siostry, odnosi się do tego zupełnie obojętnie [...] W postaci *Sanina* współczesny typ rozczarowanego wałkonka uchwycony jest dość trafnie, ale chyba z przesadą [...]”<sup>3</sup>

Od zaprezentowanych refleksji Furmanowa-gimnazjalisty nie odbiegają w swej istocie myśli Furmanowa-studenta filologii, choć są one, oczywiście, znacznie głębsze i dojrzałe. Oto jego uwagi poświęcone Dostojewskiemu:

„Jakoś wierzysz każdemu jego słowu [Dostojewskiego — G.P.], ufasz mu dlatego, że czujesz duszę głęboko kochającą i cierpiącą. Prawdziwy artyzm na tym właśnie polega: na szlachetności intencji, pełni przeżyć i wzbudzeniu zaufania do twórcy i świata, który odzwierciedlił.”<sup>4</sup>

<sup>2</sup> D. Furmanow: *Dziennik*, Archiwum Instytutu Literatury Powszechnej im. M. Gorkiego, II-62. 1551, s. 11.

<sup>3</sup> Idem: *Sobranije soczinienij w czetyrioch tomach*, t. IV, Moskwa 1961, s. 20—21.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 41.

Te i inne uwagi związane z bieżącą lekturą świadczą o tym, iż Furmanow preferował literaturę o problematyce moralnej, wyławiał z niej głównie treści wychowawcze, natomiast tzw. forma była dla niego (zwłaszcza w okresie poprzedzającym własną twórczość) sprawą wtórną. Już jako student w 1913 roku Furmanow trafnie i świadomie sprecyzował swój utylitarno-moralizatorski stosunek do literatury pięknej, gdy w pamiętniku napisał:

„Lepiej rozumiem piękno i ból ludzkich przeżyć, niż wielkość i wyrafinowanie fikcji poetyckiej. Kocham poezję właśnie dlatego, że odzwierciedla ona, często prawdziwie, wewnętrzne przeżycie, a nie dlatego, że tworzy obrazy, typy, kierunki. Jestem bardziej człowiekiem niż poetą.”<sup>5</sup>

W rok później (1914) w związku z lekturą Lwa Tołstoja Furmanow jeszcze wyraźniej sformułuje swój „ludzki”, użytkowy stosunek do literatury, charakteryzujący go jako czytelnika niewyrafinowanego, lecz jednocześnie bardzo wymagającego z racji ogromu zaufania wobec zdań, które sztuka w jego przekonaniu spełnić powinna:

„A ja ciągle nie mogę wymyśleć kryterium dla utworów artystycznych [...] Najlepsze chyba jest to, co wzbudza więcej myśli, co rodzi złożone emocje i w rezultacie pozostawia pragnienia, zamiary, porywy, poznanie siebie...”<sup>6</sup>

Rejestr tych wymagań jest dość długi, wszystkie one mieszczą się jednak w tym samym kręgu semantycznym — „pozytywnego” kodeksu etycznego jednostki aktywnej, poszukującej ideału, rozumianego w sposób tyleż maksymalistyczny co jednoznaczny. W takim stanowisku wyraziły się cechy osobowe Furmanowa, wychowanego w nurcie tradycji rosyjskiej kultury, w tym też literatury społecznikowskiej, której pierwszymi świadomymi ideologami byli Wissarion Bielinski i rewolucyjni demokraci — Mikołaj Czernyszewski i Dymitr Pisariew, a następnie — jakkolwiek z zupełnie odmiennych pozycji filozoficznych — Lew Tołstoj i Fiodor Dostojewski. Nieprzypadkowo Furmanow już od lat szkolnych był ich wdzięcznym i uważnym czytelnikiem. Warto więc raz jeszcze podkreślić, że opisany już moralizatorski kodeks estetyczny nie zawiera właściwie żadnych postulatów formalnych, a nawet sugeruje wobec zagadnień artyzmu pewną obojętność. Upodobania czytelnicze młodego i dojrzałego zresztą Furmanowa fakt ten potwierdzają, ponieważ mógł on lubić i cenić pisarzy różnych orientacji artystycznych i ideowych (np. Tołstoja i Dostojewskiego, Dostojewskiego i Gorkiego),

<sup>5</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 45.

