

# Eleonora Nowak-Litwinow, Jerzy Litwinow

---

## O "Ukośnym deszczu" Sergiusza Krutilina

---

Studia Rossica Posnaniensia 6, 45-53

---

1974

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

ELEONORA NOWAK-LITWINOW  
JERZY LITWINOW

Poznań

### O UKOŚNYM DESZCZU SERGIUSZA KRUTILINA

Niejednokrotnie podkreślano już, że jedną z charakterystycznych cech współczesnej rosyjskiej literatury radzieckiej jest liryzacja prozy. Przejawia się ona we wszystkich niemalże gatunkach literackich od powieści obyczajowej do reportażu. Fakt ten świadczy o ważnych zmianach we współczesnej rosyjskiej prozie radzieckiej, niewątpliwie rozszerzających jej możliwości artystyczne i poznawcze.

Dotychczas jednak nie poczyniono konkretnych prób analizy formalnej zjawiska liryzacji prozy występującego tak wyraźnie przede wszystkim w małych formach. Braku takiej analizy nie zastępują pewne symptomy zgłębienia ich charakteru poprzez odwołanie się do tradycyjnie pojmowanej specyfiki gatunków jak też oddalone parelele historycznoliterackie, które nie poparte analizą tekstów są z reguły powierzchowne i ogólnikowe<sup>1</sup>.

Nie wgłębiając się w rodowód, w genealogię współczesnych poszukiwań prozaików radzieckich, należy jednak odnotować najczęściej akcentowane powiązania z A. Czechowem i I. Buninem, a więc z okresem rozkwitu rosyjskiej prozy lirycznej na przełomie XIX i XX wieku.

Te ogólne stwierdzenia o specyfice gatunkowej czy tradycji historycznoliterackiej są jednak tylko wstępem sygnalizującym konieczność wyjaśnienia, na czym polega w istocie owa liryzacja współczesnej prozy radzieckiej.

Warto więc, nie roszcząc pretensji do wyczerpania tego złożonego zagadnienia, zanalizować niektóre jego aspekty na przykładzie *Ukośnego deszczu*<sup>2</sup> Sergiusza Krutilina — utworu typowego dla wspomnianych tendencji. Książka ta, jak zgodnie podkreślili krytycy radzieccy i polscy, jest jednym z najcie-

---

<sup>1</sup> Zob. A. Хайлов, *Грани рассказа*. W: *Жанрово-стилевые искания современной советской прозы*, Moskwa 1971, s. 200 - 231; Л. Поляк, *Традиции Чехова в современной новеллистике*. W: *Жанрово-стилевые искания современной советской прозы*, ibid., s. 232 - 265; R. Śliwowski, *Nad kartami nowej i starej prozy*, „Literatura na Świecie” 1972, nr 11, s. 174 - 85.

<sup>2</sup> Pierwodruk: „Москва” 1969, nr 10, s. 68 - 138.

kawszych osiągnąć w dotychczasowym dorobku pisarza<sup>3</sup>, debiutującego jeszcze w latach pięćdziesiątych.

*Ukośny deszcz* porusza istotne problemy współczesności, nie unikając analizy psychologicznej oraz penetracji społeczno-obyczajowej, tak charakterystycznej dla literatury obrachunkowej — ważnego nurtu w rosyjskiej twórczości prozatorskiej lat ostatnich. Jednak istotnym novum tego utworu jest silnie wyeksponowana problematyka moralno-etyczna ściśle sprzężona z liryzacją wypowiedzi. Jej specyficzne cechy przejawyły się w kilku zasadniczych planach opowieści, przede wszystkim zaś w sposobie prowadzenia narracji stanowiącej główny czynnik strukturalny utworu, który decyduje o jego poetyce i możliwościach poznawczych.

