

Pospíšil, Ivo

Žánrová struktura a emblematicnost apokalyptického románu Jurije Bondareva Bermudský trojúhelník a souvislosti

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2002, vol. 51, iss. X5, pp. [53]-62

ISBN 80-210-2811-4

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/102986>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

IVO POSPÍŠIL

ŽÁNROVÁ STRUKTURA A EMBLEMATIČNOST APOKALYPTICKÉHO ROMÁNU JURIJE BONDAREVA *BERMUDSKÝ TROJÚHELNÍK A SOUVISLOSTI*

Ruský spisovatel Jurij Bondarev (nar. 15. 3. 1924 v Orsku) vešel do českého čtenářského povědomí definitivně na počátku 60. let 20. století: i jeho prvotina *Mláďí velitelů* (*Юность командиров*, 1956) se do českého prostředí dostala až roku 1963, kdy již byla známější jeho průraznější díla (*Prapory žádají palbu*, rus. *Батальоны просят огня*, 1957, česky vyšlo 1960, *Poslední salvy*, rus. *Последние залпы*, 1969, vyšly 1961). Na počátku se zdálo, že Bondarev jde ve stopách svých generačních druhů G. Baklanova (roč. 1923) a V. Bogomolova (roč. 1926), že sleduje depatetizační linii v próze, v politice pak chruščovovskou očištnou kritiku Stalinova kultu a jeho zločinů, i když viděnou ještě úhledně a méně radikálně, spíše z tehdejších stranických pozic než z hlediska obecné humanity a demokracie.

Po válečných novelách přichází volná dilogie *Ticho* (*Тишина*, 1962, č. 1963) a *Příbuzní* (*Родственники*, 1969, č. 1971) s často citovaným „senzačním“ líčením Stalinova pohřbu a tragédie ušlapaných lidí. V těchto chvílích se zdálo, že Bondarev je konjunkturální spisovatel, jehož prózy se k nám překládaly takřka okamžitě, podobně jako básně A. Vozněsenského (roč. 1933) a J. Jevtušenka (roč. 1933) nebo prózy V. Těndrjakova (roč. 1923).

Později se čím dál víc ukazovalo a s odstupem řady let nyní, na počátku 21. století je již zcela zřejmé, že Bondarev je především prozaikem lidského charakteru, lidské vůle a sebezapření udržet si v toku času, pod tlakem moci a v odzbrojujícím automatismu všedního dne své ideje a přesvědčení. Má potřebu být permanentním kritikem, říkat jakoby překonané pravdy, provokovat svým konzervatismem: i když se shodoval s chruščovovskou kritikou stalinismu, viděl Rusko mnohem střízlivěji než kritičtí, ale současně stále něčím nadšení básníci typu J. Jevtušenka. Bondarev patřil spíše k těm, jejichž tvorba nebyla většinou, byla programově protimódní a protikonjunkturální: buď tím, že byla příliš radikální (jeho pojetí války, popis Stalinova pohřbu v románu *Příbuzní* apod.), nebo naopak příliš konzervativní, když zcela převládla vlna módní negace minulosti. Jsou spisovatelé i politici, kteří za života několikrát zásadně mění své názory a postoje, a mají tudíž stále pravdu, stále jdou progresivně kupředu. Vypadá to,

že v jejich nitru probíhá autentický souboj, že se vyvíjejí, ale navenek to spíše vypadá jako běžná konverze, která směřuje k tomu, co je obecně přijatelné. Bondarev je nekonjunkuralista a kontinuita jeho zatvrzelosti je nejpatrnější právě v jeho umělecké tvorbě. Znovu se to ukázalo ve vývojových peripetiích Ruska v 80. a 90. letech 20. století: pohybuje se v řečišti tradiční realistické prózy harmonicky vyvažující dialog a popisné pasáže zasažené citlivostí, sentimentem a nostalgií. Realismus má rád i ve výtvarném umění (pozitivní postavou Bermudského trojúhelníku je oficiální sovětský realistický malíř). V této „měkké“ linii „nahnílého“ sentimentu se blíží mužným příběhům Konstantina Simonova (1915–1979) – alespoň v jejich lepších polohách – nebo citlivé poezii S. Jesenina; tato tradiční ruská linie má své počátky v nostalgickém romantismu V. A. Žukovského (1783–1852) a K. N. Baťuškova (1787–1855), místy i v textech starších: nikoli nadarmo se v románu *Hra* objevuje postava protopopa Avvakuma, v jehož invertované hagiografii či autobiografii najdeme uprostřed tvrdosti odsudku církevních reformátorů a hodnotově jasně rozdělených světél a stínů dokonce na úrovni slovesných časů, citlivý motiv slepičky, která při putování do sibiřského vyhnanství svým jedním vajíčkem denně udržovala naživu Avvakumovo dítě. Leskovovské „i smech i gore“ tu ožívá v jiných kulisách a kostýmech.