jeśli tylko znajdował w ich twórczości zafascynowanie określoną ideą moralną. Należy jednak podkreślić i to, że wymagania, jakie Furmanow stawiał przed sztuką (wsparte przez klasyczne wykształcenie filologiczne, które otrzymał), nie mogły pozostać bez wpływu na jego upodobania artystyczne. Przeciwnie, kierowały one jego sympatie ku literaturze tradycyjnej, przede wszystkim realistycznej i romantycznej, a następnie — neorealistycznej i neoromantycznej, budziły natomiast opór w stosunku do sztuki awangardowej, z reguły pozbawionej przejrzystej tezy ideowo-wychowawczej. Można też uważać, że społecznikowskie poglądy Furmanowa na literaturę sprawiły, iż zdecydowanie dychotomicznie rozumiał formę i treść sztuki, zawsze uznając pierwszeństwo treści jako czynnika ponadformalnego i wykładnika idei. To rozłączne traktowanie organicznej całości, jaką jest forma i treść, prowadziło niekiedy do pewnych sprzeczności i niekonsekwencji, pozwalało jednak na dość dużą tolerancję wobec różnych kierunków i pisarzy, często niepodobnych do siebie.

Młodzieńcze poglądy Furmanowa na sztukę dają klucz do zrozumienia jego postawy w okresie porewolucyjnym, kiedy wkroczył na arenę literacką, jako pisarz. Omówienie działalności Furmanowa w tym krótkim (1921—1926), lecz nasyconym faktami okresie, wymaga przypomnienia paru podstawowych faktów i dat z jego życia. W maju 1921 roku Dymitr Furmanow został zdemobilizowany i przyjechał do Moskwy. Miał na swym koncie wiele felietonów i reportaży drukowanych w gazetach oraz dwa nie opublikowane utwory artystyczne: sztukę *Za komunizm* i nowelę *Zapiski mieszczaucha* (obie pozycje ukazały się w druku dopiero po śmierci pisarza<sup>7</sup>). Po przyjeździe do Moskwy Furmanow podjął pracę w wydawnictwie literatury wojennej (Riewolucionnyj Wojennyj Sowiet), a od października wznowił studia na wydziale filologicznym Uniwersytetu Moskiewskiego. We wrześniu 1923 roku wstąpił w szeregi grupy *Oktiabr'* (istniejącej od 1922 roku), a następnie — MAPP-u i we wszystkich poczynaniach organizacyjnych tej ostatniej grupy brał niezwykle aktywny udział (w latach 1924—1925 był jej sekretarzem). W marcu 1925 roku zarysowały się bardzo silne konflikty między Furmanowem a tzw. napostowskim kierownictwem MAPP-u (chodziło o redaktorów czasopisma „Na postu” — organu grupy, prowadzących ultra-„lewą” politykę kulturalną), które zakończyły się usunięciem Furmanowa ze stanowiska sekretarza MAPP-u. Pisarz nie opuścił jednak szeregów tej organizacji, lecz walczył do końca życia (marzec 1926 roku) o słuszność swojej pozycji.

Spośród przytoczonych faktów biograficznych istotna wydaje się ta okoliczność, iż w latach 1921—1923 Furmanow znajdował się poza gru-

<sup>7</sup> Zob. D. Furmanow: *Zapiski obywatela*, „Mołodaja Gwardija” 1962, nr 10; idem: *Za komunizm*, [w:] *Litieraturnoje nasledstwo. Iz tworczeskogo nasledija sowietskich pisatielej*, t. 74, Moskwa 1965.

pami literackimi, pracował jednak nadal w wydawnictwie literatury politycznej. W tych też latach określił się zdecydowanie jako pisarz, wydając swe najwybitniejsze utwory — nowelę *Czerwony desant* i powieść *Czapajew* (1923). Najbardziej ewidentnym sprawdzianem poglądów Furmanowa na literaturę, jej zadania i kształt są w tym okresie jego recenzje i artykuły literackie, których napisał dość dużo, a także wiele wypowiedzi w pamiętniku, zapisanych z okazji lektury i spotkań z pisarzami oraz w związku z twórczością własną, i wreszcie — historią jego stosunków z Aleksandrem Woronskim, redaktorem czołowego czasopisma tych lat „Krasnaja now’”. Wszystkie te sprawy od strony faktycznej znalazły w badaniach poświęconych Furmanowowi dość wyczerpujące naświetlenie, dzięki czemu możliwa jest krótka synteza rozwoju i krystalizacji jego poglądów estetycznych. Także lata 1923—1926, związane z działalnością Furmanowa w MAPP-ie i walkami wewnątrz tej organizacji, podbudowane są przebadaniem obszernego materiału archiwalnego, naświetlającego historię grupy<sup>8</sup>.

