



## **Axiologické aspekty v próze Ivana Sergejeviča Šmel'ova**

**Igor Cintula**

2026

**Axiologické aspekty v próze  
Ivana Sergejeviča Šmel'ova**

Brno, Tribun EU  
2026



Ма́лба на обáлке: Исаак Ильич Левитан (1860 – 1900)  
Березовая роща. 1889



**Ivan Sergejevič Šmeļov**  
(1873 – 1950)

# Axiologické aspekty v próze Ivana Sergejeviča Šmeľova

## **autor:**

Mgr. Igor Cintula, PhD.

## **recenzenti:**

prof. PhDr. Josef Dohnal, CSc.

prof. PhDr. Lubomír Guzi, PhD.

PhDr. Natália Sadivová, PhD.

## **jazyková korektúra:**

doc. PhDr. Marta Kováčová, PhD.

Vedecká monografia je výstupom projektu *UGA-03-PDS-2024 Axiologické aspekty v próze Ivana Sergejeviča Šmeľova* Univerzitetnej grantovej agentúry Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici.

*Financované EÚ NextGenerationEU prostredníctvom Plánu obnovy a odolnosti SR v rámci projektu č. 09I03-03-V05-00009.*



PLÁN [OBNOVY]



© Mgr. Igor Cintula, PhD.

This edition © Tribun EU, s. r. o.

Vydanie prvé

Brno 2026

ISBN 978-80-263-1869-9

## Obsah

Úvod do problematiky.....	7
Axiológia v kontexte života, literárnej vedy a ruskej literatúry .....	13
Ivan Sergejevič Šmeľov: od rečníka k spisovateľovi... ..	28
<i>(Pri mlyne, Na skaliskách Valaamu)</i>	
Axiologické aspekty a tematizácia hodnôt v prozaickej tvorbe I. S. Šmeľova.....	44
reflexia spoločenských zmien 1905 – 1922.....	46
<i>(K slnku, Meri, Posledný výstrel, Môj Mars, Hassan a jeho Džeddi, Lipa a palma, Husár, V naliehavej záležitosti, Plaché ticho, Služobníci pravdy, Rozpad, Do nového života, Ivan Kuzmič, Občan Uklejkin, Človek z reštaurácie, Líčenie, Horúčka, Skrytá tvár, To bolo)</i>	
obdobie emigrácie 1923 – 1950.....	102
<i>(Slnko mŕtvych, Svetlo rozumu, Blažení, Kristova celonočná, Púť, Starý Valaam, Svätý rok, U starca Varnavu, Cesty nebeské, Hranica, Svetlo, Prečo sa to stalo, Klameš! Boh existuje, Prijemná prechádzka)</i>	
Doslov... ..	185
Резюме .....	189
Summary .....	190
Zoznam použitej literatúry .....	191



## *Úvod do problematiky...*

Literárna tvorba Ivana Sergejeviča Šmeľova (1873 – 1950) predstavuje v intenciách slovenskej rusistiky pomerne málo preskúmanú oblasť ruskej literatúry a dá sa povedať, že samotný spisovateľ zostával relatívne dlhé obdobie známy len ako autor celosvetovo úspešnej novely *Človek z reštaurácie* (*Человек из ресторана*, 1911), už menej ako autor románu o občianskej vojne 1917 – 1922 s prvkami dokumentaristiky *Slnko mŕtvych* (*Солнце мертвых*, 1923). Začiatkom nového milénia možno pozorovať zvýšenú a kontinuálnu snahu nachádzať doteraz neznámych či v kolobehu literárnych dejín zdánlivo zabudnutých spisovateľov a ich literárne diela, ktorá čiastočne pramení aj z určitej nasýtenosti z tzv. zvučných mien ruskej literatúry, akými sú napr. L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij, M. Gorkij, M. Šolochov či A. P. Čechov. Literárne diela týchto spisovateľov boli ešte v nedávnej minulosti neraz proklamované ako určité „best of“ hodné všeobecného poznania, vychádzali v rámci rôznych vydavateľských edícií<sup>1</sup> v početných nákladoch, ale aj ako neodmysliteľná súčasť (dnes už málo praktizovaného) povinného čítania mládeže. Jednou z aktuálnych tendencií rusistických štúdií v 21. storočí sa stáva tendencia postupne odstraňovať tzv. „biele miesta“, teda nahliadať na menej prebádané oblasti minulých vývojových etáp ruskej literatúry zahrňujúcich literárne diela i samotných spisovateľov. V tomto kontexte môžeme súhlasiť s konštatovaním M. Hralu, že „ruská literatúra 20. stoletia je dnes už uzavreným celkom nejen kalendárnym, tedy formálnym, ale zejména vnitřním, obsahovým“ (Hrala, 2007, s. 151). Ako autor ďalej vy-

---

<sup>1</sup> Ako príklad môžeme uviesť Zlatý fond svetovej literatúry vydavateľstva Tatran so sídlom v Bratislave.

svetľuje, práve tento fakt „umožňuje do značnej miery pominout dobové politicky určené delenie na domáci a zahraniční (emigrační) včev a je také možné odhlédnout od principu časově krátkých období, který se prosazoval ve starších publikacích pod vlivem kulturně-politických a literárněkritických měřítek“ (ibidem).

Do popredia nášho ďalšieho záujmu a uvažovania sa tak dostáva u nás nie často frekventovaná literárna tvorba a čiastočne aj život ruského spisovateľa prvej vlny emigrácie Ivana Sergejeviča Šmeľova – autora, ktorý sa na pozadí politických, kultúrnych i spoločenských zmien na konci 90. rokov 20. storočia postupne vrátil na ruskú literárnu scénu. V slovenskom kultúrnom prostredí je zatiaľ situácia iná. Napriek tomu, že od 30. rokov 20. storočia patril spisovateľ k prekladaným ruským autorom, ku ktorému mal slovenský (či československý) čitateľ prístup<sup>2</sup>, vydavatelia ani individuálni slovenskí prekladatelia umeleckej literatúry sa k Šmeľovovi po roku 1989 zatiaľ, žiaľ, nevrátili<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> V roku 1932 sa slovenskí čitatelia mohli zoznámiť so Šmeľovovou poviedkou *Čiašnik (Человек из ресторана, 1911)* v preklade Jozefa Prídavka. Jej revidovaný preklad predložila Ružena Dvořáková-Žiaranová v roku 1968 pod zmeneným názvom *A hudba hrá*. V roku 1934 bola opäť v preklade J. Prídavka publikovaná zbierka poviedok *Nevyščýňajúca čaša a iné novely (Неупиваемая Чаша и другие рассказы)*. Do zbierky boli zaradené diela: *Nevyščýňajúca čaša (Неупиваемая Чаша, 1918)*, *Cudzia krv (Чужая кровь, 1918)* a *Toto bolo (Это было, 1919)*. V roku 1941 vyšiel slovenský preklad zbierky poviedok I. S. Šmeľova od L. J. Hrdličku pod názvom *Svetlo života a iné rozprávky z ruského prevratu (Свет жизни и другие рассказы о русском перевороте, 1928)*. Do tejto zbierky boli zaradené diela: *Svetlo života (Свет Разума, 1926)*, *Hlas zory (Голос зари, 1920)*, *Prechádzka (Прогулка, 1927)*, *Blažení (Блаженные, 1927)*, *Hudobné ráno (Музыкальное утро, 1923)* a *Jarný ruch (Весенний плеск, 1925)*.

<sup>3</sup> O niečo priaznivejšia je situácia v prípade českého prekladateľského prostredia, v ktorom bol v roku 2017 v rámci edície *Pozdní sběr* (vydavateľstvo Prostor) predstavený revidovaný preklad Šmeľovovho románu *Slnko mŕtvych (Солнце мертвых, 1923)* od Jakuba Šedivého. Následne bol v roku 2024 publikovaný preklad poviedky *Tak se to stalo (Это было, 1919)*, ktorý je zatiaľ posledným

Súčasnú čitateľskú verejnosť Šmeľov upútal najmä svojimi nábožensky orientovanými literárnymi dielami, ktoré sa v kontexte určitej renesancie pravoslávia po roku 2000 stali medzi ruskými čitateľmi vyhľadávanými a na knižnom trhu žiadanými. Pozornosť literárnych vedcov, filológov a rusistov v Rusku i za jeho hranicami si získal špecifickým autorským prístupom, ktorým vo svojich dielach pomocou rôznych naratívnych techník pristupoval k modelovaniu svojich literárnych postáv, dejovým zápletkám či k výstavbe literárneho diela ako celku. Veľký prínos k výskumu poetiky a literárneho dedičstva spisovateľa priniesli O. N. Sorokinová, A. P. Černikov, M. M. Dunajev, A. M. Ľubomudrov, E. A. Osmininová, L. J. Surovová, V. T. Zacharovová, L. A. Spiridonovová, N. M. Solncevová, E. S. Jefimovová, N. G. Morozov, E. G. Rudnevová či E. J. Šestakovová alebo I. S. Leonov. V minulosti v rámci československého rusistického prostredia skúmali Šmeľovovu literárnu tvorbu najmä J. I. Hamaliar<sup>4</sup>, M. Čerešňa<sup>5</sup> alebo H. Růžičková-Váňová<sup>6</sup>. V súčasnom období azda najvýraznejšie reflektoval Šmeľovovu literárnu tvorbu J. Dohnal<sup>7</sup>, okrajovo potom bádatelia ako napr. A. Eliáš, I. Pospíšil, L. Guzi, J. Opalková, J. Sipko či M. Zahradka, ktorí nie vždy primárne skúmajú osobu a dielo spisovateľa,

---

prekladateľským počínom vo vzťahu k Šmeľovovej literárnej tvorbe v českom kultúrnom prostredí.

<sup>4</sup> *Ruské knihovny. sväzok LXXXVI. Spisy Ivana Šmeleva. Slovenské pohľady, r. 41, 1925, č. 6 – 8, s. 514 – 516. Charakteristika tvorby Šmeľova. Recenzia poviedok: Nevysýchajúca čaša, Sklepník a Tri hodiny alebo Román ruského emigranta. – Prúdy, r. 11, 1927, s. 50 – 51. Recenzia románu Slunce mrtvých.*

<sup>5</sup> *Nový preklad Joža M. Prídavka „Čiašnik“ od I. S. Šmeľova. Vesna, r. 1933, č. 1, s. 18. Porovnanie Čiašnika s dielom Dostojevského (Poníženi a urazeni).*

<sup>6</sup> *Ivan Sergejevič Šmeľov. Slovenské pohľady, r. 40, 1924, č. 6 – 8, s. 472 – 477. Životopis a rozbor doterajších literárnych diel.*

<sup>7</sup> *Malý člověk a jeho dotyk s ideologií u I. Šmeľova. Brno: Slavica Litteraria, ročník 11, číslo 2. 2008, s. 63 – 71. alebo (Догнал Йосеф, Цинтула Игорь) Мотивы апокалипсиса в романе И. С. Шмелева «Солнце мертвых»." Филологический класс, №1, 2022, с. 123 – 132.*

ale v rámci kontextu ich bádateľskej aktivity v oblasti ruskej literatúry prvej polovice 20. storočia sa rôznymi konferenčnými príspevkami, vedeckými štúdiami i samostatnými knižnými publikáciami neraz tvorivej činnosti Šmeľova čiastočne dotýkajú a zaujímajú k nej stanoviská. Celkovo je však v súčasnej slovenskej rusistike a literárno-kultúrnom prostredí Ivan Sergejevič Šmeľov do istej miery opomínaným a takmer zabudnutým ruským literárnym dejateľom, ktorý však pred sto rokmi pomerne výrazne ovplyvňoval aj európsky kultúrny priestor vrátane toho nášho československého.

V predkladanej vedeckej monografickej publikácii sa tento stav pokúšame zmeniť. Naša pozornosť je pritom zacielená na užšiu oblasť výskumu – axiologické aspekty v próze Ivana Sergejeviča Šmeľova, teda spôsob, ako do literárnych diel prenášal a umelecky v nich modeloval to, čo nazývame hodnoty.