Citlivost reflektovaná na úrovni kompozice, stylu a jazyka je u Bondareva seismografem společenských pohybů, signalizuje krize, vzestupy a pády. V předperestrojkové a perestrojkové atmosféře se zdálo, že romány *Volba* (*Выбор*, 1980, č. 1981) a *Hra* (*Игра*, 1985, č. 1987)¹ jdou v této kritické linii intelektuální deziluze. Jak se s odstupem času ukázalo, Bondarev tu zobrazil konjunkturnální brežněvovské intelektuály, kteří jako zlatá mládež, později jako uznávaní koryfeje sbírající státní ceny, se stali oporou a motorem nového hnutí, nového konjunkuralismu: jak radikálně bojovali za všechno sovětské, tak radikálně propadali depresím a negovali všechny minulé hodnoty.

Jurij Bondarev patřil a patří k odpůrcům politického vývoje SSSR a Ruska od poloviny 80. let: nekritizuje vývoj z hlediska neostalinismu, jak se mu někdy neoprávněně podsouvá, ale z hlediska historické kontinuity sovětského režimu, jehož pád pokládá za chybu, ne-li tragédii, i když to byl právě on, kdo sarkasticky kritizoval jeho tragické peripetie. Z odstupu času se však plněji odhaluje i specifikum jeho vidění: nejde mu primárně o zachování určitého režimu nebo společenského uspořádání a odmítnutí uspořádání jiného, ale o obecně lidské hledisko, o to, co staré či nové poměry přinesly nebo přináší člověku. V raných válečných novelách ukazoval, co přináší válka obyčejnému, malému ruskému člověku, aniž došel k existencialitě próz G. Baklanova, ve volné dialogii *Ticho* a Příbuzní manifestoval utrpení člověka v poválečném životě a kataklyzmatech Stalinova režimu, v *Hořícím sněhu* (*Горячий снег*, 1970, č. 1971) syntetizoval utrpení sovětského vojáka jako vítěze nad fašismem a odvrácenou intímně lidskou rovinnou tohoto vítězství, v *Břehu* (*Берег*, 1975, č. 1977) zase utrpení a sebezapření citlivých lidí v bipolárně rozpolceném světě, v „umělecké“

¹ Viz I. Pospíšil: Spálená křídla. Malý průvodce po české recepci ruské prózy 70. a 80. let 20. století. Brno 1998.

dilogii tragédie umělců, kteří se konformizovali. V době glasnosti a perestrojky a zejména po rozpadu SSSR se J. Bondarev zřetelně postavil proti novým poměrům a novému režimu; to však nevedlo k tomu, že by zmizel z povědomí čtenářstva a z okruhu všeobecně uznávaných ruských autorů ve světových rusistických literárních kompendiích. Například Frank Ellis v hesle „Juri Vasil'evich Bondarev“ v reprezentativní anglosaské encyklopedii v životopisné části uvádí, že „his later works indicate a definite shift towards a more conservative appraisal of Soviet society and relationship with the west. Outspoken critic of perestroika“², a v podrobnější charakteristice píše: „Certain aspects of glasnost and the systematic, ideological dismantling of the Soviet state clearly angered Bondarev. On the one hand, the fact that long-suppressed Russian authors were published was welcomed; on the other, the dangers (as seen by Bondarev) of Russia's being opened up to the onslaught of western fashions and consumer tastes was a source of great concern, and one that remains so. In this respect, mention should be made of Bondarev's membership of the editorial board of *Nash sovremennik*, a journal known for its scepticism of things western, and hostility towards what it regards as the creeping and damaging westernization of Russian culture and society.“³ Podobně vykládá Bondarevovu pozici Reinhard Lauer v německých Dějních ruské literatury.⁴ Je to však poněkud povrchný výklad, který mapuje pouze Bondarevovy vnějškové projevy: jistým hlubinnějším klíčem k nim je vlastní prozaická tvorba, v níž se spisovatel radikálně nevyvíjí jiným směrem, využívá spíše stabilní, již vyzkoušené poetiky (spisovateli bude v roce 2004 osmdesát), v níž posiluje některé aspekty; v románu *Bermudský trojúhelník* (*Bermudskij treugol'nik*, 2000, psáno 1995–1999⁵) je to především posílená úloha velkoměstské scenerie jako signálu duševního stavu a dějinné perspektivy Ruska, které je zde chápáno jako rozložená země, země v troskách, v níž se teprve sbírají síly k překonání nynějšího stavu a k novému rozmachu.