Jako motto do charakterystyki upodobań literackich Furmanowa w okresie po zakończeniu wojny domowej może posłużyć jego odpowiedź na ankietę, której udzielił w październiku 1925 roku, a więc u kresu swej drogi życiowej:

„Wpływy literackie: Szczególnie silne — Lwa Tołstoja i Dostojewskiego.

Ulubieni pisarze: Dwaj wymienieni. Ze współczesnych lubię Gorkiego, Babla, Sejfullinę.”<sup>9</sup>

Odpowiedzi świadczące niewątpliwie o stałości upodobań i gustów wyznawanych przez Furmanowa od wczesnej młodości. Bliższa analiza różnych wypowiedzi autora *Czapajewa* świadczy o tym, że nie lubił on przedstawicieli literackiej bohemy, zwłaszcza futurystów, jakkolwiek, tak jak i w młodości, był zawsze „otwarty” wobec różnych zjawisk i faktów literackich, jeśli nie kolidowały one z jego wymaganiami ideowo-etycznymi. Niekiedy te dwa kryteria — niechęć do sztuki awangardowej i afirmacja sztuki zaangażowanej — krzyżowały się i wzajemnie sobie przeczyły, co było konsekwencją, jak już wspomniano dychotomicznego przeciwstawienia treści i formy.

<sup>8</sup> Należy w tym miejscu wymienić przede wszystkim monografię: P. Kuprijanowski: *Chudożnik riewolucyj. O Dmitrii Furmanowie*, Moskwa 1967, a także wydaną pod redakcją tegoż uczonego kronikę życia i twórczości pisarza D. A. Furmanow. *Letopis' żizni i diejatielnosti. Bibliografija. Materialy*, Iwanowo 1963. Ponadto cenne materiały znajdziemy w pracach innych współczesnych uczonych, np.: W. M. Czernikow: *Nowoje o Furmanowie*, Saratow 1965, oraz studium: S. Szeszukow: *Nieistowyye riewniteli. Iz istorii literaturnoj bor by 20-ch godow*, Moskwa 1970, poświęconym historii Moskiewskiej Asocjacji Pisarzy Proleta-riackich.

<sup>9</sup> Zob. D. A. Furmanow. *Letopis' żizni...*, s. 224.

Ten swoisty konflikt znalazł najbardziej interesujący wyraz w stosunku Furmanowa do Majakowskiego. Chodzi mi zwłaszcza o reakcję Furmanowa na *Misterium Buffo* w realizacji scenicznej Wsiewołoda Meyerholda (zapiski w pamiętniku z 1921 roku). Reakcja ta przyczyniła badaczom Furmanowa nieco kłopotu, ponieważ była zdecydowanie negatywna wobec tekstu Majakowskiego, a entuzjastyczna wobec realizacji reżyserskiej Meyerholda. Tymczasem zdanie Furmanowa o *Misterium Buffo* jest niezwykle symptomatyczne dla systemu jego estetycznych upodobań:

„Gdyby nie było Meyerholda — napisał Furmanow — *Misterium Buffo* nie byłoby warte złamanego grosza: nie ma w nim psychologii, nie ma logiki, faktów, czynów, wypowiedzi. Buffonada. Sztuka upstrzona taniutkimi jarmarcznymi dowcipami, które nikogo nie śmieszą: płaska, ordynarna, wulgarna, szara, surowa. Nie zakończona. Autor jako dramaturg na razie do niczego się nie nadaje, w każdym razie popełnia grzechy początkującego. Lecz w koncepcji widać rozmach i siłę. Ujmuje czytelnika nowatorstwem, odwagą, perspektywą.”<sup>10</sup>