Teoretickú platformu predstavuje kapitola *Axiológia v kontexte života, literárnej vedy a ruskej literatúry*, v ktorej je poukázané na axiológiu ako rámcový priestor hodnotovej reflexie spoločnosti, na význam tejto filozofickej disciplíny zaoberajúcej sa hodnotami a hodnotovými sústavami pre literárnu interpretáciu či pôsobenia na kritické myslenie recipientov. Šmeľovove literárne počiatky, formovanie jeho osobnosti a špecifického autorského štýlu, ako i jeho postupnú transformáciu do pozície významného dobového autora patriaceho k okruhu demokraticky zmýšľajúcich spisovateľov realistického prúdu ruskej literatúry počiatku 20. storočia reflektujeme v kapitole *Ivan Sergejevič Šmeľov – od rečníka k spisovateľovi*. V nadväzujúcej kapitole pod názvom *Axiologické aspekty a tematizácia hodnôt v prozaickej tvorbe I. S. Šmeľova* je v dvoch vyčlenených obdobiach predstavený literárny výskum opierajúci sa o interdisciplinárny prístup kombinujúci literárnu axiológiu, hermeneutiku a naratívnu analýzu s cieľom identifikovať a interpretovať základné

hodnotové orientácie, ktoré Šmeľov formuluje v tematickej aj štruktúrálnej rovine svojich prozaických literárnych diel.

Vzhľadom na určitú historicky a ideologicky podmienenú zložitost' vzájomných kultúrno-politických rusko-slovenských vzťahov v druhej polovici minulého storočia touto publikáciou reagujeme aj na stále častejšie sa objavujúcu požiadavku v slovenských literárno-vedeckých kruhoch, a síce pozrieť sa znovu kriticky a komplexne na opomínané osobnosti či vývinové obdobia ruskej literatúry z pozícií slovenskej recepcie. Ako poukazuje S. Pašteková, „problémom súčasného spracovania ruských literárnych dejín je potreba novej, odideologizovanej interpretácie ruskej literatúry od najstarších čias podnes, a niektorých období zvlášť“ (Pašteková, 2006, s. 26), a ako Pašteková ďalej konštatuje, nejde len o povrchné prehodnotenie doterajších prístupov nahliadania na literárne smery či konkrétnych predstaviteľov ruskej literatúry minulých období, ale „o zmenu celkového pohľadu na proces ruskej literatúry, jej vývinové osobnosti a spoločensko-historické súvislosti“ (ibidem).

Tematické zameranie publikácie na výskum axiológických aspektov v slovenskom rusistickom prostredí nestráca svoju aktuálnosť. Naopak, s určitým znepokojením môžeme i dnes sledovať základnú paradigmu tej doby (kríza hodnôt, nutnosť voľby a dilemu s ňou spojenú), ktorá môže veľmi skoro viesť k opakovaniu ľudských tragédií minulosti. Určité varovanie by mal predstavovať aj fakt, že sa v modernej technokratickej spoločnosti 21. storočia objavuje tendencia nahliadať na humanitné vedy ako na zdanlivo nepotrebné, hoci ešte nedávno boli považované za základ vzdelaných, kultivovaných a rozhl'adených ľudí schopných kritického myslenia.

Publikácia tak môže prispieť k širšiemu pochopeniu vývojovej etapy rukej literatúry začiatku 20. storočia, ktorá je neraz označovaná ako veľmi búrlivé a ťažko uchopiteľné obdobie v umení vôbec. Je tak materiálnym potvrdením toho, že „snaha o zaplňanie

bielych miest z ruskej literatúry je aj po roku 2000 v slovenskom kultúrnom priestore stále živá“ (Mattová, Grominová, Močková Lorková, 2017, s. 173). Zo strany autora predstavuje publikácia ďalší posun v oblasti literárneho výskumu I. S. Šmeľova v intenciách slovenskej rusistiky<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Výber vedeckých štúdií, konferenčných príspevkov a časopiseckých výstupov autora venovaných osobnosti a literárnej tvorbe Ivana Sergejeviča Šmeľova:

2021:

1. Symbolika slnka v románe I. S. Šmeľova *Slnko mŕtvych* (Символика солнца в романе И.С. Шмелева *Солнце мертвых*)

2022:

2. Motívy apokalypsy v románe I. S. Šmeľova *Slnko mŕtvých* (Мотивы апокалипсиса в романе И. С. Шмелева *Солнце мертвых*)

2023:

3. Ivan S. Šmeľov v kontexte fenoménu navrátenej literatúry (Иван С. Шмелев в контексте феномена возвращенной литературы)
4. Poetika „šialenstva“ v poviedke *To bolo* I. S. Šmeľova (Поэтика «безумия» в рассказе *Это было* И. С. Шмелева)
5. Októbrová revolúcia v roku 1917 ako kultúrny zlom v publicistike M. Gorkého a I. S. Šmeľova (Октябрьская революция 1917 года как культурный перелом в публицистике М. Горького и И.С. Шмелева)

2024:

6. Ivan Sergejevič Šmeľov v slovenských prekladoch – k 150. výročiu narodenia spisovateľa (Иван Сергеевич Шмелев в словацких переводах – к 150-летию со дня рождения писателя)
7. Obraz dieťaťa v raných dielach Ivana Sergejeviča Šmeľova (Образ ребенка в раннем творчестве Ивана Сергеевича Шмелева)
8. Pravoslávna viera v živote ruského človeka po roku 1917 – na príklade poviedky *Svetlo Rozumu* I. S. Šmeľova (Православная вера в жизни русского человека после 1917 года – на примере рассказа И. С. Шмелева *Свет разума*)
9. O hodnotách, o literatúre, o Ivanovi Sergejevičovi Šmeľovovi (О ценностях, о литературе, об Иване Сергеевиче Шмелеве)

2025:

10. Lingvokulturologické aspekty literárnej tvorby Ivana Sergejeviča Šmeľova (Лингвокультурологические аспекты литературного творчества Ивана Сергеевича Шмелева)
11. Axiologický portrét „strateného Ruska“ v tvorbe Ivana Sergejeviča Šmeľova v období emigrácie (Аксиологический портрет «потерянной России» в творчестве Ивана Сергеевича Шмелева периода эмиграции)

## *Axiológia v kontexte života, literárnej vedy a ruskej literatúry*

Pokiaľ máme na nasledujúcich stranách publikácie vymedzovať, analyzovať a interpretovať špecifikum axiologických, teda hodnotových aspektov prozaických diel umeleckej literatúry, považujeme za vhodné definovať pojem *axiológia* tak, ako ho budeme ďalej v texte chápať a pracovať s ním.

*Axiológiu* (z gréckeho *axia* – hodnota, *logos* – rozum, slovo) definujeme ako samostatnú filozofickú disciplínu<sup>9</sup> zaoberajúcu sa povahou hodnôt, ich vzájomnými vzťahmi, ale aj pomerom a vplyvom k spoločenským a kultúrnym faktorom. Predstavuje tak teóriu hodnôt a hodnotenia javov, s ktorými ľudské individuum prichádza do – predovšetkým sociálnej – interakcie. Už od detstva sú hodnoty formované výchovou, kultúrnym prostredím, vzdelávaním a sociálnou skúsenosťou. V procese socializácie sa u jednotlivca vytvára osobný hodnotový rebríček, ktorý ovplyvňuje jeho budúce motivácie, ciele a spôsob vnímania sveta. Náhľad do *Slovníku sociologických pojmu* nám ponúka definíciu hodnôt v živote jedinca ako „ideje, týkajúci sa toho, čo je žiaduci a správne, prinejmenším pro väčšinou spoločnosť. Jsou tím posledním zdůvodněním, proč se člověk chová tak, a ne jinak“ (Jandourek, 2012, s. 99). Nami prijímané hodnoty a hodnotové sudy tak určujú, kým sme, ako sa rozhodujeme, čo považujeme za správne a dôležité. De facto sú súčasťou našich morálnych postojov a etického správania. V metaforickom

---

<sup>9</sup> Pokiaľ nahliadame na človeka ako bytosť, pričom sa zameriavame na jeho správanie, kultúru, ním prijímané normy a hodnoty, potom môžeme o axiológii hovoriť aj ako o antropologickej disciplíne. V konkrétnejšom zmysle však ide o filozofickú disciplínu, ktorá má presahy napr. do etiky, estetiky, teológie či sociálnych vied.

zmysle slova predstavujú vnútorný kompas v živote ľudského individua, ktorý ho naviguje pri každodenných rutinných i zásadných rozhodnutiach.

Pri hlbšom filozofickom zamýšľaní sa nad hodnotami možno dospieť k záveru, že v živote umelecky tvorivého človeka prakticky kontinuálne oscilujú medzi dvoma pólmi: objektivizmom, ktorý predpokladá existenciu univerzálnych, nadčasových hodnôt (napr. pravda, spravodlivosť a i.), a subjektivismom, na základe ktorého môžeme hodnoty vnímať výlučne ako výsledok individuálnej recepcie. Realita života nám však súčasne ukazuje, že hodnoty sú často syntézou oboch prístupov – ich význam sa aktualizuje v konkrétnych historických, kultúrnych či osobných kontextoch a zároveň si mnohé z nich zachovávajú určitú medziľudskú platnosť. Netreba však zabúdať, že tým, ako sa vyvíja a mení ľudská spoločnosť v rámci určitej kultúry (prípadne užšej komunity), sa transformuje i hodnotový systém človeka ako jej základnej jednotky. Zmenou tak celkom prirodzene prechádza aj jeho pohľad na to, čo je – alebo, naopak, nie je – pri uplatňovaní aktuálnych (prípadne nových) hodnôt morálne či etické, teda rozlišovanie toho, čo je v rozhodovaní, úmysloch a konaní správne a čo nesprávne. V kultúrnom podmienenom svete nemožno skúmať hodnoty izolovane – sú súčasťou širšieho diskurzu kultúrnej identity, tradícií a historických skúseností. Súčasne platí, že čo je v jednej historickej epoche (alebo prípadne spoločnosti/komunitě) považované za nemorálne a hodné odsúdenia, môže byť v inom období či spoločnosti (komunitě) prijímané ako bežná prax. Ako ďalej poznamenal J. Jandourek, „morálka je základem hodnotových a normativních systémů, ze kterých se odvozují pravidla chování vybavená sankcemi. [...] Zda jsou tato pravidla obecně platná, nebo vznikají jen lidskou dohodou, o to se vede spor, protože v dějinách se odsuzovalo a schvalovalo různé jednání“ (ibidem, s. 163). Jandourek de facto poukazuje na to, že

každá kultúra vytvára vlastný hodnotový systém, ktorý určuje, čo je považované za „dobré“ alebo „zlé“, „čestné“ alebo „hanebné“. Tento systém sa prenáša intergeneračne prostredníctvom socializácie, jazyka, tradícií, náboženstva atď. Kultúra formuje percepciu reality a určuje, aké hodnoty sú legitímne a aké nie. „Odsud pak možná tendence, které jsme byli mnohokrát v historii svědky, posuzovat literární díla pouze nebo především podle toho, zda prezentují ‚správné‘ hodnoty; pokud je prezentovala, byla to díla cenná, v opačném případě byla díla odsuzována, v některých autoritativních společenských systémech cenzurována (a tím uváděna, na cestu ‚pravou‘) či konfiskována, zakazována, vylučována z veřejného oběhu, pálena nebo jiným způsobem odstraňována – řadu dokladů najdeme snad ve všech literaturách, nikoli jen ruské či německé, které nám přicházejí na mysl jako první“ (Dohnal, 2012, s. 36). Dospievame tak k východisku, že hoci axiológia analyzuje hodnoty na individuálnej úrovni, nemožno ich izolovať od spoločenského kontextu. Kultúra<sup>10</sup>, jazyk, ale aj spomenuté tradície či náboženstvo formujú kolektívne hodnotové rámce, ktoré spätne ovplyvňujú individuum. V tomto kontexte nie sú hodnoty abstraktnými ideálmi v živote človeka, ale konkrétnymi silami, ktoré formujú jeho osobnosť a v širšom zmysle medziľudské vzťahy i štruktúru spoločnosti ako takej.