Bermudský trojúhelník je román-tragédie od počátku do konce s několika světlejšími místy – ta jsou spojena s několika postavami a s nadějí, že takových lidí, kteří neztratili v soukolí brutálně prosazované moci svědomí a vědomí souvislostí, je víc. Incipit ukazuje známé, dnes již historické události roku 1993, kdy tehdejší ruský prezident Boris Jelcin za široké podpory mezinárodní veřejnosti rozstřílel řádně zvolený parlament vlastní země a jeho obránce – skutečný počet obětí zásahu není dosud přesně znám. Bondarevův román začíná zatčením skupiny lidí, kteří se octli blízko místa zásahu známých jednotek OMON. Novinář Andrej Děmidov, vnuk slavného malíře, je svědkem brutálního ubití třináctiletého chlapce – nemůže tomu však zabránit. Od jatek ho zachrání na dálku jméno děda – oficiálního sovětského malíře, jehož plátna visí v Treťjakovce:

2 Reference Guide to Russian Literature, editor Neil Cornwell, associate editor Nicole Christian, Fitzroy Dearborn Publishers, London – Chicago 1998, s. 182.

3 Tamtéž, s. 183.

4 R. Lauer: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. Verlag C. H. Beck, München 2000.

5 Юрий Бондарев: Бермудский треугольник. Молодая гвардия, Москва 2000, 255 с. Dále: Бондарев.

policejní milovník dědových obrazů ho nechá jít a on se v chaosu po potlačení vzpoury u Nejvyššího sovětu dostává od baráků a garáží na periferii do bytu svého děda, u kterého bydlí; po obligátní vodce a koupeli si celou noc povídají o tom, co Rusko čeká. Již na konci této úvodní kapitoly se objevují náznaky scénérie: „Всюду была милиция, марсиане с автоматами, в сквере раздавались крики, одиночные выстрелы, там мелькал свет фонариков; издали видно было, как крытые грузовики подъезжали и отъезжали от громады Дома Советов. Он встретил возбужденные группки людей, которые объяснили ему, что в сквере и на стадионе добивают раненных, а грузовики вывозят трупы в неизвестном направлении, в подмосковные леса, в безымянные ямы тайных захоронений – тысячи убитых в те дни, без оружия защищавших Верховный Совет. Официальная цифра 147 человек – была официальной ложью, переданной по телевидению.“⁶

Děd je hlučný stařec, který si nebere servítky: je zvyklý, že ho poslouchají a že mu leccos tolerují – včera i dnes. Krvavé potlačení občanského odporu pokládá za ruskou katastrofu – sám žije z úspor, které si udělal za sovětských časů, nic neprodává, současně však do domu zve své přátele, ale také kritiky, jimž sděluje své nekonformní názory.