Opowieść Krutilina rezygnuje z tradycyjnych, epicko-objektywnych zasad opowiadania, zastępując je ekspresyjną wypowiedzią liryczną przesyconą refleksją i nastrojowością. Owe przekształcenia w strukturze narracyjnej najwyraźniej przejawiają się w zmianie pozycji narratora, jego odmiennym usytuowaniu się wobec rzeczywistości przedstawionej. Opowiadacz pozbawiony kompetencji i autorytetu traci funkcję pośrednika, przekazując narrację postaciom powieściowym. Następuje więc ograniczenie procesu opowiadania na rzecz bezpośredniego ukazywania wydarzeń. Jednocześnie, zgodnie z tendencjami prozy współczesnej, zmierzającymi do maksymalnego wyciszenia opowiadacza, wypowiedź narratora w utworze Krutilina pozbawiona zostaje treści wartościujących. Dotyczy to zwłaszcza komentarzy retorycznych oraz wszelkiego rodzaju ocen interpretacyjnych, które całkowicie wyrugowano z tekstu. W związku z tym zasadniczą rolą narratora staje się funkcja sprawozdawcza. Bezpośrednio do niego należą zdania o charakterze wprowadzającym, będące najczęściej informacją o sytuacji czy też postępowaniu bohaterów. Oto przykłady:

Iwan Antonowicz nachylił się machinalnie i podniósł z ziemi wdeptaną przez kogoś gałązkę konwalii (...) <sup>4</sup>

Syn uściśnął ojca, a potem przez dłuższy czas stali obok siebie w milczeniu (163);

Westchnąwszy z ulgą odłożył pamiętnik <sup>5</sup> i przeciągnął się aż zachrząściły kości (138).

Na tych i podobnych im wstawkach kończą się w gruncie rzeczy możliwości informacyjne narratora. W pozostałych bowiem fragmentach miejsce jego jednolitej, apriorycznie uporządkowanej perspektywy zajmują „ujednostko-

<sup>3</sup> Por. Ю. Суровцев, *Неприятие мецанства. По страницам сегодняшней повести*, „Звезда” 1972, nr 7, s. 119; E. Pawlak, *Przechodząc jak ukośny jesienny deszcz*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 1, s. 127; F. Nieuważny, *Dwoje obok siebie*, „Nowe Książki” 1971, nr 19, s. 1263.

<sup>4</sup> S. Krutilin, *Ukośny deszcz*, tłum. St. Nadzin, Warszawa 1971, s. 162 (wszystkie pozostałe cytaty z tego wydania; stronicie podane w nawiasach).

<sup>5</sup> Tłumacz mylnie transponuje na język polski termin *дневник* lub *записная книжка*, co też kłóci się z konstrukcją i charakterem wypowiedzi bohaterki.

wione stany psychiczne bohaterów stanowiących (...) punkty obserwacyjne świata powieściowego”<sup>6</sup>.

W *Ukośnym deszczu* jednym z nich jest postać głównego bohatera Iwana Antonowicza, którego relacja z uporem drażąca przeszłość w stałych nawrotach retrospekcji przyjmuje niezwykle niespokojny i poszarpany kształt. Punkt drugi, dopełniający i będący zarazem ważną płaszczyzną wyjścia dla rozważań i intymnych medytacji prezentuje dziennik żony bohatera znaleziony przypadkowo po jej śmierci. W utworze Krutilina mamy więc do czynienia z dwoma nieustannie krzyżującymi się podmiotami, których impresje podane w swobodnym asocjatywnym toku tworzą złożoną, skomponowaną z dwu różnorodnych planów strukturę narracyjną.

Na plan pierwszy składają się wspomnienia Iwana Antonowicza. Wachlarz ich jest bardzo szeroki — obejmuje bowiem przeszło trzydziestoletni okres życia poczynając od ostatnich lat przedwojennych aż po współczesność. Dystans czasowy pozwala bohaterowi utworu odległe fakty obejrzeć w kilku wymiarach, poddać osądowi i weryfikacji. Tłoczące się przed oczami postaci obrazy czasu minionego nieustannie konfrontowane są z treścią dziennika i w jego świetle nagle nabierają zupełnie nowej wymowy. Ukazują one z całą bezwzględnością nedorzeczność postawy bohatera, który żyjąc w kręgu schematów, zapatrzony w swoją pracę, nie dostrzegł najważniejszego:

(...) nie zauważył jak minęło bezpowrotnie, jakby przeciekło przez palce życie najbliższego mu człowieka (162).