V súčasnom svete, ktorý je čoraz viac pluralitný a hodnotovo nejednoznačný, nadobúda axiologické uvažovanie nový význam. Prvotný dôvod sa ukazuje ako zrejмый: hodnotový aspekt ovplyvňuje nielen kolektívne normy a pravidlá, ale aj individuálne rozhodnutia a osobnostné smerovanie každého človeka. Každé rozhodnutie obsahuje implicitné alebo explicitné hodnotové súdy: voľba medzi

---

<sup>10</sup> Zákonitosti kultúry v rámci humanitných vied skúma kulturológia (resp. kultúrne štúdiá alebo veda o kultúre, tiež nazývaná aj ako filozofia kultúry), formujúca sa ako holistická, komparatívna a interdisciplinárna veda o kultúre.

pravdou a klamstvom, medzi vlastným záujmom a pomocou druhému – to všetko je vždy zároveň hodnotovým aktom.

Na spoločenskej úrovni hodnoty zabezpečujú kohéziu a stabilitu. Sú základom normatívneho poriadku, ktorý usmerňuje spoločenské očakávania a sankcionuje deviácie. Klesajúca dôvera v tradičné autority či narastajúci hodnotový individualizmus však vyvolávajú potrebu reflexie nad tým, ako zachovať hodnotové jadro, ktoré umožňuje spolužitie v rozmanitých spoločnostiach. V dnešnej čoraz viac pluralitnej a dynamicky žijúcej spoločnosti nadobúda axiologická reflexia mimoriadny význam z hľadiska získania možnosti uvedomovať si rozmanitosť hodnôt a potrebu kultivovaného dialógu medzi rôznymi hodnotovými systémami. V globalizovanom svete sa jednotlivci nevyhnutne stretávajú s hodnotovým pluralizmom, ktorý môže viesť k vyššej miere tolerancie, ale aj k relativizmu či priam negatívnym javom, napr. ku konfliktom medzi tradičnými (evolúciou) a novodobými (revolúciou) hodnotami, čo vedie k axiologickému napätiu vo svete. Pochopenie kultúrneho aspektu hodnôt<sup>11</sup> je preto nevyhnutné nielen pre filozofickú reflexiu, ale aj pre praktické riešenie konfliktov v multikultúrnych spoločnostiach 21. storočia. V holistickom pohľade tak práve hodnoty formujú individuálnu i kolektívnu identitu, pričom ich význam a hierarchia sú výrazne ovplyvnené kultúrnym prostredím, v ktorom jedinec žije.

Je zrejmé, že rozhodovanie ako základný aspekt ľudského konania je neoddeliteľne spojené s hodnotami. Každé rozhodnutie obsahuje implicitné alebo explicitné hodnotové sudy. Príklad: voľba medzi pravdou a lžou, medzi vlastným záujmom a pomocou

---

<sup>11</sup> Príkladom kultúrnej diverzity hodnôt môže byť rozdiel medzi individualistickými spoločnosťami Západu, kde dominujú hodnoty ako autonómia, kariéra či nezávislosť, a kolektivistickými kultúrami Východu, ktoré kladú dôraz na harmóniu, rodinné väzby a spoločenskú súdržnosť.

druhému, je vždy zároveň hodnotovým aktom. Axiológia poskytuje rámec pre kritickú reflexiu nad etickými dilemami, konfliktmi hodnôt a morálnou zodpovednosťou individua, ktoré môžu byť predmetom umeleckej (literárnej) reflexie zo strany spisovateľa.

V kontexte nášho uvažovania však stojí za povšimnutie aj pokázanie dôrazu na tvorivý a transformačný potenciál ľudského individua vychádzajúci z humanistickej tradície, ktorá človeka chápe ako subjekt s vôľou, hodnotami a schopnosťou tvorby. Môžeme pripomenúť myšlienku N. Z. Čavčavadzeho, a síce, že „každý človek je nejen objektivně spojen s jevy, které jej obklopují, ale k těmto jevům se vztahuje jako subjekt a přetváří je podle svých cílů a potřeb“ (Čavčavadze, 1989, s. 34). Čavčavadze podčiarkuje jednu zo základných charakteristík ľudskej existencie – schopnosť človeka nielen pasívne vnímať okolie, ale aktívne s ním vstupovať do vzťahu a premieňať ho podľa vlastných zámerov. Keď prežívame situáciu iného ako svoju vlastnú, dochádza k istému presahu subjektivity – naša individualita sa konfrontuje s inými pohľadmi na svet, a tým sa rozvíja. „Svet literárnej fikcie potom prijímame ako možnú verziu ľudského sveta, v ktorom sa naša subjektivita obohacuje o skúsenosti iných subjektov tak, že situáciu iného máme možnosť prežiť ako svoju vlastnú“ (Bílik, 2009, s. 54). Dôležité zostáva nezabúdať, že pri lektúre textu sa recipient vždy ocitá v tej verzii fiktívneho sveta literárneho diela, ktorú mu spisovateľ ako jeho autor a tvorca s určitým úmyslom predkladá, čo predstavuje, ako poznamenal M. Harpáň, určité „dialektické skĺbenie a jednotu subjektívneho a objektívneho v zmysle zažitia a tvorivého videnia objektívnej reality, ktorá ďalej v literárnom diele nefunguje ako realita osebe, ale ako jej umelecká prestavba (Harpáň, 2004, s. 8). Harpáňova formulácia nám ponúka teoretický rámec pre chápanie literárneho diela ako miesta, kde sa stretáva a transformuje objektívne a subjektívne, čím vzniká a pred recipienta sa predkladá nová, ume-

lecky sprostredkovaná skutočnosť, ktorá je výsledkom tvorivého procesu, nie pasívneho odrazu. Zdôrazňuje úlohu autora ako tvorcu významu, a nie len ako „zrkadla“ reality. Platí tak téza T. Žilku o tom, že „konkrétne texty vznikajú na pozadí epického komunikačného postoja autora, pričom literárne dielo ako výsledok tvorivej aktivity predstavuje modelovanie skutočnosti“ (Žilka, 1984, s. 238). Uvedený postoj má blízko k konštruktivistickým (hodnota a význam literárneho diela sa „vytvára“, „konštruuje“ v procese čitateľovej interpretácie) a fenomenologickým (hodnota a význam literárneho diela závisí od skúsenosti čitateľa a jeho „prežívania“ textu) prístupom v literárnej vede, ktoré zdôrazňujú aktívnu účasť vedomia pri formovaní významu.

Pokiaľ budeme analyzovať tieto významy jazykových prvkov v texte, a to ako na mikroskopickú úroveň (slovo, veta), tak aj na makroskopickú úroveň (tematická výstavba, naratívne štruktúry), pohybujeme sa v rámci literárnej vedy v oblasti sémantiky, keďže vo svojej podstate je literárny text ako sémantický (v širšom zmysle semiotický) systém nositeľom viacerých a často ambivalentných významov, ktoré sa aktivujú prostredníctvom čitateľskej recepcie. Sémantická rovina je úzko prepojená s axiologickou, keďže významy, ktoré text sprostredkúva, sú často nositeľmi implicitných alebo explicitných hodnôt. Význam tak nie je len jazykovým alebo stylistickým javom, ale aj hodnotovým aktom, keďže „zo samých viet a slov, ak by sme ich brali len na rovine lingvistickej observácie, by sme však nevedeli tieto čiastočky zmyslu nejako vymedzenejšie stanoviť, aspoň nie v ich špecifickejšej podobe“ (Miko, 1982, s. 88). Teoreticky azda možno hovoriť o literárnom texte ako o sémantickom a axiologickom poli, kde sa hodnoty nielen odrážajú, ale aj tvoria, menia a dostávajú do vzájomného kontaktu. Tento priestor je v sujete diela neustále v pohybe, pričom čitateľ zohráva aktívnu rolu pri jeho interpretácii, a to aj v prípade, keď hodnoty

v príbehu nie sú jednoznačne označené alebo priamo deklarované. Nemusia byť totiž „obsahom“, ktorý možno z textu izolovať, napriek tomu sú súčasťou komplexného vzťahu medzi prehovormi postáv, dejovou líniou a modelovaným kontextom príbehu.

Axiologická a sémantická analýza predstavujú v literárnej vede dva vzájomne sa dopĺňajúce prístupy, ktoré umožňujú komplexné porozumenie literárnemu dielu ako nositeľovi významu a hodnoty. Ich integrácia reflektuje aktuálne potreby interpretačnej praxe – nielen čítať texty, ale ich aj kriticky hodnotiť a reflektovať ich miesto v kultúrnom a spoločenskom diskurze. Diela umeleckej literatúry tak nie sú len estetickým objektom, ale aj významotvornou a hodnototvornou činnosťou. Problematika je však zložitejšia a vyžaduje si špecifickejší prístup z pozícií literárnej vedy, keďže texty umeleckej literatúry majú (okrem azda najvýznamnejšej estetickej) aj funkciu akumuláciu. Ako poznamenala V. Liashuk, „художественная литература, охватывающая большой массив текстов, накапливает и хранит в них духовные ценности, культурные знания и особенности мировосприятия носителей этих культурных ценностей“ (Liashuk, 2014, s. 15). Preto považujeme za relevantné nahliadať na literárne dielo ako artefakt v modalite písaného slova, ktorý hodnoty odovzdáva, uchováva či vytvára. Axiologická analýza umeleckého textu potom v tomto zmysle predstavuje odhaľovanie explicitných (verbálne, v sujete diela komunikované a odovzdávané prehovormi literárnej postavy) a implicitných hodnôt (neverbálne, vyplývajúce zo správania, konania literárnej postavy) hodnôt v texte, ktoré sú sprostredkované prostredníctvom rôznych naratívnych techník písania, prípadne výberom tém či špecificky vytváraných konfliktov v diele.

Hovoriť v tomto kontexte o tom, že diela umeleckej literatúry pôsobia na svojho recipienta, je azda zbytočné, nemalo by to ďaleko od pomysleného nosenia dreva do lesa dávno známych faktov.

De facto je to poslaním každej tvorivej činnosti ľudského individua, literatúry *belles lettres* potom špeciálne. Obráťme však našu pozornosť na to, že literárny text nemožno oddeliť od spoločnosti, v ktorej vznikol – už len samotná voľba tém, jazyk, perspektíva či ideologické zafarbenie odrážajú dobové reálie a hodnoty. Slovaní: „vzniká predsa s cieľom pôsobiť v spoločenskom kontexte, a to absolvovaním všetkého toho, k čomu ho zaväzuje jeho literárna povaha“ (Miko, 1982, s. 97). Na druhej strane, texty často presahujú svoju dobu a ponúkajú univerzálne posolstvá, čo podporuje argumenty zástancov ich autonómie. Práve v tejto ambivalentnosti – byť produktom konkrétneho kontextu a zároveň ho prekračovať – spočíva pridaná hodnota umeleckej literatúry. Z hľadiska dnešného pluralitného prístupu k literatúre je produktívne nevidieť tieto dva póly ako protikladné, ale skôr ako dopĺňajúce sa. Literárny text je síce autonómnou umeleckou formou, avšak zároveň je nevyhnutne „napojený“ na širší spoločenský, kultúrny a historický rámec. Kontext ovplyvňuje vznik textu, ale aj jeho čítanie – to, ako text vnímame dnes, sa môže zásadne líšiť od toho, ako ho vnímali súdobí čitatelia. Literatúra tak nie je len estetickým artefaktom, ale aj spoločenským dokumentom a nástrojom reflexie. Môže reprodukovať ideológie, ale ich aj kriticky odhaľovať. Stále totiž platí, že „pro literární dílo a obecně pro dílo umělecké je zcela zásadní, že transcenduje své vlastní psychosociologické podmínky, za kterých bylo vytvořeno, a že se takto otevírá neomezenému množství způsobů čtení (Ricoeur, 2004, s. 35).