W świetle tej negatywnej oceny nielogiczne wydaje się entuzjastyczne przyjęcie Meyerholdowskiej inscenizacji: „Tu zaczyna się zupełnie nowy teatr. Nowy teatr wrywa się w publiczność i duszą i ciałem.”<sup>11</sup> Nieśpójność tych dwóch reakcji polega na tym, że sojusz teatru Meyerholda z dramaturgią Majakowskiego nie był bynajmniej przypadkowy, przeciwnie, wynikał ze wspólnoty założeń estetycznych obu twórców, z ich nowatorstwa opartego na tradycjach umownego teatru ludowego i średniowiecznego, z zamierzonym antypsychologizmem, który tak bardzo się nie podobał Furmanowi w sztuce Majakowskiego. Sprawiedliwość nakazuje przyznać, iż „nowatorstwo i rozmach” zauważył Furmanow w tekście sztuki i ocenił jako jej plus; zdanie to jednak nie może zmienić sensu tak negatywnej oceny ogólnej. Należałoby więc uznać, że opinia Furmanowa o nowej sztuce była dość niekonsekwentna. Zafascynowany doskonałością Meyerholdowskiego spektaktu, wszystko co dobre złożył na konto reżysera, nie zdając sobie zapewne sprawy, iż sukces teatru zapewnił głównie tekst, jakże adekwatny wobec założeń wielkiego rosyjskiego twórcy teatru awangardowego.

Na stosunek Furmanowa do Majakowskiego i w ogóle do futurystów rzuca światło notatka w pamiętniku z maja 1923 roku, zawierająca konspekt rozmowy prywatnej z poetą Dymitrem Piotrowskim<sup>12</sup>, który prosił

<sup>10</sup> D. Furmanow: *Sobranije soczinienij...*, t. IV, s. 254.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 254.

<sup>12</sup> D. Pietrowskij (1892—1955) poeta i prozaik z kręgu futurystów. Był członkiem LEF-u (organizacja Lewy Front Iskusstwa), a następnie Pieriewału. Zob. *Kratkaja Litieraturnaja Enciklopedija*, t. V, Moskwa 1968, s. 730.



Furmanowa o ocenę swego poematu *Budionny*. W dyskusji, która się wywiązała, Piotrowski krytycznie wypowiedział się na temat twórczości Majakowskiego, przedkładając jej poezję Mikołaja Asiejewa. Furmanow jednak nie chciał zgodzić się całkowicie ze swym rozmówcą:

„Słusznie — powiedziałem — to prawda, że Asiejew głębiej, ładniej, realniej przekazuje to, co przekazuje; u Majakowskiego więcej grzmotu niż treści... Lecz z politycznego punktu widzenia jest on nam chyba najbliższy i to nie przypadkowo. Najwidoczniej i w przeszłości był bliski [...]”<sup>13</sup>

A zatem, nie kryjąc zastrzeżeń wobec twórczości Majakowskiego, Furmanow uwzględnił jednak jej wartość polityczną, którą musiał ocenić pozytywnie. Rozmowa z Dymitrem Piotrowskim zawiera dość istotne elementy konstruktywnego programu artystycznego, który Furmanow w formie rad zaferował „futuryzującemu” poecie. Sugerował mu mianowicie, aby pisać w sposób realistyczny, przestrzegać „realno-artystycznej” logiki:

„Bądź zrozumiały dla milionów, a nie tylko dla kilkunastu literatów — oto co próbowałem wbić mu w głowę. I on zgadzał się z entuzjazmem i wdzięcznością.”<sup>14</sup>

Innego typu chyba dezaprobatę niż futuryści wzbudzali w Furmanowie imażyniści, do których po wizycie w „Żłobie Pegaza” w 1921 roku (kawiarnia literacka imażynistów) i wysłuchaniu tam fragmentu tragedii Anatola Marienhoffa *Spisek głupców* poczuł niechęć i lekceważenie. Nie odpowiadał mu przede wszystkim ich styl bycia, pijaństwo, pustka duchowa i — jak sądził — beztalencie. Wyjątek robił tylko dla Sergiusza Jesienina, którego lubił zawsze i szczerze:

„On [Jesienin — G. P.] znalazł się z Marienhoffem przez nieporozumienie. Z Jesienina wyjdzie doskonały „bytowik” — ja to w nim czuję. Dla mnie samego byt — to alfa i omega.”<sup>15</sup>

Różnice między Jesieninem związanym z tradycjami poezji ludowej a tzw. urbanistycznym skrzydłem imażynistów, do którego należał Marienhoff, są niewątpliwe, tym niemniej obecność autora *Rusi radzieckiej* w grupie imażynistów z pewnością nie była przypadkiem ani nieporozumieniem<sup>16</sup>. Związek Jesienina z imażynistami wynikał bowiem nie-

<sup>13</sup> D. Furmanow: *Sobranije soczinienij...*, t. IV, s. 317.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 316.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 256.

<sup>16</sup> Zagadnienie to analizuje W. Piotrowski: *Początki imażynizmu rosyjskiego*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Filologia Rosyjska” 1968, nr 2.

wątpliwie ze zgody na poszukiwania w zakresie odnowienia i wzbogacenia środków poetyckich poprzez metaforę (obraz), zasadzał się więc na solidarności w zakresie poczynań formalnych.