W konsekwencji następuje spóźnione, lecz istotne przewartościowanie dotychczasowych wyobrażeń, załamanie się wewnętrznych, troskliwie wypracowanych przez lata ideałów i wartości. Dialog z przeszłością kończy się klęską Iwana Antonowicza, którego obojętność wobec duchowych potrzeb bliskiego człowieka nabrała charakteru przestępstwa. Niemożność wyjaśnienia i osiągnięcia porozumienia z nieistniejącym już partnerem potęguje świadomość przegranej.

W warstwie tej, stanowiącej próbę odczytania i zrozumienia przeszłości dokonywanej na drodze doświadczenia wewnętrznego, narracja ściśle podporządkowana zostaje zasadzie punktu widzenia sprowadzonego do pozycji głównej postaci — Iwana Antonowicza. Jego perspektywę i niepewność stanowiska obserwacyjnego podkreślają stale przewijające się w tekście zwroty typu: *wydawało się, zdaje się, jak gdyby, jakoś* itp. Znajdujemy je chociażby w następujących wypowiedziach:

Ale teraz, gdy Iwan Antonowicz spojrział na portret, wydało mu się nagle, że w tym jej uśmiechu i w przymrużonych oczach jak gdyby tał się wyrzut (33);

---

<sup>6</sup> St. Eile, *Teorie perspektyw narratora. Analiza stanowisk badawczych*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1971, s. 151.

(...) wszedłszy do pokoju przyjrzał się tym oczom uważniej, wyczytał w nich smutek i jakiś niewypowiedziany żal (35);

Wstając Iwan Antonowicz dotknął plecami kontaktu: w odbiorniku coś zachrobotało (...) i wkrótce pochwyił znajomy motyw — z Czajkowskiego. Nie wiedział dokładnie, co to była za symfonia: „piąta” czy „szósta” (30).

W partiach tych narrator ogranicza się do referowania jedynie tego, co „tworzy stan rzeczy niejako «wiedziany» przez bohatera”<sup>7</sup>, stanowi bezpośrednią treść jego doznań. Stąd też świat powieściowy utworu zarysowany w przeważającej mierze we wspomnieniach Iwana Antonowicza zawężony zostaje wyłącznie do tych faktów, które uświadamia sobie z przeszłości on sam:

Nagle przypomniał mu się... Ale bynajmniej nie porośnięty osoką i szuwarami brzeg Manycza, tylko brzeg morza w Gelendziku... Poszli wtedy daleko, daleko za miasto. Trafili nad cichą zatoczkę, na której brzegu zamiast głazów i kamieni (...) był czysty drobniutki piasek. Wystawili plecy na słońce, leżeli na tym piasku i jedli winogrona. Potem, gdy Lenie sprzykrzyło się leżeć, kąpali się; a potem znów leżeli i Iwan Antonowicz zaczerpnąwszy garść rozgrzanego przez słońce piasku, sypał go na jej plecy, a Lena śmiała się i (...) strząsała go ruchem ramion (81).

W przytoczonym cytacie sytuacji minione ukazane są z aktualnej perspektywy referującego podmiotu, jawią się jako składniki jego teraźniejszej świadomości. Takie ujęcie rozsadzające ramy epickiej narracji umożliwia wprowadzenie elementu zindywidualizowanego, nastrojowego, który stanowi jedną z cech strukturalnych prozy lirycznej w ogóle. Jednocześnie przyczynia się do programowego zrelatywizowania i zsubiektywizowania przekazu uzależnionego jedynie od doznań i impresji wypowiadającej się postaci.