Dostávame sa tak k podstate jedného z dôležitých prvkov v umeleckej literatúre – konfrontácii jednotlivca s ideovým systémom, ktorý má moc zásadne ovplyvniť jeho vnútorný svet, rozhodnutia či osud. Literárne modelovanie ideologických naratívov v sujete diela nefiguruje len ako kulisa dejinných udalostí zobrazovaných v príbehu, ale aj ako aktívna zložka, ktorá v literárnych

postavách vyvoláva vnútorné napätie, krízu identity či morálne dilemy. V určitom zmysle môžeme vnímať umeleckú literatúru ako priestor, kde možno analyzovať a prežívať konflikty medzi človekom a ideológiou a priori, t. j. bez nutnosti ich priameho zažitia. Takéto zobrazovanie má nielen estetickú, ale aj silnú etickú a spoločenskú hodnotu, pretože nám pomáha premýšľať nad vlastným postojom k moci, pravde a osobnej zodpovednosti. Polemika o možnosti nazerať na literárne dielo z tohto pohľadu je na mieste, avšak súhlasíme s vyjadrením J. Dohnala, a síce, že „téma ‚človek a ideologie‘ môže byť predmetom literárneho zobrazení, pretože takovýto ‚dotyk‘ vytváří intenzívni napětí především tehdy, kdy se setkání s do té doby nepoznanou ideologickou koncepcí stává zdrojem změny, vnitřního či otevřeného konfliktu, který literární postavy na svých osudech dokumentují a modelují tak to, co v reálném životě mohou prožívat reální lidé“ (Dohnal, 2012, s. 145). Otázka vzťahu textu a kontextu (spoločenského, ideologického, politického atď.), na ktorý by sa dalo nahliadať z axiologických súradníc preto nie je len teoretická – ide o základnú súčasť literárneho myslenia, ktorá nás núti pýtať sa: Čo text vypovedá o spoločnosti? A čo spoločnosť vypovedá o texte? Doposiaľ nestráca svoju aktuálnosť ani skutočnosť, že „otázka, jakým způsobem se literární texty vztahují ke společenskému kontextu, patří k základním problémům, s nimiž se myšlení o literatuře musí vysporádat. V literární teorii posledního století některá období a směry zdůrazňovaly autonomii textu a nezbytnost jejich vymanění z (historických, sociálních, ideologických...) kontextů, jiné naopak vztah textu a kontextu považovaly za určující“ (Šebek, 2019, s. 7).

Analogicky kľúčovým problémom sa tak stáva otázka literárnej interpretácie, t. j. do akej miery a akým spôsobom možno z literárneho diela vydeliť hodnoty – morálne, estetické, spoločenské či existenciálne –, ktoré v diele nachádzame alebo mu pripisu-

jeme. Tento problém nie je iba technickou otázkou metodológie interpretácie, ale dotýka sa aj samotnej podstaty literárneho textu, jeho axiologickej otvorenosti, ako aj vzťahu medzi autorom, textom a čitateľom. Z hermeneutického hľadiska (V. Šabík, H. G. Gadamer, P. Ricoeur) je dôležité chápať vydelenie hodnôt nie ako extrakciu fixných významov, ale ako dialogický proces, v ktorom text a čitateľ vstupujú do vzájomného pôsobenia. Hodnoty v takom prípade nie sú v texte „ukryté“ ako objekty, ktoré možno odhaliť nezávisle od interpreta, ale sú „konštruované“ v procese porozumenia. Z tejto perspektívy je vydelenie hodnôt z literárneho diela aktom interpretatívnej zodpovednosti. Čitateľ nie je len pasívnym príjemcom, ale aj aktívnym spolutvorcom významu, ktorý musí byť citlivý na kontext, jazykové nuansy i hodnotové napätia, ktoré text generuje. Pokus vydeliť jednu dominantnú hodnotu tak môže viesť k zjednodušeniu. Presnejšie by bolo hovoriť o hodnotovej dynamike alebo axiologickej polyfónii (v duchu Bachtinovej terminológie). Pokiaľ chápeme literárny text ako komplexný a mnohovýznamový, určenie jeho jednoznačného hodnotového posolstva predstavuje náročnú úlohu aj pre skúsených literárnych bádateľov a môže viesť k (paradoxne veľmi prínosnej) polemike. Navyše, samotné hodnoty, ktoré čitateľ v diele nachádza, môžu byť produktom jeho vlastného kultúrneho (a ideologického) nastavenia. To všetko potom vedie k tomu, ako poukazuje, inter alia, I. Pospíšil, že ani dnes „problém hodnoty v literatúre a literárni viedě není jednotlivý, ale heterogenní, vnitřně rozeklaný celek, má relační charakter, jež souvisí s částmi, disciplínami, přístupy literární vědy na straně jedné a s charakterem literárního artefaktu na straně druhé“ (Pospíšil, 2013, s. 75). Určitou pomôckou by mohla byť azda skutočnosť, že v užšom zmysle pri interpretácii a analýze literárneho diela ako súčasť určitej (národnej) literatúry platí, že aj jej samotné vnímanie „sa neuskutočňuje v izolovanom priestore, ale podobne, ako existuje a modifikuje sa

samotný systém, aj recepcia literatúry sa odohráva v určitom sociálnom priestore, ktoré podmieňuje spôsob jej recepcie“ (Bachledová, Biloveský, Lizoň, 2021, s. 15).

V tomto kontexte predstavuje ruská literatúra začiatku minulého storočia zaujímavý priestor literárnovedných výskumov, a to hneď z niekoľkých dôvodov a napriek tomu, že v oblasti ruskej recepcie na Slovensku „počas takmer celej druhej polovice 20. storočia išlo o komplikovaný vzťah vzájomného pôsobenia dvoch ideologicky zaťažených kultúrno-politických štruktúr“ (Pašteková, 2006, s. 111). Po prvé, podobne ako v Európe, tak i v Rusku išlo o čas transformácií – od deterministických modelov racionality k rozvoju subjektívneho, introspektívneho a často existenciálneho prežívania reality. V ruskej spoločnosti silnelo vnútorné napätie medzi tradíciou a modernitou, medzi univerzalizmom klasickej estetiky a fragmentárnosťou novej skúsenosti. Spoločenské a kultúrne zmeny celkom prirodzene nachádzali svoju umeleckú reflexiu, čo v literárnom diskurze predstavovalo pohyb k estetickému fragmentácii, v rámci ktorej sa etablovali rôznorodé smerovania literárnej avantgardy a moderny, pričom každé z nich reagovalo na aktuálne – a pre človeka tej doby mimoriadne páľčivé – otázky bytia, identity a zmyslu života. Tieto faktory kulminovali do natoľko intenzívneho rozmachu literárnej aktivity spojenej so vznikom nových literárnych krúžkov, uskupení a smerovaní, že sa v rámci vývojovej línie ruskej literatúry hovorí o jej *striebornom veku* ako poetickjšom označení obdobia ruskej moderny a avantgardy začiatku 20. storočia, prinášajúceho novú estetickú kvalitu, analogickú tej z obdobia *zlatého veku* v predchádzajúcom 19. storočí. Spoločným menovateľom sa stávala tendencia prehodnocovania a revízie dovedajších hodnotových rámcov, čo odštartovalo obdobie intenzívneho tvorivého hľadania, charakteristické zložitými a často protichodnými procesmi. V tomto období sa v ruskej literatúre te-

matizuje kríza tradičných hodnôt – kresťanských, morálnych či spoločenských – a hľadajú nové základy, často v individualizme, subjektivite, existencializme či vo vízii (nielen literárneho) umenia ako novej „náboženskej“ autority. Umelecká literatúra, a špeciálne tá ruská, sa menila z nositeľky jednoznačných hodnôt na priestor ich spochybňovania, redefinovania či reinterpretaácie. Dielo prestávalo slúžiť výlučne ako nástroj upevňovania poriadku a stávalo sa miestom zápasu – medzi starým a novým, medzi tradíciou a modernitou, medzi kolektívnym a individuálnym. Ruská literatúra nám v tomto zmysle poskytuje cenný prameň poznania nielen estetických preferencií doby, ale najmä ako zdroj reflexie výrazných dobových antropologických a filozofických pnutí, ktoré formovali ruské myslenie v prvej tretine 20. storočia.

Po druhé, ako už skôr správne poznamenala S. Pašteková, „vývinové smerovanie ruskej literatúry k moderným formám európskeho umenia bolo po roku 1917 (a najmä v druhej polovici 20. rokov) násilne prerušené, tvorivý duch ‚strieborného veku‘ (ako aj literatúry starších období) ostal však v sovietskej literatúre implicitne prítomný. Zvláštny význam má preto interpretácia genetických osobitností tohto literárneho obdobia (1890 – 1920) v ruských i západoeurópskych súvislostiach (Pašteková, 2006, s. 27). Myšlienku autorky by sme mohli rozšíriť o problematiku literárnej kontinuity a pamäti v podmienkach ideologicky kontrolovanej kultúry. Práve pojem „implicitnej prítomnosti“ starších poetík v neskoršej, zdanlivo ideologicky unifikovanej sovietskej literatúre otvára z hľadiska literárnej axiológie dôležité otázky: akými mechanizmami sa umelecké hodnoty prenášali, uchovávali alebo reinterpretovali v nových, ideologicky deformovaných kontextoch? Bola táto prítomnosť len formálnou ozvenou predrevolučného estetizmu, alebo skôr často potlačovaným, avšak neodstrániteľným základom literárneho vedomia?

V tejto súvislosti je nevyhnutné vnímať *strieborný vek* nie iba ako historicko-literárnu periodizáciu (cca 1890 – 1920), ale ako významovo nabitý priestor, v ktorom sa prelínali symbolistické, dekadentné, modernistické a mystické či náboženské tendencie. Hoci boli po roku 1920 oficiálne odmietnuté alebo vytesnené, prežívali vo forme estetickej pamäti, skrytej intertextuality či poetickej reflexie napríklad v tvorbe napr. B. L. Pasternaka či A. A. Achmatovovej a neskôr dokonca aj v štruktúrach tzv. neoficiálnej literatúry 60. a 70. rokov. V tomto zmysle sa ruská literatúra po roku 1917 nevyvíjala kontinuálne, ale v istom zmysle „zakrývala“ svoj vývin, transformovala sa, avšak zároveň si pod vrstvou ideologickej rétoriky uchovávala spomienku na svoju modernistickú a hodnotovú genézu. Platí tak výrok J. Dohnala: „literatura – a ne jen ruská – byla vždy více či méně spojena s funkcí zachovávání či prosazování hodnot. Mnohá z literárních děl byla především hodnototvorným nebo hodnoty uchovávajícím artefaktem; stačí vzpomenout roli literatury např. v ruském klasicismu. Není proto bez užitku všimnout si této s hodnotami spjaté dimenze literárních děl, a to jak obecně, tak co do místa hodnot v literárních dílech na přelomu XIX. a XX. století“ (Dohnal, 2012, s. 33). Táto skrytá kontinuita poukazuje na potrebu vnímať sovietskú literatúru nielen cez optiku cenzúry a ideológie, ale aj ako zápas o zachovanie estetickej suverenity, vnútornej slobody a kontaktu s európskym duchovným priestorom.

A nakoniec, po tretie – skúmanie axiologickej dimenzie ruskej literatúry 20. storočia ako vnútorne a obsahovo ukončenej etapy literatúry konkrétneho národa je nielen pútavým objektom bádateľskej činnosti, ale ukazuje sa aj ako legitímne a ,vzhl'adom aj na predtým uvedené, nevyhnutné. Najmä ak chceme pochopiť, ako sa menilo a mení nielen samotné umenie, ale aj naše chápanie (nielen ruského) človeka a (nielen ruskej) spoločnosti. Literatúra tak nie je len „svedkom“ doby, ale aj aktívnym činiteľom jej hodnotového

vývoja. Koniec koncov „je prece všeobecne uznávana teze, že ruská literatura 20. storočia často funguje ako palimpsest ruskej klasiky a možná práve to jí umožnilo nejen prežiť, ale vytvoriť určité nehybné hodnoty, i keď ve svetovom merítku relativne mene významné než ruská klasika – celý svet – nejen Rusko se z ruskej klasiky učil a naučil“ (Pospíšil, 2014, s. 162).