Poglądy estetyczne Furmanowa z przedmappowskiego okresu znalazły wyraz w dwóch jeszcze artykułach: *Zwiędły bukiet* (1921) i *Czystka poetów* (1922). Były one reakcją na wystąpienia licznych wówczas grup dekadencjonalnych<sup>17</sup>, które pisarz krytykował za apolityczność, propagując jednocześnie model sztuki zaangażowanej, odwołującej się do tradycji rewolucyjnych demokratów lat sześćdziesiątych XIX wieku (Mikołaja Czernyszewskiego, Michała Sałtykowa-Szczedriny, Gleba Uspienskiego), a także do rewolucyjnych tendencji w twórczości Maksyma Gorkiego. Był to zatem ten model sztuki i ten ideał, który ukształtował sobie Furmanow jeszcze w latach młodości, odznaczający się jasnością oczekiwań emocjonalno-ideowych, którym podporządkowane zostały wszelkie inne atrybuty literatury pięknej.

Artykuł *Czystka poetów* zasługuje na bliższą uwagę. Zawiera on relację z wieczoru literackiego zorganizowanego w styczniu 1922 roku w Muzeum Politechniki Moskiewskiej pod hasłem „czystki” poetów współczesnych z punktu widzenia takich kryteriów jak konieczność odnowienia poetyckiego słowa i adekwatność poezji wobec współczesności. Warto przypomnieć, że były to hasła lansowane przez „komfutów” (komunistyczni futuryści), które znalazły się w programie zorganizowanej nieco później (koniec 1922 roku) przez nich grupy Lewy Front Sztuki (LEF). Nieprzypadkowo imprezie tej przewodniczył Włodzimierz Majakowski, a więc poeta, wobec którego, jak wiemy, Furmanow miał wiele oporów, nie dotyczących jednakże (omawiany artykuł dokumentuje to ponad wszelką wątpliwość) generalnych wymagań stawianych przed literaturą. Przez ogień próbę „czystki” przeszedł tylko Mikołaj Asiejew (futurysta), nie wytrzymali jej natomiast Anna Achmatowa (akmeistka), Wiaczesław Iwanow (symbolista) i nihilistyczne ugrupowanie „niczewoków”<sup>18</sup>. Całkowicie z tym werdyktem zgadzał się Furmanow, który stwierdził, że twórczość Wiaczesława Iwanowa i Anny Achmatowej, mająca z pewnością znaczenie „historycznoliterackie” w „naszej epoce” jest tylko „żałosnym i śmiesznym anachronizmem”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> W artykule *Zwiędły bukiet* (*Zawiadszij bukiet*), wydrukowanym po raz pierwszy w iwanowowskiej gazecie „Raboczij kraj” (1921), D. Furmanow wymienia nazwy tych ugrupowań, które uważa za dekadencjonalne. Są to jego zdaniem: neoklasycy, neoromantycy, symboliści, neoakmeiści, futuryści, imażyniści, ekspresjoniści, prezentyści, eklektycy i „niczewoki”. Zob. D. Furmanow: *Sobranije soczinienij...*, t. III, s. 275.

<sup>18</sup> „Niczewoki” — grupa literacka, która powstała w 1920 roku. Byli bliscy w swych założeniach imażynizmowi i dadaizmowi. Podkreślali w swych wystąpieniach apolityczność sztuki i jej niezależność od państwa. Należeli do nich poeci dziś już zupełnie zapomniani, zresztą w sztuce mało aktywni: S. Mar, J. Nikołajewa, A. Ranow, R. Rok, D. Umański, O. Erberg, S. Sadikow. Por. *Litteraturnaja enciklopedija*, Moskwa 1934, t. VIII, s. 108.

<sup>19</sup> D. Furmanow: *Sobranije soczinienij...*, t. III, s. 280.