Syžetový půdorys románu je kriminální: v tom se Bondarev neliší od běžných postupů autorů takových děl. Na žánrové podloží detektivky a pátrání po vražích je vystavěno sugestivní podobenství o katastrofě Ruska a o každodenním životě jecinovské Moskvy. Poetika románu stojí na několika oblíbených bondarevovských motivech: hledání čisté lásky, nostalgie po minulosti, pátrání po světle v tunelu a víra v „boží mlýny“, tj. v rovnováhu vesmírného dění, a v to, že každý zločin nakonec potká trest. Mezi těmito opěrnými body se pohybují moskevské scénérie jako topoi a duchovní obrazy beznaděje: „Наплывала тишина, знойно звенело в ушах, точно в раскаленной пустыне пересыпался песок, и вся затихшая на ночь Москва, весь непроглядный мир, весь огромный дом погружался в черную засыпаемую песком бесконечность, и наваливалась немота, мнилось, не разрушаемая до рассвета.“⁷

Topos Moskvy a jeho stále se vracející podoba jako jen mírně proměnlivé pozadí temných dějů roku 1993 a následujících let až do podzimu 1996, kdy je již hlavní postava po smrti a její láska očekává smrt v soukromém sanatoriu, postupuje heterogenní žánrovou strukturou umně spojenou hlavní postavou, událostmi kolem Nejvyššího sovětu a elegicko-nostalgické polohy četných digresí.

Román je vystavěn – jak již uvedeno – na kriminálně detektivní zápletce, hybridem syžetu je pátrání po zločincích, kteří zabíjeli lidi, **jádrem příběhu je novela s tajemstvím** (nakonec se ukáže, že brutálním vrahem třináctiletého chlapce byl tzv. přítel, který pak Andrejovi jako by pomáhá odhalit pachatele), současně je to **však fragmentární feuilleton-roman, reportáž z místa událostí, politická kronika** Ruska první poloviny 90. let 20. století a anatomie a fyzi-

⁶ Бондарев, s. 27.

⁷ Бондарев, s. 35.

ologie režimu prezidenta Borise Jelcina nahlížená z pozice zastánce sovětského systému. Důležitou součástí románu-tragédie v Bondarevově podání je vždy **dialog**, rozmluva a hromadné scény a bouřlivé diskuse; v každém románu se objevují **ideologické debaty**, které připomínají Turgeněvovy nebo Gončarovovy **besedy** v jejich sociálně psychologických románech a novelách. Kromě drobných debat je v každém Bondarevově románu vždy jedna klíčová scéna na několik stran: v *Bermudském trojúhelníku* to je debata v ateliéru děda Děmidova, které se zúčastní jeden výtvarný kritik, de facto překupník obrazů, a americký zájemce a která končí tím, že opilý malíř všechny urazí a vyžene.

Román – jako u Bondareva vždy – začíná událostí: tou je zatčení hlavní postavy a líčení in medias res. Odtud se zpětně odvíjí líčení života hlavní postavy a příběhů, jejichž hybatelem je pátrání po vrahovi a strach před tajemným mužem, který novináři bez práce Děmidovovi vyhrožuje, a konečně překvapivé odhalení, střelba a smrt hlavní postavy s vedlejším příběhem prostitutky a narkomanky.

Dokumentární poloha v zdařilé zkratce koncentruje základní data o jelcinovském Rusku: propouštění z práce, zločinnost, všemocné mafiózní struktury, westernizace Ruska (tu se Bondarev projevuje jako odpůrce ztráty ruského a sovětského svérázu, který pokládá westernizaci za povrchový, neorganický jev) spojená s narkománií, pornografií, ekonomickou likvidací médií, která nepodporují oficiální kurs, analýzy života bývalé sovětské elity, která se – pokud se nechtěla přizpůsobit a využít svých styků a vlivu – ocitla na okraji společnosti (malíř prodává obrazy, vybírá z bankovních kont, aby podpořil svou sestru a živil nezaměstnaného vnuka – otec rodinu a syna opustil), a prožívá rozpad rodin a krizi morálních hodnot.

Bondarevův román lze tak pokládat za **sociologický pramen ruského konce 20. století**, jako synchronní průřez tímto obdobím, avšak bez diachronního ohlednutí po příčinách: události roku 1993 a předcházející léta glasnosti, perestrojky a katastrojky jsou viděna bez vzdálenějších historických souvislostí, kterých se Bondarev kdysi dotkl ve svých románech (zejména stalinismu, ale hlubší umělecká analýza sovětského režimu v jeho dílech není). Působí **sociologicko-dokumentární vrstva** v románu, jako vytržená momentka, jako reportážní zpráva o bytí kdysi elitní sovětské inteligence zmítané v tragických nejistotách let 1986–1993.