Z postępowaniem tym łączy się przemiana konstrukcji językowych podporządkowanych obecnie możliwie najpełniejszemu zaprezentowaniu procesu kształtowania się wewnętrznej rzeczywistości ludzkiego świata. Dominującym ujęciem stylistycznym w omawianym planie narracji staje się mowa pozornie zależna, która „znakomite oddaje usługi powieści (...) o charakterze liryczno-dramatycznym”<sup>8</sup>. Charakteryzuje ją bowiem wierność, dosłowność przytaczania myśli, przedstawianych nie jako gotowe, zamknięte stany psychiczne, lecz w momencie ich stawiania się. W efekcie zastosowanie mowy pozornie zależnej przyczynia się do usunięcia form sprawozdawczych właściwych opowiadaniu i utrwalenia punktu widzenia bohatera. Zjawisko to występuje wyraźnie w przytoczonym fragmencie, stanowiącym jeden z licznych, podobnych w opowieści przykładów:

I nagle Iwan Antonowicz pomyślał z przerażeniem, że nigdy nie rozmawiali o najważniejszym, o swoich uczuciach. Ani przy stole, ani w czasie spacerów. Ani w kinie.

<sup>7</sup> L. Budrecki, *Narrator, iluzjonizm, wieloznaczność*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 11, s. 32.

<sup>8</sup> K. Wóycicki, *Z pogranicza gramatyki i stylistyki*. W: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*, pod. red. K. Budzyka, Warszawa 1946, s. 181.

Nigdzie (...) Nawet pod osłoną nocy, kiedy zostawali sam na sam ze sobą, ze swoimi uczuciami — i wówczas mówili wciąż o tym samym: o pracy (...) i o domowych kłopotach, potrzebach... Ani razu nie spytał czy i jak go kocha? Ani — czy dobrze jej z nim? (90).

Fakty prezentowane w tej wypowiedzi ujęte są konsekwentnie z pozycji samego bohatera. Potwierdzają to nie tylko kolokwialne formy języka, intonacja pytajna pozostające w gruncie rzeczy w opozycji do zasad relacjonowania, jakie przysługują narratorowi, lecz przede wszystkim emocjonalna ocena dokonywana z jego perspektywy, wyrażająca się między innymi w niespokojnym rytmie fraz oddających niepokój, trwogę bohatera. Punkt widzenia Iwana Antonowicza podkreśla także wyrażenie — *pomyślał z przerażeniem*, które jest sygnałem i zarazem motywacją włączenia jego słów w narrację.

Owe oznaki czy wyróżniki mowy pozornie zależnej (*pomyślał, zrozumiał, przypomniał, doznał* itp.) będące niezwykle istotnym czynnikiem zarysowywania perspektywy narracyjnej postaci powieściowych licznie występują w utworze Krutilina. Sięgnijmy po przykłady:

Ale teraz zrozumiał wszystko: żyła jeszcze wspomnieniami przeszłości i szła na ów wieczór jak gdyby na spotkanie z własną młodością (45);

Przypomniał sobie wszystko, o czym kiedykolwiek w życiu rozmawiali, i doszedł do nader prostego wniosku: nie powiedziała dlatego, że jej nie pytał! Nie pytał, nie pytał! On, jej mąż (...) nigdy jej o nie nie wypytywał — ani o to kogo kochała, ani o czym myśli czy marzy (88).

Tego rodzaju relacje, stanowiące próbę zapisu bezpośredniego toku myślenia, prowadzą równocześnie do likwidacji znamiennej dla tradycyjnej epiki dystansu czasowego i utworzenia nowej odmiany narracji, zmierzającej do wyeksponowania chwili i ujęcia zjawisk w ich niepowtarzalnym jednostkowym wymiarze. Owa zasada „nieredagowanego” odbicia przeżyć, szeroko rozpowszechniona w *Ukośnym deszczu*, w jeszcze większym stopniu zostaje spopularyzowana poprzez wprowadzenie szeregu wypowiedzi, których budowa całkowicie oparta jest na „prawie asocjacji i spontanicznych wspomnień”<sup>9</sup>.