O niejednoznacznym stosunku Furmanowa do podstawowych, estetyczno-artystycznych problemów sztuki literackiej świadczą także jego opinie o pisarzach młodszych, porewolucyjnego pokolenia. W cytowanej już ankiecie Furmanow zademonstrował swe uznanie dla twórczości Izaaka Babla i Lidii Sejfulliny, niejednokrotnie zaś dawał wyraz sympatii dla Leonida Leonowa, Wsiewołoda Iwanowa i starszego pisarza — Aleksandra Sierafimowicza. *Wirynei Sejfulliny* i *Żelaznemu potokowi Sierafimowicza* poświęcił interesujące i entuzjastyczne recenzje. Przychylnie ocenił *Pociąg pancerny* Iwanowa, a także nowelę Sergiusza Siemionowa *Tyfus*. Nie ulega wątpliwości, że wszyscy wymienieni prozaicy korzystali z możliwości, jakie dawała poetyka tzw. prozy ornamentальной, związanej genetycznie z eksperymentami formalnymi XX wieku. Furmanow nie wypowiedział swej opinii na temat kształtu artystycznego tych utworów, bo interesował się niemal wyłącznie (co było dla niego znamienne, jak staram się udowodnić) ich zawartością ideową, nie zgłosił jednak pod adresem ich „formy” żadnych zastrzeżeń. Warto w tym miejscu podkreślić, że również akceptacja „treści” utworów Babla, Sejfulliny i innych świadczyła o tym, że Furmanow był obcy „proletariackiej ortodoksyjności” swych współtowarzyszy z MAPP-u.

Także negatywne oceny Furmanowa (np. dotyczące twórczości Borysa Pilniaka, czołowego przedstawiciela prozy ornamentальной oraz Wia-czesława Szyszkowa, Mikołaja Laszki<sup>20</sup>) potwierdzają tezę, że autora *Czapajewa* interesowała nie tyle metoda twórcza, warsztat artystyczny, co polityczna określoność lub niedookreśloność utworów, które oceniał.

W aspekcie zreferowanych powyżej poglądów i gustów literackich Furmanowa można lepiej zrozumieć skomplikowany charakter stosunków łączących go z Aleksandrem Woronskim, jedną z najwybitniejszych postaci w ówczesnym życiu kulturalnym Związku Radzieckiego, krytykiem, redaktorem, estetykiem, umiejącym wyjątkowo trafnie ocenić wartość artystyczną bieżącej produkcji literackiej.

Furmanow zetknął się z Woronskim po raz pierwszy w 1918 roku, jako z redaktorem iwanowowskiej gazety „Raboczij kraj”, którą przyszedł pisarz traktował z niezmierną uwagą i sympatią; w niej następnie drukował swoje korespondencje z frontów wojny domowej. Powtórne spotkanie w Moskwie przyniosło Furmanowowi trudne doświadczenie, Woronski nie chciał bowiem przyjąć do druku w czasopiśmie „Krasnaja now” pierwszych jego utworów — *Czapajewa* i *Czerwonego desantu*. Niewątpliwie młody autor musiał poczuć głęboką urazę osobistą do wpływowego krytyka i można, jak sądzę, postawić hipotezę, iż ten między innymi moment odegrał istotną rolę w zbliżeniu Furmanowa z grupą MAPP. Ukształtowała się ona przecież pod hasłem walki z „woronszczyzną”

<sup>20</sup> Ibidem, t. III, s. 343.

i w pierwszych latach istnienia (do 1925 roku) poświęciła jej niemal wszystkie siły i zabiegi organizacyjne.

Furmanow, podobnie jak jego towarzysze z MAPP-u, chętnie wdział w Woronskim ideowego liberała i jako takiego zwalczał z właściwą sobie zaciętością i konsekwencją człowieka przekonanego o słuszności swego stanowiska. Jednocześnie jednak godził się prawie zawsze z jego opiniami o literaturze i konkretnych utworach (choć zbytnie trudno było mu przyjąć zastrzeżenia wobec *Czerwonego desantu* i *Czapajewa*).

O aprobacie Furmanowa wobec kryteriów estetycznych Woronskiego świadczy między innymi fakt wykryty przez Aleksandra Diemientiewa<sup>21</sup>, potwierdzony następnie przez innych badaczy, iż tzw. *Zapiski literackie* autora *Czapajewa* są konspektami artykułów wybitnego krytyka, które najwidoczniej akceptował<sup>22</sup>. Chodzi tu o znane współczesnym artykuły Woronskiego, które drukował w czasopiśmie „Krasnaja now”, poświęcone między innymi S. Jesieninowi, M. Tichonowowi, I. Bablowi, W. Iwanowowi, czyli tzw. współwędrowcom. Napostowcy odnosili się do nich z niezmienną wrogością i wyższością jako do pisarzy ideowo niedojrzałych, których należy ostro wychowywać. Furmanowowi natomiast obcy był, jak powiedziano, „proletariacki arystokratyzm” jego kolegów z MAPP-u i słusznie pisze Paweł Kuprijanowski, najlepszy współczesny znawca jego życia i twórczości, iż: „w stosunku do współwędrowców Furmanow obiektywnie był bliższy Woronskiemu niż napostowcom [...]”<sup>23</sup>