Jako tradicionalistický romanopisec je Bondarev úspěšným konstruktérem **detektivní zápletky**, v níž čtenář postupně odhaluje běžné mechanismy vydírání, vyhrožování a spojování kriminálních a politických sil. Současně – v důsledku existence dalších strukturálních prvků v románu – je detektivní syžet „rozřeďován“ a posléze se hroutí tak, že se rozevívá ve finální smrti hlavní postavy.

Celé Bondarevovo dílo se vlastně vyvíjí v řetězcích nebo nedokončených či naznačených pseudocyklech: po rané válečné dialogii, následuje dialogie protistalinská a Hořící sníh jako syntéza obou linií. Volná trilogie Břeh, Volba a Hra má v Bermudském trojúhelníku také své nečekané syntetické vyvrcholení: náznaky a symptomy všech tří děl se v románu spojily, vyústily v něm, ať již jde o studenou válku a tragicky rozpolcený svět, nebo o unavený a zdegenerovaný život sovětské inteligence signalizující podlamování a rozklad systému. **V tomto smyslu**

je *Bermudský trojúhelník* již svým apokalyptickým názvem pokračováním emblematické linie Bondarevovy prózy: společný „břeh“ lidstva a dva břehy bipolárního světa s kořeny za poslední války, dilema (volba) a připodobnění k protopopu Avvakumovi, který měl podobnou volbu v 17. století, signalizuje ve Hře zvyšující se míru emblematicčnosti obecně a upnutí k světu biblických podobností, staroslověnštiny (církevní slovanštiny – Голгофа, есмь) a náboženství. V novém románu jsou ateistovi Bondarevovi ruské pravoslavní a jeho poetika blízké jako emblém ruství: nikoli náhodou se už na počátku zdůrazňuje, že omonovci zabili modlíciho se ruského kněze a že tvar kouře z hořícího Nejvyššího sovětu připomíná Kristovu tvář. Zde již zcela zjevně začíná Bondarevovo navazování na jisté tradice ruské literatury, např. na Leskova s jeho Avvakumovým zjevením v rané redakci románu *Služebníci chrámu* (Duchovenstvo sborového chrámu, rus. Соборяне, 1872, čes. 1903) a na antizápadnickou linii ruské literatury, na **žánr antinihilistického románu**, jehož byl právě N. S. Leskov představitelem (kromě dalších včetně I. Gončarova). Dokládá to i funkce postav cizinců v Bondarevových románech: jsou většinou chladní, strojově necitelní. V bermudském trojúhelníku je to americký znalec výtvarného umění a obchodník s obrazy: doba se změnila a změnili se i cizinci, neboť Rusko znají, mluví i dobrou ruštinou, ale Rusko nejsou s to procítit a vnitřně pochopit, chtějí je spíše kolonizovat a připodobnit k tomu, co je jim blízké, „globalizovat“ je. To ovšem naráží na odpor impulzivních Rusů, v tomto případě malíře Děmidova, svými rysy připomínajícího Míšu Karamazova.

Bondarevovy romány jsou proslulé náznakovými milostnými romancemi, spíše mučivými milostnými událostmi než naplno prožitými vztahy: jsou ve své podstatě romantické, nedokončené, oscilující mezi setkáním a loučením. I v *Bermudském trojúhelníku* reprezentují svět citu, něhy a naděje: je to Táňa, se kterou se novinář platonicky stýká a kterou pak uvidí v mondénním moskevském restaurantu s cizinci a nakonec v bordelu tvářícím se jako taneční škola. Líčení milostného citu či spíše duchovní sympatie svou mlhavostí a neurčitostí přerůstá v emblematický obraz pošpiněné čistoty (postmoderní ruské Maří Magdaleny).

Dokumentární vrstva románu se místy modifikuje až v **ostrý pamflet**, zejména tam, kde se mluví o nových žurnalistech, vypočítavých a útočných uměleckých kritikách apod. Patří sem i zlostné invektivy na adresu akademika D. S. Lichačova vyslovené v bouřlivé debatě: „Трагедию о девяносто третьем годе вам не поставить! не хватит таланта! А для полного расцвета в духе нынешней моды надо бы вам создать авторитетный научно-исследовательский институт с опытным штатом тысячи с полторы. Во главе с сиятельным академиком Лихачевым, любимым ученым нашего президнета. Ученый, говорят, в ссылке на Соловецких островах был замечен как большой специалист... в смысле лирических игр. До сих пор делает глазки секретаршам начальства. Те млеют, а светочу уже за девяносто. Весьма авторитетно высказывается за свободу порнографии. Таким, знаете, невинным, медовым голоском. Забавно!“⁸

⁸ Бондарев, s. 106.