Zároveň, podrobujúc literárne diela axiologickej analýze, je dôležité mať na pamäti aj niečo, čo môžeme označiť ako faktor času, t. j. v sujete diela môžeme nachádzať hodnoty, ktoré dnes môžu pôsobiť problematcky (napr. pre ruskú literatúru typicky patriarchálne predstavy), čo však neznamená, že tieto diela treba zavrhnúť, ale skôr reflektovať ich hodnotovú ambivalenciu. Práve táto ambivalencia sa stáva vhodným priestorom pre kritické myslenie a diskusiu. Prijímané či vnímané hodnoty z diela sa v tom prípade neformujú pred čitateľom ako hotové pravdy, ale skôr ako výzvy k porozumeniu druhému, k sebareflexii a etickému rastu. Faktor času tak len zvyrazňuje pluralizmus hodnôt, prakticky implicitne spätý s ruskou literatúrou, keď diela často obsahujú viaceré etické a ideové roviny (spomeňme si napr. na Turgenjevov román *Otcovia a deti*), ktoré sú vo vnútri textu v napätí alebo priamom konflikte.

Záverom tejto kapitoly môže byť konštatovanie, že v holistickom pohľade hodnoty v ruskej literatúre (nielen 20. storočia) nemožno chápať ako jednoznačné posolstvá, ale skôr ako pluralitu možných – v literárnom diele s určitým cieľom modelovaných – významov, ktoré vznikajú v dynamickom vzťahu medzi textom, autorom a čitateľom. Axiológia nám ponúka možnosť nahliadať na ruskú literatúru nie ako na miesto objektívnych právd, ale ako priestor stretu hodnôt, ktorý nás vyzýva k interpretácii, diskusii a kritickému mysleniu.

V ruskej literatúre začiatku 20. storočia, v tvorivom období jej *strieborného veku*, sa mimoriadne aktívne tematizujú a umelecky reflektujú axiologické peripetie života ruskej spoločnosti. Spisovatelia tohto obdobia tak nadväzujú na klasikov predchádzajúceho 19. storočia, akými boli F. M. Dostojevskij, L. N. Tolstoj, I. S. Turgenev či A. P. Čechov, pričom nielen konzistentne zobrazujú hodnotový mikrosvet svojich postáv, ale zároveň vyzývajú čitateľa k vlastnej reflexii a zaujatiu postoja (súdu). Charakteristickým znakom ruskej literatúry vymedzeného obdobia sa stal výrazný posun v chápaní a reflexii hodnotových systémov, čím sa tak literatúra stáva priestorom nielen umeleckého, ale aj filozoficko-morálneho diskurzu, v ktorom sa čitateľovi neponúkajú jednoduché odpovede na večné otázky o človeku a jeho mieste vo svete.

Z množiny možných obraciame našu ďalšiu pozornosť na v slovenskej rusistike nie tak známeho Ivana Sergejeviča Šmel'ova (1873 – 1950), spisovateľa prvej vlny ruskej emigrácie, ktorý navštívil a koncom 20. rokov minulého storočia literárne vplýval aj na náš domáci, t. j. slovenský, resp. česko-slovenský kultúrny priestor.

\* \* \*

*Ivan Sergejevič Šmel'ov*  
*od rečníka k spisovatel'ovi...*

„Вышло это так просто и неторжественно, что я и не заметил.  
Можно сказать, вышло это непредумышленно.“

*Иван С. Шмелев*

*– Как я стал писателем, 1929/1930 –*

Podobne ako súčasníci Ivana Sergejeviča Šmel'ova, napr. Marína Ivanovna Cvetajevová či Sergej Alexandrovič Jesenin, aj on patrilo do okruhu ruských spisovateľov, ktorých tvorivá individualita bola vždy do vysokej miery špecifická a natoľko výrazná, že sa aj dnes len veľmi ťažko priraduje ku konkrétnemu literárnemu smeru či hnutiu. Známy emigrantský bádateľ Šmel'ovovho literárneho odkazu I. A. Il'in na margo tejto skutočnosti koncom 20. storočia poznamenal: „Шмелев всегда стоял вне всяких литературных, течений“, „направлений“ и „школ“. Он сам и направление, и школа. Он творит не по программам, а по ночным голосам своего художественного видения, которые зовут его и указывают ему путь“ (Il'in, 1993, s. 105). N. M. Solncevová zase písala: „Шмелев – один из тех писателей, которые в начале XX века создали новый реализм“ (Solncevová, 2007, s. 56). Genézu špecifického umeleckého prejavu Šmel'ova v modalite písaného slova nachádzame už v detstve, formujúce – tak ako je tomu u mnohých spisovateľov *belles lettres* – jeho osobnosť i svetonázor a stalo sa prvým podnetným prostredím, ktoré najmä v neskoršej etape jeho tvorby umelecky reflektoval aj vo svojich literárnych dielach. V rámci predkladaného literárnovedného bádania považujeme za dôležité pripomenúť životnú púť spisovateľa, ktorá formovala ním

prijímané a v literárnych dielach následne odovzdávané hodnotové pozície.

Ivan Sergejevič sa narodil v rodine majetného moskovského kupca Sergeja Ivanoviča a Jevlampije Gavrilovny Šmel'ovovcov v roku 1873. V kontexte nášho bádania je však azda podstatnejšie, že rodina bola tzv. starej viery, keď sa pravoslávie vnímalo ako prirodzená, ba dokonca nevyhnutná súčasť jej každodenného života. Túto tézu potvrdzujú aj slová samotného Šmel'ova, ktorý, spomínajúc vo svojich memoároch na detstvo, hovoril: „В доме я не видал книг, кроме Евангелия, которое нас, детей, заставляли читать великим постом, и молитвенников, по которым я изучал молитвы, не понимая смысла церковных слов. В многочисленных поминаньях были картинки, где изображалось шествие душ по мытарствам, черти в огне, грешники, старающиеся вырваться из пламени. Это оставило впечатление страха и жуткой тайны“ (Peresleginová, online). Určitá tajomnosť, záhadnosť a mystickosť pravoslávia musela nepochybne predstavovať pre malého chlapca prirodzený zdroj záujmu a rodinnú atmosféru, ktorá sa stala podnetným prostredím pre vývoj fantázie či predstavivosti. O. N. Michajlov súčasne dodáva, že, „впрочем, неотъемлемой чертой этой патриархальности было и патриотическое чувство, пылкая любовь к родной земле и ее истории, героическому прошлому. Патриархальны, религиозны, как и хозяева, и преданы им были слуги. Они рассказывали маленькому Ване истории об иноках и подвижниках, сопровождали его в путешествии в Троице-Сергиеву лавру, знаменитый монастырь, основанный преподобным Сергием Радонежским“ (Michajlov, online). Vo formovaní malého Ivana Sergejeviča ako budúceho spisovateľa ruského i celoeurópskeho priestoru mala nepochybne vplyv aj osoba každému dieťaťu najbližšia – jeho matka Jevlampija Gavrilovna. Tá získala diplom v Moskovskom Jekaterinskom inšti-

túte urodzených dievčat, venovala sa výchove šiestich detí (Šmeľov bol piatym dieťaťom) a starostlivosti o domácnosť, bola to práve ona, kto priviedol vtedy ešte malého Ivana k ruskej literatúre, ktorú sama veľmi dobre poznala.

Vďaka tomu môžeme dnes hovoriť o tom, že v retrospektívnom pohľade do života spisovateľa a v snahe nájsť jeho prvé literárne prejavy, môžeme ísť až za hranicu horizontu klasického písaného prejavu, t. j. už v Šmeľovovom útlom detstve sa sformovala prvá, orálna (rétorická) etapa jeho literárnej tvorby. V tomto kontexte si môžeme pripomenúť spisovateľove vlastné memoáre z knihy *Ivan Šmeľov – Spomienky (Иван Шмелев – Воспоминания, 2019)*. Približuje v nej niektoré momenty svojho života od útleho detstva, ktoré sám považuje za významné a až v spätnom pohľade do vlastnej minulosti už vtedy v mnohom napovedajúce jeho predurčenie, okrem iného spomína: „помнится, нянька, бывало, говорила: – И с чего ты такая балаболка? Мелет-мелет невесть чего... как только язык у тебя не устает, балаболка!..“ (Šmeľov, 2021, s. 3). S odstupom času môžeme hovoriť o tom, že ide azda o vôbec prvé hodnotenie tvorivej mysle Šmeľova, hoci pravdou je aj to, že výrečnosť malých detí nebola a ani dnes nie je až taký abnormálny jav. Môžeme to vnímať aj ako prvý prejav a zaznamenaný „dôkaz“ zrejme nielen širokej, ale aj aktívnej slovnnej zásoby, nevyhnutej pre prácu každého spisovateľa. Svoju dôležitosť, avšak možno neprávom prehliadanú úlohu v bohatej fantázii mladého Šmeľova mal špecifický charakter domáceho prostredia. Okrem matky trávil malý Ivan pomerne veľa času so svojim otcom Sergejom Ivanovičom, ako aj so starým stolárom Michailom Gorčinom, ktorý v rodine zastával funkciu vychovávateľa. Otec ako podnikateľ a predovšetkým majiteľ stolárskej dielne s približne 300 zamestnancami zabezpečoval dobré finančné zaistenie rodiny. Jeho podnikanie však malo určitý vedľajší efekt v podobe častých náv-

štev remeselníkov najrôznejších spoločenských tried a postavenia, ktorí sa s malým synom, celkom pochopiteľne, nielen hrali, ale predovšetkým mu rozprávali rôzne príbehy, či už aby chlapca zabavili, alebo si získali jeho pozornosť a priazeň (zostáva však diskutabilné, či zároveň nešlo premyslenú obchodnú stratégiu jeho otca, ktorý sa snažil udržiavať dobré nielen obchodné kontakty so svojimi partnermi, ale aj nadštandardné osobné vzťahy, ktoré podnikaniu pomáhali). Môžeme tak hovoriť o tom, že Šmeľovova osobnosť a svetonázor sa od útleho veku formovali v úzkom kontakte s ruským ľudom: tesármi, stolármi, murármi, obuvníkmi, maliarmi a ďalšími pracujúcimi, ktorí neustále zapíňali dvor jeho rodného domu. Kombinácia takto podnetného prostredia, jeho bohatej fantázie a vďaka tomu aj schopnosť vymýšľať pútavé príbehy, dalo by sa povedať, na počkanie, zabezpečila vtedy ešte malému Ivanovi Sergejevičovi popularitu v rámci jeho rovesníkov, s ktorými ako dieťa trávil voľné chvíle v škole i mimo nej. „За постоянную болтовню прозвали меня в первом классе гимназии – римский оратор, – и кличка эта держалась долго“, spomínal Šmeľov (ibidem, s. 15). Na toto obdobie svojej „tvorby“ neskôr on sám spomínal ako na niečo nové a zvláštnym spôsobom príjemné: „многие стали приставать, чтобы я рассказал сказочку. Сказочек я знал много, от наших плотников. Бывало, меня обступят, – и все старше девочки, – сажают на колени и слушают, дают даже и шоколадные конфетки. Я жую и рассказываю, будто сам себе“ (ibidem, s. 14).