Nic dziwnego więc, że około 1925 roku, gdy walka napostowców o pierwszeństwo i wodzowstwo przybrała szczególnie przykry dla życia literackiego charakter, Furmanow — jako pierwszy wewnątrz grupy — uświadomił sobie błędne koło tej polityki, którą napiętnował mianem „rodowszczyzny” (od nazwiska Siemiona Rodowa, jednego z najbardziej zagorzałych przedstawicieli mappowskiej idei pierwszeństwa tzw. proletariackiej literatury, rozumianej instytucjonalnie i organizacyjnie). Pisarz dokładał wszelkich starań, aby odciągnąć bliską mu organizację od ciasnego politykierstwa.

Słuszne stanowisko Furmanowa w kwestii polityki kulturalnej znalazło we współczesnych opracowaniach przekonywające i udokumentowane naświetlenie, choć wydaje się, iż badacze w niedostateczny sposób powiązali fakt prawidłowości jego taktyki, jeśli nie z poglądami, to sympatiami natury artystyczno-ideowej<sup>24</sup>. Furmanow bowiem, jakkolwiek nie ukształtował sobie sprecyzowanego i dojrzałego poglądu na istotę

<sup>21</sup> A. Diemientiew: *A. Woronskij — kritik*, [w:] idem: *Na nowom etapie*, Moskwa 1965, s. 378, 382, 384.

<sup>22</sup> P. Kuprijanowski: *O „Literaturnych zapisiach”*, [w:] idem: *Chudożnik riewolucyi. O Dmitrii Furmanowie*, Moskwa 1967, s. 328—331.

<sup>23</sup> Idem: *Iskanija, bor'ba, tworczestwo (Put' D. A. Furmanowa)*, Jarosławi 1967, s. 391.

<sup>24</sup> Por. idem: *Chudożnik riewolucyi...*, s. 301—321; idem: *Iskanija, bor'ba...*, s. 383—412; S. Szeszukow: *op. cit.*, Moskwa 1970, s. 98—106.

sztuki i jej prawa, sprzyjał poczynaniom nowatorskim i sam był nowatorem w swej praktyce twórczej. Jego ideałem była sztuka zaangażowana i w tym wypadku, lepiej niż inni pisarze proletariaccy (a także futuryści), zdawał sobie sprawę, iż jest to postulat wyrastający z tradycji literatury rosyjskiej XIX wieku. Interesował się głównie potencjalnym oddziaływaniem sztuki na czytelnika, jej założoną funkcją ideową, w czym był zgodny z programem MAPP-u, pragnął więc tym samym, aby to była sztuka komunikatywna. Nie rozumiał jednak nigdy tej komunikatywności jako łatwizny i „łopatologii”, o czym świadczy jego uznanie dla pisarzy z pewnością niełatwych jak Izaak Babel, Wsiewołod Iwanow, Lidia Sejfullina, Sergiusz Jesienin, którzy nie oferowali czytelnikowi prawd jednoznacznie sformułowanych i „zaokrąglonych”; nie byli też na pewno realistami w tradycyjnym sensie tego pojęcia. Był więc Furmanow we wszystkich swych poszukiwaniach, sympatiach i antypatiach typowym człowiekiem lat dwudziestych, organicznie zaangażowanym w sprawy współczesności. Jego młodzieńcze przekonanie o znaczeniu funkcji wychowawczej sztuki zostało ugruntowane przez bieg wydarzeń rewolucyjnych i osobiste doświadczenia polityczne. Przyjmując ideowo-wychowawczą misję sztuki jako kryterium oceny artystycznej, Furmanow nie utożsamiał tego wskazania z żadnym ściśle określonym modelem artystycznym, jeśli tylko spełniał on warunek sine qua non roli wychowawczej, tzn. był czytelny, nie deformował znaczeń prymarnych na płaszczyźnie leksykalnej lub fabularnej. Owa określona, bo z pewnością nie absolutna, tolerancja wobec metod artystycznych, jest również, jak się wydaje, stanowiskiem typowym dla lat dwudziestych, kiedy właściwie zanikają ściśle określone granice między prądami literackimi na rzecz syntezy i synkretyzmu różnych form literackich. Dlatego między innymi podziały ideowe i światopoglądowe nie pokrywają się ściśle z podziałami artystycznymi, na co literatura radziecka lat dwudziestych dostarcza wiele przykładów.