Bondarevův román navazuje svou žánrovou strukturou a poetikou na zmíněnou linii slavjanofilského, antipetrovského, antizápadnického umění, které využívá křesťanské obraznosti a pravoslavné tradice: jedním z tvárných postupů jsou četné popisy, scenerie a masové scény prezentující tento svět jako chaotický, nesmyslný mumraj masek v hluku kaváren a nekonečných opileckých večírků, svět Antikrista těsně předcházející jezdce apokalypsy, s výsměchem cizincům (zde českému uchu nepřijemně zazní také Bondarevem zdeformované české „nashledanou“): „Правда, наш малопочтенный президент отлакировал языком ягодицы... то есть поясницу американскому коллеге и поставил себя на колени. Гуд бай! Ауф виедерзеен! Ариведерчи! Нахскледене! Довидзенья! Оревуар! Тенк ю и прочее и прочее. Подарки назад я не беру, драгоценный Игорь Григорьевич, это не в славянской традиции! До скорого свидания на баррикадах!“⁹

V odsouzení nového ruského liberalismu a kapitalismu se poetika románu hájícího sovětský způsob života paradoxně spojuje s náboženskými emblémy a náboženskou rétorikou. Vnitřním důvodem tohoto „koperníkovského obratu“ je nejen hledání hlubinnosti života a nejen podpora všeho specificky a nezaměnitelně ruského (za specificky ruský se pokládá i sovětský systém – tuto myšlenku – např. oproti N. Berďajevovi – hájí bývalý disident A. Zinovjev¹⁰), ale také důraz na archetypální kořeny lidského bytí: ty v románu představuje zemřelá matka a děd; teprve jejich odchod otvírá cestu k samotě a tragickému konci: „И стало нестерпимо вспоминать прилипающие к пальцам бумажки, он закрыл глаза, внушая себе (по системе йоги) состояние бездумной расслабленности, а ночной воздух из открытого окна чуть-чуть шуршал по подоконнику, шевелил на сквозняке занавеской. Откуда – то из глубины московских улиц донесся далекий скрежет, должно быть, последнего трамвая, что в сказочную пору детства мечтательно томило его, – и уже в дреме он поплыл посреди дымящегося тумана в пасмурный осенний день, там молчаливыми тенями двигались люди. Было тихо, моросило, а он шел мимо мокрых плащей к навалам сырой земли, к гробу, где сначала увидел аккуратно причесанные русые волосы матери, потом ее неподвижное гипсовое лицо, странно утонченное смертной красотой. И поразило его: какой всезнающей и еле уловимой горькой улыбкой прощалась она со всеми, остающимися на земле. Что было в застывших уголках ее губ: познание того, что не знали живые, те, кто хоронил ее, или, прощаясь, она горько жалела весь мир, всех наплаканных, и вместе со всеми отца, изменявшего ей? Беззвучно плача, он поцеловал ее ледяной лоб, влажный от дождевой пыли, навсегда запомнив это. ‚Мама‘ – шепотом позвал Андрей, сознавая, что она представилась ему в дреме, но он позвал ее с такой любовью, с такой нежностью, которую не так часто из-за малышиеской сдержанности высказывал ей при жизни. Все было по-прежнему

⁹ Бондарев, s. 74.

¹⁰ Viz N. Berďajev: *Прамене а змысел рускэго комунизму*, Bratislava 1992; I. Pospíšil: *Poláci se dívají na Rusko* (Lucjan Suchanek – Alexandr Zinovjev). *HOST* 2000, č. 7, s. 44–46.