Zmiany w koncepcji językowej utworu, zastąpienie sumującej, uogólnionej relacji ujednostkowieniem, spowodowały równocześnie znaczne przesunięcia w sferze ukształtowań sytuacji fabularnej, charakteryzującej się obecnie brakiem „podpory logicznej”, wrażeniem przypadkowości i nieporządku<sup>10</sup>. Fakty rzeczywistości minionej przywoływane we wspomnieniach pozbawione są chronologicznie uporządkowanego przebiegu, stanowiąc pochodną współczesności bohatera. To właśnie okoliczności i wydarzenia aktualne, zwłaszcza moment odczytywania dziennika, formują tok myśli i rozważań Iwana Antonowicza. Epizody przeszłości, często wydobywane z trudem z pokładów pa-

<sup>9</sup> J. Kulczycka-Saloni, *Formy tradycyjne i nowatorskie w utworach powieściowych*, „Polonistyka” 1971, nr 5, s. 16.

<sup>10</sup> Zob. St. Eile, op. cit., s. 161.

mięci, ukazują się zgodnie z biegiem skojarzeń zdeterminowanych przez sytuacje i zjawiska bieżące:

Gdy wszedł do pokoju, (...) pierwszą rzeczą, którą zobaczył, był wiszący na ścianie portret żony. Lena nie lubiła się fotografować i Iwan Antonowicz nie pamiętał dokładnie z jakiego okresu pochodziło zdjęcie (...) Zdaje się, że było zrobione w miejscowości Ples nad Wołgą. Wybrali się tam w drugim czy trzecim roku swego małżeństwa (...) Lena czuła się szczęśliwa jak dziecko (32);

Przez dłuższą chwilę stał więc w korytarzu, aż wreszcie pchnął drzwi do pokoju syna (...) w popielniczce i na taborecie wałały się papierki od cukierków „Maska”. Widocznie były to ulubione cukierki Róży.

„Tak ... A ja nawet nie wiedziałem, jakie Lena lubiła cukierki” — z zalem pomyślał Iwan Antonowicz. Nie wiedział w ogóle, co lubiła. Zdaje się, że w młodości lubiła kino. Ale on nie znosił dusznych sal kinowych i płaskich gagów (...) „Cyrk”, na którym ona śmiała się przez całe dwie godziny (...) i na którym była zachwycona, jemu wydawał się filmem banalnym i nudnym (26).

Przykłady takie można by mnożyć. Są one wyrazem nowej konstrukcji rzeczywistości przedstawionej, w której epizodyczność staje się nadrzędną metodą budowy, a tradycyjny porządek fabularny zastępowany jest przez układ swobodnych skojarzeń. Doprowadza to w konsekwencji do wykształcenia fragmentarycznego, pełnego luk i niedomówień obrazu świata, projektującego niezwykle osobistą, emocjonalnie zagęszczoną wizję.

Istotnym wyróżnikiem struktury fabularnej *Ukośnego deszczu*, zbliżającym utwór do współczesnych doświadczeń literatury „trwania intymnego”<sup>11</sup>, jest także relacja między rzeczywistością wewnętrzną a obiektywnym światem danej teraźniejszości. Podobnie jak u pisarzy uznawanych za reprezentatywnych przedstawicieli kierunku prozy lirycznej (André Gide czy Virginia Woolf) w opowieści Krutilina następuje maksymalne zawężenie rzeczywistości zewnętrznej ograniczonej przeważnie do błahych, przypadkowych wydarzeń, które stają się pretekstem dla ujawnienia świata wewnętrznego, czynnikiem wyzwalającym strumień nastrojowych refleksji.

Owa tendencja subiektywnie-lirycznego traktowania rzeczywistości spotęgowana zostaje w drugim planie narracyjnym utworu wyrażonym w dzienniku intymnym żony bohatera. Gramatyczna forma pierwszej osoby typowa dla tej warstwy wprowadza niejako naturalnie perspektywę liryczną, zapewniając szczególnie „bezpośrednią ekspresję światopoglądu i postaw bohatera-narratora”<sup>12</sup>. O jej specyfice decyduje konstrukcja czasowa, gdzie dystans pomiędzy czasem opowiadania i czasem trwania ukazywanych zdarzeń sprowadzony jest do minimum. Ten sposób prezentacji świata sprawia, że podmiot wypowiadający usytuowany jest zawsze „w określonym punkcie

<sup>11</sup> Termin J. Onimusa — cyt. za: M. Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenie*, Warszawa 1968, s. 162.