W świetle zaprezentowanych rozważań, przypomnień i zestawień można pokusić się o próbę syntezy poglądów estetycznych Dymitra Furmanowa jako osobowości znaczącej i typowej dla swoich czasów. Nie był on z pewnością rzecznikiem realizmu w sensie tradycyjnej, zamkniętej poetyki. Jakkolwiek preferował mimetyczną relację między rzeczywistością a literaturą, to jednak uznawał olbrzymią skalę możliwości w realizacji tego zadania. Z pewnością słuszne jest generalne stanowisko badaczy radzieckich, którzy widzą w Furmanowie jednego z twórców i prekursorów realizmu socjalistycznego. Jednakże to słuszne generalnie odniesienie wymaga uściśleń, w związku z tym, że samo pojęcie realizmu socjalistycznego nie budzi jednoznacznych skojarzeń. Wydaje się, iż można mówić o Furmanowie jako o prekursorze tej metody w jej sensie ideowo-swiatopoglądowym, a także jej „otwartości” ku różnym prądom i stylom literackim, czyli w tym znaczeniu, jaki nadawali jej

twórcy u zarania lat trzydziestych i które sprawdza się w tendencjach rozwojowych literatury nam współczesnej.

Twórczość artystyczna samego Furmanowa dokumentuje wierność zasadom światopoglądowym, które wyznawał i dla których umiał znaleźć adekwatną formę. Nowatorstwo Furmanowa jako artysty polega bowiem na umiejętności wykorzystania i podniesienia do rangi sztuki literatury dokumentarnej. I ta linia, mająca w literaturze lat dwudziestych wielu wyznawców, okazała się szczególnie inspirująca dla współczesnych. Interesującą glosę do tego zagadnienia, jak sam Furmanow kształtował swój warsztat artystyczny stanowi jego notatka w pamiętniku z okresu intensywnej pracy nad *Czapajewem* (sierpień 1922 roku), którą zamknijemy nasze rozważania:

„A ja miotam się i miotam... Nie mogę zdecydować się ostatecznie na żadną formę. Wczoraj w Trzecim Studium [Proletkultu — G.P.] mówiono o Wsiewołodzie Iwanowie, że to nie twórca, lecz fotograf... A dla mnie jego styl jest miły. Ja sam z pewnością zejdę, przyjdę, dojdę do tego; wszystko lepsze niż «pozarozumowość» futurystów [...]”<sup>25</sup>

<sup>25</sup> D. Furmanow: *Sobranije soczinienij...*, t. IV, s. 284.

**Габриеля Порембина**

## **ЭСТЕТИЧЕСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ ДМИТРИЯ ФУРМАНОВА**

### **Резюме**

В настоящей работе, на основе материалов заключённых в дневниках и статьях Дмитрия Фурманова, сделана попытка синтеза эстетических взглядов писателя. Сопоставление разных высказываний на протяжении 1910—1926 годов, позволяет утверждать, что у Фурманова имелись чётко определённые взгляды на идейно-этическую функцию искусства. Относительно же художественной структуры литературного произведения у Фурманова не было нормативных постулатов. Писатель охотно встречал все новаторские поиски и решения, если они не нарушали коммуникативности искусства. Такая позиция — чёткость идейных постулатов и „открытость” в вопросе художественных решений — позволяют считать Фурманова одним из основоположников метода социалистического реализма, не только в художественной практике но и в области эстетического сознания.

**Gabriela Porębina**

## **DMITRI FURMANOV'S AESTHETIC OUTLOOK**

### **Summary**

In this work there has been made an attempt of presenting a synthesis of the aesthetic values as contained in Dmitri Furmanov's diaries and articles. Comparing different enunciations coming from the years 1910—1926 enabled us to say that Furmanov had a clearly defined code of requirements as to the ideological and ethical function of art. As far as the artistic structure, however, is concerned he had neither normative nor precise requirements. With no doubts he willingly accepted all new solutions in this respect if only they did not ruin the communication rules of art. Such a stand point—the clarity of ideological postulates and „openness” to new working solutions—make us recognise D. Furmanov as a forerunner of the method of socialist realism not only in the creative work but in the aesthetic consciousness as well.