в кабинете: зеленый свет настольной лампы, корешки книг на стеллажах отца и тюлевая кружевная занавеска, напоминающая уют, создаваемый матерью, надувалась ветерком, скользила вкладчивыми извилинами по подоконнику, за которым чернел провал ночи. Если бы жива была мать... Она понимала всех, и такое ласковое успокоение исходило от нее. И опять, заставляя себя забыться, он поплыл в тягучий белесый туман, где происходило клубящееся движение: всплывали какие-то размытые фигуры людей, в гуще которых являлись и пропадали лица двух обиженных девиц, острое, как лезвие бритвы, лицо мистера Хейта, лиловая шея Пескова, обнаженные бицепсы деда, потом где-то внизу, под ногами, что-то одетое в черные лохмотья запоздало зашевелилось, задергало за полу пиджака, полезло ему на руки, обняло его за шею, и он увидел худое лицо мальчика лет пяти, в отчаянной мольбе залитые слезами глаза, он кричал, захлебываясь: Папа, папа, возьми меня с собой, я мало ем, тебе не будет со мной трудно! Я умру один! А он попытался оторвать руки мальчика от шеи и тоже в отчаянии кричал плача: Какой я тебе папа? Как мы жить будем? Ну что нам с тобой делать? Они плакали вместе, а он чувствовал непереносимую растерянность, с какой он расцеплял на шее руки мальчика, принявшего его за отца и не отпускавшего его. И во сне с попыткой избавления от душившего его бессилия он наконец вырвался из бредового видения – и, лежа на спине, сознательно сделал несколько вдохов и выдохов, успокаивая сердцебиение: Да, это же ко мне на Арбате подбежал тогда мальчик, вдруг вспомнил он – мальчик потерял родителей где-то у Белого дома, плакал и просил взять с собой...¹¹

Emblematickým vrcholem románu jsou dvě scény související s uměním, které je již dlouho ve středu Bondarevova poetického metatextu. Malíř Děmidov namaloval obraz smrti, který je vykládán i jako zánik Ruska: „Огромные, растопыренные рубчатые колеса, похожие на клешни чудовищного взеземного краба, сплошь заграживали небо с задавленной щелочкой заката, грозно выпирали из адской черноты с неотвратимо-смертельной тупой или слепой силой, висели вкось над кюветом, могильно темнеющим сбоку проселка, где навзничь лежала молодая женщина. Потухающий блик заката падал и едва видимое ее лицо, безнадежно запрокинутое назад с выражением навечной немoty, и противоестественно нежно белела слегка откинутая, открытая до бедра нога в модном сапожке. Справа на размытой дождем дороге лицом вниз лежал мужчина в рабочей куртке, в поношенных, заляпанных глиной ботинках, одна рука в последней муке впивалась пальцами в грязь, голова подмято упиралась в огромное колесо, принесшее гибель. Катастрофа произошла только что, и фары гигантского грузовика еще слабо, умирающе светились перед тем, как погаснуть совсем.“¹² Smrt ženy a muže pod nákladním autem, jehož kola jsou líčena jako klepeta nějakého mimozemského kraba, může být aluzí apokalyptického zvířete z Dostojevského

¹¹ Бондарев, s. 77–78.

¹² Бондарев, s. 65.

Idiota nebo snad i ironickou narážkou na Solženicynův prozaický cyklus Rudé kolo či Rudý kruh (Красное колесо).