<sup>12</sup> M. Głowiński, *Powieść młodopolska*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 201.

obserwacji, przesuwającym się wraz z przebiegiem zdarzeń i znajduje się w toku ich rozwoju, nie znając ich zakończenia”<sup>13</sup>.

To właśnie potęguje w wypowiedzi autentyzm, powodując zarazem ograniczenie jej horyzontów narracyjnych. Przedstawione bowiem fakty i zjawiska, mimo pogłębionego rysunku psychologicznego, ukazane są z całą niepewnością i fragmentarycznością właściwą perspektywie poznawczej zawężonej do kręgu własnych doświadczeń życiowych i własnego języka przeciętnego człowieka.

Jednocześnie ów momentalizm, powodujący z jednej strony rozbitcie narracji na szereg sekwencji, których aktualność i konkretyzację czasową precyzują daty poszczególnych zapisów, z drugiej zaś — pełną kameralizację wszystkich przedstawień, uzależnionych od ulotnych doświadczeń referującego podmiotu, uniemożliwia przeprowadzenie syntetycznych interpretacji obiektywnego charakteru.

Amorfizm kompozycji pogłębia również chaotyczna organizacja struktury zapisów w dzienniku. W utworze Krutilina relacje bohaterki w przeważającej mierze zachowują konsekwencję logiczną, prezentując ciąg informacji tworzących określoną całość. Niekiedy jednak można spotkać zapisy luźnych, niemalże nie powiązanych ze sobą zdań, których napięcie, dramatyzm podkreślony intonacją wykrzyknikową prowadzi do „rozwichrzenia” wypowiedzi:

20 kwietnia. Jedna wielka pokusa... Przyjdzie — nie przyjdzie? I nagle słyszę: to chyba jego głos? Zajrzałam do pokoju N. K. Tak, to on! znów jak wtedy w jego podmiejskiej willi — coś mnie opętało. Chciałoby się posłać wszystkich do diabła, zanurzyć w tej topieli i niech będzie, co ma być! O zdraziecki Mefistofelesie! (67)

W relacji dziennikowej bohaterki obowiązują te same reguły modelowania wypowiedzi, jakie zaobserwowaliśmy w płaszczyźnie narracji Iwana Antonowicza, stanowiącej zapisy „procesu poznania zawsze niepełnego, nie dającego się zakończyć, wciąż wymagającego weryfikacji”<sup>14</sup>.

Oba przedstawione plany opowieści różniące się zasadniczo formami podawczymi podporządkowane zostały bowiem jednolitej zasadzie kompozycyjnej i filozoficznej. Ta jedność wyraża się w maksymalnym uwzględnieniu techniki punktu widzenia ze wszelkimi chwytami charakterystycznymi dla metody strumienia świadomości.

Zmiany w strukturze narracyjnej, przekształcenie jej w manifestację ujednostkowionych wyznań lirycznych znalazły również odbicie w planie sposobu jej wyrażenia, przejawiając się w swoistych konstrukcjach syntaktycznych, w których dużą rolę odgrywa poetycka organizacja tekstu. Na szczególną uwagę zasługują tu licznie reprezentowane w utworze sentencje i uogólnie-

---

<sup>13</sup> M. Czerwińska, *Autotematyczność i dystans czasowy w powieściach Parnickiego*. W: *O prozie polskiej XX wieku*, pod red. A. Hutnikiewicza i H. Zaworskiej, Wrocław-Warszawa-Kraków 1971, s. 323.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 324.



nia podane zawsze z perspektywy bohatera i określające jego stan emocjonalny oraz predyspozycje intelektualne w danej chwili, w danym momencie:

„Dobrze” ... „Umarła?!” — oszłomiła go nagle ta myśl. Umierać zawsze jest trudno, tym bardziej nienaturalna jest śmierć na wiosnę, kiedy wszystko zdąża ku życiu (6);

A życie biegło! Toczyło się jak wóz bez zaprzęgu, puszczone z góry...