Dospievaním, ako aj vzdelávacím procesom sa Šmeľov postupne zoznámil so slovom i v jeho grafickej, t. j. písanej podobe. Tým sa pre neho prirodzene otvorila ďalšia vývojová etapa na ceste začínajúceho spisovateľa, keď sa orálny prejav postupne transformoval do podoby písaného záznamu. Samozrejme, on sám o tomto procese v danom období svojho života prakticky nevedel a konšta-

tovať ju môžeme len my z pozícií skúmajúcich genézu jeho literárnej tvorby. Šmeľovove príbehy tak už nevznikali hit et nunc ako aktuálny, často dočasný výplod fantázie, ale ako príbehy, ktoré sa po zaznamenaní v grafickej podobe z hľadiska fabuly už väčšinou výraznejšie nemenili. Súčasne s tým sa začali kreovať i tematické preferencie budúceho spisovateľa, vo výbere ktorých môžeme pozorovať jednoznačný vplyv domáceho náboženského prostredia. Jeho dovtedy pokojná a podnetná tvorivá atmosféra sa zmenila s rodinnou tragédiou. Keď mal Ivan sedem rokov, jeho otec Sergej Ivanovič zomrel na následky pádu z koňa. Šmeľovovu matku, otca a jeho obchodných partnerov v úlohe putujúcich „rozprávkarov“ začali postupne nahrádzať učitelia ako tí, ktorí ďalej rozvíjali jeho talent, podieľali sa na rozvoji a prehľbovaní jeho kompetencií i návykov v oblasti písaného slova.

Školské vzdelávacie prostredie gymnázia sa stalo miestom prvých písaných textov mladého Šmeľova. On sám toto obdobie svojho života komentoval nasledujúco: „Долго рассказывать о первых моих шагах. Расцвел я пышно на сочинениях. С пятого класса я до того развился, что к описанию храма Христа Спасителя как-то пришел <...> Помнится, я хотел выразить чувство душевного подъема, которое охватывает тебя, когда стоишь под глубокими сводами, где парит Саваоф, „как в небе““ (ibidem, 17). Učitelia sa stali jeho prvými kritikmi i čitateľmi, boli to práve oni, ktorí dávali budúcemu spisovateľovi spätnú väzbu a usmerňovali jeho myslenie i nadanie a formovali jeho písaný prejav. Zvlášť medzi nimi vynikal Fiodor Vladimírovič Cvetajev, strýko ďalšej budúcej spisovateľky Maríny Ivanovny Cvetajevovej, ktorá, podobne ako i Šmeľov, počas svojej emigrácie navštívila aj Prahu. Na rozdiel od predchádzajúcich učiteľov (napr. Nikolaja Ivanoviča Batalina), ktorí Šmeľovov rodiaci sa talent spisovateľa ohraničovali a smerovali k výlučne aktuálne platným literárnym

kánonom, u Cvetajeva nadobudol pomyselnú „slobodu písania“ či už z hľadiska tematického zamerania jeho črt alebo ich kompozičnej výstavby. Šmeľov tak získal vzácny a potrebný tvorivý priestor, mohol experimentovať, popustiť uzdu fantázii a kreovať svoj vlastný autorský štýl literárnej výpovede, ktorá sa u jeho čitateľov neskôr stala predmetom uznania a obdivu. Ako už poznamenala M. Bogdanovová, „Ф. В. Цветаев заставил этого ребенка поверить в себя, сумел научить его наслаждаться словом, не скупился на похвалы – и вчерашний двоечник стал получать пятерки ‚с тремя жирными крестами‘ за то же, за что еще год назад был нещадно обруган и осмеян: за свои сочинения“ (Bogdanovová, online). Kladný vzťah k literatúre, vlastný samotnému Cvetajevovi, ale aj ľudovej slovesnosti a umeniu ako takému, bol postupne prenášaný aj na jeho žiaka Šmeľova. „Писать классные сочинения на поэтические темы, например, – ‚Утро в лесу‘, ‚Русская зима‘, ‚Осень по Пушкину‘, ‚Рыбная ловля‘, ‚Гроза в лесу‘... – было одно блаженство“ (Šmeľov, 2021, s. 19), spomínal neskôr Šmeľov vo svojej biografickej poviedke *Ako som sa stal spisovateľom*. U Cvetajeva z hľadiska súčasnej didaktiky a výučby práce s umeleckými postupne získaval, hoci ako žiak si to len sotva uvedomoval, dôležité vedomosti a návyky literárnej činnosti: obohatil sa jeho duchovný svet, do ktorého vstúpili nové knihy, noví autori. Naučil sa vytvárať svety fikcie, vyvážené kombinovať v nich pravdivé a nepravdivé informácie, umožňujúce jeho čitateľovi vytvoriť si po prečítaní (lektúre) obraz a z neho získať estetický zážitok. Ovládnutie tejto kľúčovej kompetencie predstavovalo prelom v písaní: „Я перешел незаметно к ‚собственному‘“ (ibidem, s. 21), konštatoval sám Šmeľov.

Môžeme tak konštatovať, že v ôsmom ročníku gymnázia sa začala ďalšia, tretia etapa jeho literárnej činnosti, ktorá už prinášala texty, od počiatku zamýšľané pre širší okruh čitateľov. Šmeľov,

pochopiteľne, nežil v izolácii od okolitého sveta. Možno predpokladať, že v tom čase sa už mladý spisovateľ vďaka domácej knižnici oboznámil s niektorými literárnymi dielami významných ruských klasikov 19. storočia, akými boli L. N. Tolstoj, F. M. Dostojevskij, A. S. Puškin, M. J. Lermontov či N. V. Gogol'. Ich najznámejšie diela nepochybne v určitej miere formovali aj literárny prejav mladého a vtedy ešte stále pomerne neskúseného Šmeľova. Radosť a nadšenie, ktoré v procese písania prežíval, nevyprchali aj napriek tomu, že žiadny z týchto spisovateľských pokusov nebol publikovaný<sup>12</sup>. Podobne ako iní, aj on pri písaní čerpal z vlastnej životnej skúsenosti, alebo, berúc do úvahy takto mladý vek stále ešte len začínajúceho spisovateľa, z dovtedajších zážitkov, ktoré následne pretváral (transformoval) do podoby umeleckej výpovede v literárnom diele. Práve takto by sme mohli uviesť Šmeľovovu poviedku *Pri mlyne* (*У мельницы*, 1895), napísanú z pohľadu prvej osoby. Poetikou nápadne pripomína Turgenevove *Zápisky poľovníka* (*Записки охотника*, 1852), Šmeľov sa však nesústreďuje na postavy príbehu, ktoré prežívajú životnú drámu, ale na samotného

---

<sup>12</sup> Začiatkom 90. rokov 19. storočia napísal pod dojmom poviedky G. I. Uspenského *Búda* (*Будка*) svoju prvú poviedku *Žandár Semion* (*Городовой Семен*), ale rukopis Šmeľovovi z redakcie vrátili. Vydanie humoristicky ladenej poviedky, ktorú poslal do redakcie časopisu *Budík* (*Будильник*), pozastavila cenzúra. Šmeľov rozpisal aj ďalšiu poviedku *O čom niekedy spievajú zvony* (*О чем иногда колокола поют*), avšak dokončená bola až v októbri 1908. Pod vplyvom L. N. Tolstého zostal nedokončený rukopis románu *Dva tábory* (*Два лагеря*) z roku 1894. Mnohé z nepublikovaných textov Šmeľova sa dnes nachádzajú v archíve Oddelenia rukopisov Ruskej štátnej knižnice (Отдел рукописей Российской государственной библиотеки). Najcennejšiu časť zbierky tvoria spisovateľove rukopisy od r. 1894 až po začiatok 20. rokov 20. storočia, t. j. z obdobia života a tvorby Šmeľova pred emigráciou z Ruska. Ide o náčrty jeho beletristických diel, z ktorých väčšina je zastúpená niekoľkými vydaniaми: prvotnými (vo forme hrubých konceptov) a neskoršími (v rukopisných a strojopisných zoznamoch s rozsiahlou autorskou úpravou). Niektoré diela sa zachovali v troch alebo štyroch vydaniach. Táto zbierka je mimoriadne zaujímavá z hľadiska bohatosti inak prakticky nedostupného materiálu.

rozprávača (t. j. autora) príbehu, jeho dojmy a pocity. Rozprávanie v prvej osobe umožňuje jasné oddelenie autora od jeho postáv, s ktorými rozprávač súcití. Opisy prírody, ako bezodná priepasť, svetlé plody jarabín, útesy na brehu či zničená hrádza, sú kulisou pre odohrávajúcu sa drámu života v príbehu predkladanú cez prizmu vnímania mladého Šmeľova. Epilóg vyzýva čitateľa neprepadnúť podmanivej sile blahobytu a nikdy nezabúdať na hlas dobrého človeka vo svojom vnútri. Analýza sujetu poviedky umožňuje identifikovať typický znak diel ranej literárnej tvorby Šmeľova, v ktorých prevláda vonkajšia popisnosť a zobrazovanie prírody ako pozadia celého príbehu na rozdiel od jeho neskorších diel. V nich už prevláda výrazne filozofický a axiologický pohľad na zobrazované udalosti, v ktorých je akcent namierený na skryté za bežným. Príroda sa v nich už nestáva nemým pozadím deja, ale súčasťou dynamiky zobrazovaných udalostí v literárnom príbehu.

Inšpiráciou na napísanie poviedky sa stali udalosti gymnazistu Šmeľova z letných prázdnin v roku 1883, keď pri rybolove na osamelej rieke narazil na už vtedy nefungujúci mlyn, ktorý obýval osamelý a sluchovo indisponovaný muž v pokročilom veku. Kombinácia prostredia v lone divokej prírody, keď bol obklopený riekou, skalami a útesmi, na začínajúceho spisovateľa veľmi zapôsobila. Nebolo to po prvýkrát, keď ruská príroda zanechávala v spisovateľoch silný, nezabudnuteľný estetický zážitok (spomeňme na diela A. S. Puškina, M. J. Lermontova či L. N. Tolstého), ktorý sa následne stával motívom a popudom k ich literárne tvorivej činnosti. Poviedku *Pri mlyne* však Šmeľov nenapísal okamžite, nebola bezprostrednou reakciou na videné a prežité (na rozdiel od niektorých jeho neskorších diel, napr. románu *Slnko mŕtvych*, 1923), ale až s výraznejším časovým odstupom. Tento faktor času mu umožnil v sujete diela vytvoriť do istej miery idealizovaný obraz prežitého zážitku a vyvážene zakomponovať do textu modelovaného literár-

neho príbehu prvky reálneho s fikciou. Pre praktickú demonštráciu toho, ako následne začal vznikáť samotný rukopis poviedky, keď bol Šmeľov na takýto počin pripravený, uvádzame citáciu jeho vlastnej výpovede, dokonale opisujúcu stav a tento tvorivý proces: „И вдруг, в самую подготовку на аттестат зрелости, среди упражнений с Гомером, Софоклом, Цезарем, Вергилием, Овидием Назоном... – что-то опять явилось! Не Овидий ли натолкнул меня? не его ли ‚Метаморфозы‘ – чудо! Я увидел мой омут, мельницу, разрытую плотину, глинистые обрывы, рябины, осыпанные кистями ягод, деда... Помню, – я отшвырнул все книги, задохнулся... и написал – за вечер – большой рассказ. Писал я ‚с маху‘. Правил и переписывал, – и правил. Переписывал отчетливо и крупно. Перечитал... – и почувствовал дрожь и радость. Заглавие? Оно явилось само, само очертилось в воздухе, зелено-красное, как рябина – там. Дрожащей рукой я вывел: У мельницы. Это было мартовским вечером 1894 года...“ (ibidem, 21 – 22). V tomto prípade však Šmeľov už rukopis poviedky osobne doručil do redakcie časopisu *Ruský prehlad* (*Русское Обозрение*). Publikovaná bola pod pôvodným názvom *Pri mlyne* o rok neskôr, v roku 1895, v júlovom čísle časopisu (№ 7), už počas štúdia Šmeľova na Právnickej fakulte Moskovskej univerzity. Šmeľov si uvedomoval zmenu, ktorá v jeho živote nastala, a pristupoval k nej s pocitmi zvláštnej kombinácie obáv i nadšenia: „взглянул на свою фамилию под рассказом, – как будто и не моя! Было в ней что-то новое, совсем другое. И я – другой. Я впервые тогда почувствовал, что – другой. Писатель? Это я не чувствовал, не верил, боялся думать. Только одно я чувствовал: что-то я должен сделать, многое узнать, читать, вглядываться и думать... – готовиться. Я – другой, другой“ (ibidem, s. 31 – 32). Publikácia poviedky súčasne znamenala ofi-

ciálny vstup Šmel'ova ako 22-ročného spisovateľa na ruskú literárnu scénu v závere 19. storočia.