Ještě intenzivnější je popis scénérie obrazů a soch v Děmidovově ateliéru a pak jejich následného vandalského zničení: „Вся огромная мастерская, обильно освещенная электрическими лампами, что не всегда любил Демидов, была сейчас похожа на музей: незаконченные картины, обычно повернутые к стене, были поставлены лицом к свету, эскизы и этюды в гипсе, молотки, скальпели убраны на стеллажи и в ящик, с мраморных блоков, со старых скульптур была сметена пыль, пол, заляпанный красками, подметен [...] Сияние, блеск и искристость радостной солнечности на траве, на листьях и в воде; чернильные тени и прозрачность осени; октябрьское небо, грозно нависшее громадами туч над крышами предвечерней Москвы с редкими огнями в окнах; толпа мокрых зонтиков на автобусной остановке; горящий Белый дом, из окон которого вверх и в стороны черным траурным распятием расползлся дым, и сквозь него просвечивало что-то белое, еле уловимое, скорбное, как туманный лик Христа; внизу – танки на мосту, рывки огня из поднятых стволов; люди исполинским вихрем наклоненные в одну сторону, в страхе и гнѳе бегущие мимо баррикады по лужам крови, мимо растерзанных автоматными очередями убитых; тусклое утро перед дождем, улица Москвы, колонна машин и бронетранспортеров, дымящая походная кухня, на прицепе металлическая бочка с крупной надписью ‚вода‘. В машине – сонные, тупые, ничего не выражающие лица солдат. И опять россыпь пейзажей: солнце, сугробы, иней, мучительная синева февральского неба, апрельская капель с крыш; знойный день, утонувший в озере сосновый бор с песчаными обрывами, поросшими могучими корнями. Вблизи пейзажей – портреты, лица простые, твердые, утонченные, застенчивые, погруженные в себя мудрые лица стариков и ясные, словно солнечные зайчики, лица детей, бронзовые и мраморные бюсты Жукова, Королева, Шолохова. За бюстами – прелестная мраморная статуя обнаженной девушки строгой красоты, с поднятой головой, с заложенными за спину руками, статуя, которую Демидов наотрез отказывался продавать в музее по причине, о которой догадывался Андрей, – натурщицей была молодая любовь деда, его ученица, ставшая его женой.“¹³

Román je hodnotově rozdvojen: proti cizímu stojí domácí, proti světu peněž svět umění, proti krutosti citlivost, proti ošklivé přítomnosti krásná minulost spojená s rodinou a dětstvím, proti amerikanizované megapoli tradiční ruská Moskva: „Теперь Москва не была прежней доперестроечной столицей, большим, но очень шумным, не очень нарядным городом, простым, теплым, близким скромной, несовершенной красотой. И тогда невозможно было подумать, что наступит время, когда старый солидный город родит ощущение размалеванной, с накладными ресницами дурочки, вылезшей из мерседеса на панель, в поддельных алмазах и синтетических мехах. Все изменилось в Москве после распада Союза, произошло, казалось, великое

¹³ Бондарев, s. 133–134.

переселение народов, подобно средним векам. Площади, улицы, проспекты, перекрестки забиты миллионами машин различных марок мира, повсюду образовывались непробиваемые пробки, создавая огромное железное тело, бессмысленно и слитно работающее разогретыми моторами. Весь город торговал, по-азиатски шумел, кричал аленькими базарами, в проходах метро спекулянты торговали с рук, стояли ряды инвалидов и нищих, детей, весь город был сплошь застроен палатками и палаточками, откуда полновластными хозяевами выглядывали смуглые лица, на тротуарах, заставленных лотками и навесными зонтами, небритые парни и потрепанные девицы предлагали апельсины и бананы, в ларьках призывали к соблазну этикетки виски, джина, разнообразных водок, заморских вин, немецкого и австрийского пива, чешской фанты, всяческих сникерсов, марсов, сладкого голландского печенья, жевательных резинок, американских сигарет, французской и польской парфюмерии, фотографии порнографических журналов...¹⁴

Emblematicnost je tím, co spolu s všudypřítomnou pochmurnou moskevskou scenérií sceluje heterogenní žánrovou strukturu románu, která zahrnuje, jak již bylo uvedeno, několik žánrových vrstev od literatury faktu přes politickou publicistiku, pamflet až k milostné romanci a nostalgické elegii. Román má – stejně jako poslední románové kroniky Leskovovy – již jen jednu časovou dimenzi – minulost, neboť ta pro něj představuje jedinou hodnotu (Leskovova „русская сказка“, u Bondareva „сказка детства“); vše ostatní je pokryto temným mrakem, který končí na kraji propasti: elegie, tedy to, co bylo a již se nevrátí, idyla, tj. to, co bylo a mělo by být znovu, a sporé enklávy milostného citu a lásky a pak už jen samota a smrt.

Takto apokalypticky se asi dívali na novou dobu s emblémem bolševických mužů v kožených bundách obyvatelé ruských šlechtických hnízd a debatéři literárních salónů, nebo na revoluční vraždění sedláci z Vendée, tedy jako oběti dějin, které jedny pohltí a jiné vyzvednou. Je to pohled, jenž je v ruské literární tradici a v poetice ruského románu stejně silný a vlivný jako vyzývání pokroku a revoluce.

¹⁴ Бондарев, s. 113.