„Z góry, z góry! ... i wciąż bliżej starości” — pomyślał Iwan Antonowicz z goryczą (136);

W poprzek ostatniej stroniczki napisane było (...) dużymi literami: „Ot i wszystko! Przeszedł bokiem, jak przechodzi ukośny, jesienny deszcz” (...)

„Napisała to o mnie” — pomyślał Iwan Antonowicz (161).

Przytoczone fragmenty nie posiadają charakteru obowiązującej, filozoficznie uogólnionej formuły, lecz wytwarzają określony nastrój, zmuszają do refleksyjnej zadumy.

Omówione cechy poetyki *Ukośnego deszczu* Krutilina prowadzające się do zacieśnienia obszaru narracji, oparcia jej na „rejestracji przesuwających się doznań postaci”<sup>15</sup> zmieniają nie tylko budowę i charakter stylistyczny utworu, lecz wyciskają również znamienne piętno na jego semantyce. W rezultacie dzięki technice relacji unaoczniającej „otrzymujemy aintelektualną czysto (...) uczuciową postawę poznawczą”<sup>16</sup>, która ukazuje rzeczywistość lirycznie przeżyta.

Jednocześnie degradacja narratora, wyrugowanie sfery interpretacyjno-oceniającej pociąga za sobą wzrost wieloznaczności utworu. Obrazy świata przedstawionego ujęte zmiennym, coraz to na inną postać przesuwającym się punktem widzenia zyskują niezgłębiony, nie wyrażony do końca kształt. Losy bohaterów pozornie pokazane w na wskroś realistycznej i prawdopodobnej konstrukcji w rzeczywistości akcentują ogólność, ponadczasowość i nieodokreśloność prezentowanej problematyki, koncentrującej się wokół zagadnienia możliwości poznania i porozumienia się ludzi nawet sobie bliskich.

Taka metoda przedstawienia warunkuje zarazem szczególny sposób odbioru. Angażuje ona aktywność czytelnika, jego wrażliwość i wyobraźnię, zmuszając do aktu twórczego, do poszukiwania sensów zarówno w warstwie całego utworu, jak też w poszczególnych jego fragmentach.

Równocześnie należy zaznaczyć, że propozycje artystyczne zawarte w opowieści Krutilina nie stanowią jedynej i wyłącznej możliwości liryzacji prozy. Stanowią one jedną z wielu prób i poszukiwań — godnych niewątpliwie odnotowania. Zdobyły bowiem we współczesnej literaturze radzieckiej dużą popularność, czego wyrazem może być chociażby twórczość J. Kazakowa, F. Abramowa, W. Lichonosowa czy W. Bielowa.

<sup>15</sup> L. Budrecki, op. cit., s. 33.

<sup>16</sup> St. Eile, op. cit., s. 160.

ЭЛЕОНОРА НОВАК-ЛИТВИНОВ, ЕЖИ ЛИТВИНОВ

*КОСОЙ ДОЖДЬ* СЕРГЕЯ КРУТИЛИНА

Резюме

В статье анализируется повесть современного советского писателя. В центре внимания находится своеобразное повествование, важнейший фактор лирического характера произведения. Своеобразие прежде всего связано с заметным ограничением роли повествователя и, одновременно, с широким применением принципа точек зрения героев. Эти особенности формы последовательно проявились в стилистике произведения.

Автор отразил в *Косом дожде* весьма субъективизированный образ мира, предоставляя возможность разнообразной интерпретации, активизируя, тем самым, читателя. Надо также подчеркнуть, что специфика повести Крутилина является примером одного из многих формальных экспериментов, отчетливо проявившихся в современной русской лирической прозе.

*DRIVING RAIN* BY SERGEJ KRUTILIN

by

ELEONORA NOWAK-LITWINOW, JERZY LITWINOW

Summary

In this article the story of the modern Soviet writer is analyzed. The originality of the story lies in the fact that the role of the narrator is notably limited while more attention is paid to the views of the main characters. This is effectively reflected in the style of the story.

The writer presents a rather subjectivized image of the world allowing for different interpretations and involving the reader in this way. It is necessary to emphasize that the specificity of Krutilin's story is an example of many formal experiments which has become distinctly apparent in modern Russian prose.