Pozitívne ohlasy na prvú publikovanú poviedku *Pri mlyne* podnietili Šmel'ova k ďalšej tvorivej práci, hoci o svojom talente ešte stále vnútorne polemizoval, a môžeme povedať, že v tej dobe sa za spisovateľa neidentifikoval. Neskôr, v parížskej emigrácii v januári roku 1936, na toto obdobie svojho života spomínal: „Правда, мой первый рассказ только что появился в журнале ‚Русское Обозрение‘. Сам редактор, ‚друг Константина Леонтьева‘, жал мне руку, – ‚детская рука какая‘ и ободрял: ‚пишите, приносите‘. Но о писательстве я не думал. Писатели – это совсем особенные люди. Я разглядывал себя в зеркале и видел глаза, глядевшие так пугливо. Разве писатель может родиться в Замоскворечьи, на шумном дворе, где только простой народ, где совсем не читали книг, где и книг ‚настоящих‘ не было, а только старенькое Евангелие, молитвенники, да на полках в чулане ‚Четы-Миней‘ прабабушки Устиньи? Напечатал выдуманный рассказ, а мне заплатили деньги. Стыдно было смотреть на Пушкина. И я скоро забыл об этом“ (ibidem, s. 46). Tento krátky úryvok, v ktorom Šmel'ov v spätnom pohľade do vlastnej minulosti zhodnocuje svoje literárne začiatky, umožňuje nahliadnúť do jeho myšlienok a pocitov. Odhaľuje sa nám tak psychologická stránka osobnosti Šmel'ova, ktorá ho ukazuje ako mladého človeka s prirodzenými pocitmi neistoty a – ako je ľudskému individu neraz vlastné – veľmi sebakritickými až podceňujúcimi sa náladami. Napriek tomu nad tvorivou činnosťou písania nezanevrel a ako už táto prvá poviedka, tak i nasledujúce literárne diela Šmel'ova neraz vznikali ako interný pocit či potreba „vyjadriť sa“ k udalostiam prežitým či videným. Nie vždy boli písané ako bezprostredná reakcia, niekedy, ako písal už S. A. Jesenin v básni *List pre ženu* (*Письмо к женщине*, 1924): „Лицом к лицу

лица не увидеть. Большое видится на расстоянии“ (Jesenin, online). Prípadný časový odstup (faktor času) Šmel'ovove diela skôr kvalitatívne obohacoval a často v nich exponoval dôležité dejové momenty.

V 90. rokoch 19. storočia sa menil aj súkromný život Šmel'ova. Po dvojročnej známosti sa dňa 14. júla 1895 (teda v tom istom mesiaci, ako bola publikovaná poviedka *Pri mlyne*) oženil s Oľgou Alexandrovnou Ochterloneovou zo schudobnenej škótskej šľachtickej rodiny (6. januára 1896 sa im narodil jediný syn Sergej Ivanovič Šmel'ov), ktorá sa do Ruska presťahovala za čias vlády cárovnej Kataríny II. O význame tejto udalosti, ktorá v ďalšom období ovplyvnila aj spisovateľovu literárnu tvorbu, hovorili už mnohí bádatelia skúmajúci odkaz spisovateľa. P. Tichonov poznamenáva, že „важным этапом в духовной эволюции писателя стала встреча с будущей женой, Ольгой Александровной“ (Tichonov, online), a hneď pripomína aj slová ďalšieho významného bádateľa: „вот что пишет богослов и философ А. В. Карташов о промыслительной роли этой встречи в духовном прозрении писателя: „Она потихоньку очистила от пыли божницу, заправила остывшую лампадку и засветила ее““ (ibidem). Nábožensky a vlastenecky založená žena Šmel'ova v mnohom ovplyvnila nielen jeho literárnu tvorbu, v ktorej sa čoraz častejšie začali objavovať fragmenty vlasteneckej či pravoslávnej tematiky, ale aj celkový svetonázor spisovateľa, v rámci ktorého sa formovala i jeho osobnosť a následne špecifický písomný prejav v jeho dielach. A hoci v tejto etape Šmel'ovovej literárnej tvorby (prelom 19. a 20. storočia) je ešte skoro o ňom hovoriť ako o „pravoslávnom spisovateľovi“ – toto označenie sa bude často používať v emigrácii o tri dekády neskôr –, na základe uvedeného môžeme objektívne sformulovať tézu, že vďaka vplyvu svojej zbožnej manželky Oľgy sa spisovateľ pridrži k pravoslávnej viere, za čo jej bol do konca života vďačný.

Bola to práve viera, ktorá mu neskôr pomáhala v najťažších okamihoch a skúškach života – nielen počas bratovražednej občianskej vojny, ale aj v zahraničnom exile.

Z hľadiska úsilia reflektovať axiologické aspekty v próze spisovateľa je uzatvorenie manželstva dôležité aj z ďalšieho dôvodu, a síce z následnej svadobnej cesty v roku 1896, počas ktorej mladomanželia navštívili Valaamský kláštor Premenenia Pána. Voľba tohto miesta, nasýteného duchom ruského pravoslávia a tradičnými patriarchálnymi hodnotami ruského štátu, bola z hľadiska Šmeľova akousi prirodzenou voľbou, niečím intuitívnym, k čomu pociťoval určitú príťažlivosť napriek svojim vedomostiam z oblasti exaktných predmetov, absolvovaných počas svojho dovtedajšieho štúdia. Ako neskôr v memoároch spomínal, po ukončení svadobných slávností, „вот мы решили отправиться в свадебное путешествие. Но – куда?... Петербург?... Ладога, Валаамский монастырь?.. туда поехать? От Церкви я уже шатнулся, был если не безбожник, то никакой. Я с увлечением читал Бокля, Дарвина, Сеченова, Летурно... Я питал ненасытную жажду ,знать‘... это знание уводило меня от самого важного знания – от источника Знания, от Церкви. И вот в каком-то полубезбожном настроении, да еще в радостном путешествии, в свадебном путешествии, меня потянуло... к монастырям!“ (Šmeľov, 2021, s. 47). Krátko pred cestou dostali požehnanie od starca Varnavu v Gefsimanskej (Černigovskej) pustovni Trojicko-sergijevskej lavry. Návšteva pútnického miesta na Ladožskom jazere inšpirovala Šmeľova k napísaniu prvej knihy, resp. zborníka črt pod názvom *Na skaliskách Valaamu* (*На скалах Валаама*, 1897) s podtitulom *Za hranicou sveta* (*За гранью мира*). V tomto diele opisuje kláštor Valaam z pohľadu turistu, ktorý v ňom strávil niekoľko týždňov. V centre pozornosti sa ocitá nielen samotný kláštor, ale aj jeho okolie či obdiv mníškeho spôsobu života, ktorý v mnohom zostával pre mladého človeka

nepochopený a cudzí – samotná myšlienka „podrobenia“ sa hlavnej postave zdala byť násilím na osobnosti človeka, aj keď prišiel slúžiť Bohu z vlastnej vôle. Sila ducha týchto ľudí, ktorí zasvätili svoj život službe Bohu, pestujú záhrady na skalách, vynášajú vodu potrubím niekoľko sto metrov do výšky, vysekávajú kanály v skalách, alebo vylievajú zvony priamo na ostrove, zanechala v Šmel'ovovi veľmi silný dojem. V danom kontexte považujeme za dôležité poznamenať, že v tomto období života ako študent s nadšením čítal knihy Bockla, Darwina alebo Sečenova a sám seba označoval za „bezbožníka“. Avšak počas pobytu v kláštore, ktorý de facto literárne opisuje v tomto diele, napokon postupne prichádza k záveru, že najdôležitejšie poznanie života pochádza práve z pravoslávia. Zborník obsahuje rôzne filozoficko-psychologické úvahy o viere a ateizme či o úlohe pravoslávia v rodinnom živote. Ako si všimol N. I. Sobolev, „повествователь рассуждает о многом, скрупулезно фиксируя все особенности быта насельников и островных мирян, но неизменно его рассуждения возвращаются к вопросу о подавлении воли в смирении, которое, по мнению повествователя, стирает в человеке индивидуальность, превращает его в раба идеи“ (Sobolev, 2014, s. 492). Pokiaľ vychádzame zo základnej predikcie hovoriacej o tom, že umelecká tvorba je do veľkej miery intuitívna, synkretická a reflektuje subjektívne vnímanie autora ako tvorcu, potom môžeme cestou analýzy tohto Šmel'ovovho tvorivého počinu sledovať jeho schopnosť literárne interpretovať a zobrazovať videné udalosti i vlastné zážitky. Vplyv L. N. Tolstého či F. M. Dostojevského je v poetike jeho literárnej výpovede pomerne dobre badateľný, avšak Šmel'ov už v tomto diele pridáva aj vlastnú axiologickú pozíciu, v ktorej reflektuje svoju rodinnú a náboženskú minulosť, teda externé prvky, formujúce jeho svetonázor počas celého života.

Po publikácii prvej poviedky, ktorá sa stretla s pozitívnymi ohlasmi čitateľov, bolo publikovanie tohto zborníka na jednej strane materiálnou realizáciou interného pocitu Šmeľova vyjadriť sa a podeliť sa so svojimi myšlienkami a súčasne, na strane druhej, z pohľadu mladého (22-ročného) Šmeľova aj ďalším krokom v jeho začínajúcej kariére spisovateľa, posúvajúcim ho do okruhu „skutočných“ predstaviteľov ruskej dobovej literárnej scény. Pôvodný rukopis však cenzúra neschválila a musel prejsť úpravami, počas ktorých bolo odstránených 20 strán. Niektoré v texte zostali len vďaka Šmeľovovej tvrdohlavej pozícii, ale aj ústretovým krokom cenzora, kniežata N. V. Šachovského, s ktorým Šmeľov úpravy vykonával. O viac ako 30 rokov, spomínajúc na tieto večery v kancelárii cenzorného výboru, ho v spomienkach opisoval neobvyčajne láskavo, „будто и не цензор, а добрый дядя <...> чудесный человек, оброжительный, культурный... прогрессивный! Я почти влюблен. Страница за страницей, проверяем. Князь уступчив <...> Нет, он либеральный, сам под гнетом... какой он цензор!“ (Šmeľov, 2021, s. 38). Nakoniec bol upravený rukopis schválený a vydaniu prvej samostatnej knihy číť tak už nič nebránilo. Vďaka ochote Šmeľova pristúpiť ku kompromisu tak zvíťazila jeho horlivá túžba stať sa národným, ruským spisovateľom, ktorá podfarbuje celé rané obdobie jeho tvorby. Prvá samostatná kniha však zostala bez významnejšej odozvy medzi čitateľmi a celkovo sa predalo necelých 300 exemplárov. Túto skutočnosť si Šmeľov nevedel vysvetliť, ako spomína „предлагали переиздать. Не согласился: ошибка молодости. Десять лет – ни строчки, не тянуло Удручило? Не думаю. А просто – не исполнилась душа“ (ibidem, s. 40)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> V emigrácii o štyridsať rokov neskôr Šmeľov predsa len svoju prvú knihu prepracoval a znovu vydal pod názvom *Starý Valaam* (*Старый Валаам*, Paríž, 1935).

Zrejme aj v dôsledku tohto neúspechu nastáva u Šmeľova ku koncu 19. storočia takmer desaťročná publikačná pauza (z toho osem rokov nepísal vôbec). Od literatúry sa však úplne neodvrátil a aj naďalej si písal rôzne poznámky, budúce koncepty niektorých jeho diel, taktiež pomerne veľa čítal diela iných kolegov-spisovateľov, ktorých diela mal vo svojej domácej knižnici. Významne ho inšpirovala najmä próza L. N. Tolstého, vyjadrujúca nasýtenosť „živého života“ (*живой жизни*), čo zodpovedalo novej rozprávačskej stratégii spisovateľov neorealizmu začínajúceho sa tzv. strieborného veku ruskej literatúry. Po ukončení štúdia (1898) pracoval v rokoch 1901 – 1907 na základe osobitného poverenia ako úradník vo Vladimírskkej pokladničnej komore mesta Vladimír, de facto ako daňový inšpektor. V samotnom meste pozoroval provinčné úradníctvo, drobnú šľachtu, ľudí pracujúcich v továrňach, a počas častých výletov za hranice mesta spoznával ruskú prírodu a život na dedine. Pokiaľ by sme hľadali onú genézu neskorších motívov literárnych diel Šmeľova, potom práve toto obdobie spisovateľovho života, hoci nie bohaté na „produkty“ tvorivej umeleckej činnosti, môžeme identifikovať ako významné z hľadiska nadobúdania tak životnej skúsenosti, ako aj toho, čo sa v ruskom kultúrnom prostredí nazýva *мировосприятие*, t. j. vnímanie sveta. Všetky impulzy každodenného života v mysli spisovateľa kumulovali a, hoci pre neho samotného nevedomky, formovali aj jeho budúci autorský prejav i špecifický literárny štýl, ktorý ho neskôr preslávil nielen v rodnom Rusku, ale i v európskom priestore. Prelom 19. a 20. storočia sa tak pre Šmeľova niesol v duchu tvorivého oddychu. Postupná kulminácia celospoločenských zmien na začiatku storočia predstavovali pre ruských spisovateľov ako A. I. Bunin, V. J. Šiškov, L. N. Andrejev či M. Gorkij nový stimul, často prameniáci z ich internej túžby vyjadriť sa k prebiehajúcim aktuálnym udalostiam a dynamicky sa meniacej spoločenskej situácii. V roku 1907 prijal Šmeľov z hľadís-

ka svojej ďalšej umeleckej tvorby zásadné rozhodnutie, keď na vlastnú žiadosť ukončil prácu štátneho úradníka a začal sa profesionálne venovať výhradne umeleckej literatúre. Motiváciou a čiastočným dôvodom jeho návratu k literárnej tvorbe sa stalo aj želanie sprostredkovať svojmu malému (8-ročnému) synovi Sergejovi svet literárnych hrdinov. Húževnatosť, s ktorou sa pustil do písania nových diel, bola podnietená aj návratom do Moskvy v roku 1907 a nasledujúcimi stretnutiami s poprednými spisovateľmi ruskej literatúry tohto obdobia, napr. s L. N. Andrejevom, I. A. Buninom, M. Gorkým či A. I. Kuprinom a ďalšími.

\* \* \*

***Axiologické aspekty a tematizácia hodnôt  
v prozaickej tvorbe I. S. Šmel'ova***

„Дивна история творческих страданий!“

*Иван С. Шмелев*

– *Приятная прогулка, апрель 1950* –

Axiologické aspekty a tematizácia hodnôt v prozaickej tvorbe Ivana Sergejeviča Šmel'ova predstavujú neoddeliteľnú súčasť jeho literárneho odkazu formujúceho sa v dvoch obdobiach, zodpovedajúcich zásadným premenám nielen v autorovom osobnom živote, ale aj v širšom historicko-spoločenskom kontexte, ktorý sa premietol do odlišných prístupov umeleckého modelovania hodnôt v Šmel'ovových literárnych dielach odrážajúcich jeho osobné filozofické a etické postoje.

Ako prvé obdobie vymedzujeme rozpätie rokov 1905 – 1922, charakteristické intenzívnou reflexiou spoločenských zmien a procesov na pozadí najskôr prvej ruskej revolúcie (1905 – 1907), následne 1. svetovej vojny (1914 – 1917) a občianskej vojny (1917 – 1922). Šmel'ov sa aktívne zaoberal otázkami morálky, identity a vzťahov jednotlivca k spoločnosti, pričom jeho diela reflektovali názorové a hodnotové prúdy dobovej spoločnosti, v ktorej žil. Šmel'ovova próza tohto obdobia sa pohybovala v literárnych súradniciach kritického realizmu s dôrazom na zobrazovanie sociálnych nerovností, nespravodlivosti a morálnych dilem tzv. malého človeka. Kritický realizmus ako literárny smer mu poskytol priestor pre odkryvanie a konfrontáciu morálnych i spoločenských problémov na strane jednej, a na zobrazenie rozporov medzi individuálnymi hodnotami a spoločenskými normami na strane druhej.

Druhé obdobie sa začína Šmeľovovou emigráciou v novembri roku 1922 a trvá prakticky až do jeho smrti. Vyznačuje sa zmenou jeho interného hodnotového nastavenia. V tomto období sa Šmeľov, vystavený nielen politickým zmenám, ale aj existenčnej neistote v európskom exile, pokúsil vyrovnat' s novými ideologickými a kultúrnymi podnetmi v rodnom – a v tom čase pre neho vzdialenom – Rusku. Jeho literárna tvorba obdobia emigrácia sa transformovala do podoby duchovného realizmu, v ktorom kládol dôraz na vnútorný svet jednotlivca, na duchovnú a morálnu obnovu v kontexte ťažkých spoločenských a historických premien. Duchovný realizmus sa v prípade Šmeľova stal prostriedkom na vyjadrenie hlbokjej filozofickej a náboženskej reflexie o človeku, jeho mieste vo svete a o zmysle existencie v období medzi vojnami a v čase, keď sa v ruskej spoločnosti (ale i európskej) hľadali nové hodnotové orientácie.

V týchto dvoch etapách – predrevolučnej a emigrantskej – možno sledovať vývoj Šmeľovovho hodnotového systému a jeho literárnej reflexie, ktorý sa premieta do rozprávačských stratégií, tematických preferencií i spôsobu stvárnenia morálnych a duchovných otázok. Jeho literárne diela tak neplnia len estetickú funkciu, ale zároveň reflektujú spisovateľovu snahu o zachytenie a interpretáciu základných etických a duchovných princípov, ktoré považoval za kľúčové pre jednotlivca i spoločnosť. Táto hodnotová orientácia, zakotvená v pravoslávnej tradícii, sa v prozaickej tvorbe Šmeľova manifestuje ako odpoveď na existenčné, kultúrne a civilizačné výzvy svojej doby, čím jeho literárne dielo získava nielen nadčasový rozmer, ale aj výrazný filozoficko-antropologický význam.

## *reflexia spoločenských zmien 1905 – 1922*

Azda prvým dielom, ktoré súčasne ohlasovalo návrat Ivana Sergejeviča Šmeľova na ruskú literárnu scénu začiatku 20. storočia, bola poviedka pre syna Sergeja pod názvom ***K slnku*** (*К солнцу*), publikovaná v časopise pre deti *Detské čítanie* (*Детское чтение*) v roku 1907, hoci napísaná bola už v priebehu jedného augustového večera v roku 1905. Dielo predznamenal akoby **prvú líniu** literárnej tvorby v rámci obdobia 1905 – 1922, pozostávajúcej z celého radu krátkych prozaickým diel, v ktorých Šmeľov akcentoval svoju literárnu pozornosť najskôr primárne na detského čitateľa, čomu zodpovedalo aj tematické zameranie a obsahové zloženie. Pred desiatimi rokmi, pri príležitosti 140. výročia narodenia Šmeľova, poukázala I. A. Kostylevová na denníkový záznam spisovateľa, v ktorom bližšie odhaľuje pozadie napísania tejto poviedky: „Помню, в августе 1905 года, – писал он, – я долго бродил по лесу. Возвращался домой утомленный и пустой опять в свою квартиру. Над моей головой, в небе, тянулся журавлиный косяк. К югу, к солнцу... А здесь надвигается осень, дожди, темнота... И властно стояло в душе моей: надо, надо! Сломать, переломить эту пустую дорогу, и идти, идти... на волю... Я дрожал в каких-то смутных неясных переживаниях. Журавли не уходили из глаз. Я пришел домой. Вечером в тот же день я почувствовал необходимость писать... И в один вечер написал рассказ ‚К солнцу‘. Может быть, потому что в это время мне были противны люди, я писал о животных, о птицах. Получился рассказ для детей“ (Kostylevová, 2013, s. 32). Dejová línia poviedky mapuje životný príbeh mladého vtáka – žeriava (rus. *журавль*), ktorý sa ako v metaforickom zmysle slova ocitol v zajatí na jednom panstve, avšak našiel v sebe odhodlanie a silu, aby sa opäť pripojil k rodnému krdľu a odletel s ním na juh, k slnku. Lite-

rarna výpoveď je preniknutá očakávaním šťastia, čo výrazne podporuje aj obraz slnka ako axiologického atribútu, ktorý je prítomný naprieč celým dielom.

Pokiaľ berieme na zreteľ literárnu tvorbu Šmeľova ako celok, môžeme v poviedke identifikovať širší komplex znakov určitého hodnotového, ideového, dejového, obrazového či naratívneho a štylistického modelu, ktorý slúžil ako základ pre jeho ďalšie literárne diela neskorších období. Ako príklad môžeme uviesť onen obraz slnka, ktorý sa postupne menil v súlade s meniacim sa svetonázorom Šmeľova a obohatil sa o ďalšie, niekedy priamo protikladné významy či asociácie, občas dokonca prítomné priamo v názve diela, ako je to v prípade oxymoronu neskoršieho románu zachytávajúceho hrôzy bratovražednej občianskej vojny na území Krymského polostrova *Slnko mŕtvych* (*Солнце мертвых*, 1923). Súčasne môžeme vysloviť konštatovanie, že v raných dielach spisovateľa sa obraz slnka stáva trvalým, obsahovo významným axiologickým atribútom, nesúcim pozitívnu sémantiku a, ako poznamenal A. O. Dzyga, symbolizujúcim „источник радостного принятия бытия, необходимое условие и атрибут жизни“ (Dzyga, 2011, s. 87).

Medzitým rozpisal aj ďalšie rozsahovo kratšie diela určené pre detského čitateľa, v ktorých pozície hlavných protagonistov obsadzovali nie tak úplne náhodou rôznorodé zvieratá. Toto naše tvrdenie totiž vychádza z úsudku, že nie ľudia, ale práve zvieratá ako živé bytosti pozbavené ľudských nerestí možno interpretovať ako Šmeľovovu špecifickú umeleckú odpoveď na stupňujúcu sa polarizáciu a radikalizáciu dobovej ruskej spoločnosti prvých desaťročí 20. storočia, v ktorej sa začali naplno prejavovať revolučné tendencie a ideologické princípy rozlišovania toho, čo je správne a čo

nesprávne<sup>14</sup>. Rôznorodosť vnímania sveta je zakomponovaná do sujetu jeho ďalšej poviedky s názvom *Meri* (*Мэри*, 1907). Pomerne jednoduchý príbeh mladej dostihovej kobyly menom Meri, ktorá prekoná sama seba a vyhrá závod pre svojho majiteľa slávnych stajní, bývalého džokeja Fiodora Jonyča Čislova, sa môže azda považovať za najviac poľudšteného koňa v ruskej literatúre. Meri sa ako zviera pozbavené ľudských nerestí stáva najlepšou priateľkou 8-ročného Arsenija (v príbehu vystupuje pod zdobneninou tohto mena *Сенька*), pre ktorého sa stáva vernou spoločníčkou, tvorom stelesňujúcim dobro a čistotu, nie je teda prekvapením, že medzi nimi vzniká silné puto a chlapец „днями сидит в конюшне“ (Šmel'ov, 192-, s. 12). Zaujímavou sa ukazuje aj spisovateľom modelovaná sonda do mysli samotnej Meri, ktorá slovami rozprávača odhaľuje čitateľovi svoje myšlienky po tom, čo sa dostala do stajne Fiodora Jonyča, dedka malého chlapca: „Мэри“ дрожала: чувство восторга и непонятного страха охватило ее. – Я так рада! Я буду добывать деньги, я буду трудиться“ (ibidem, s. 21), čím Šmel'ov len potvrdzuje (opäť nie náhodou) ním modelovanú božskú čistotu zvierat'a. Spisovateľ to demonštruje nielen prostredníctvom jej rozvohorou s inými domácimi zvieretami, ale aj tou skutočnosťou, že Meri de facto ľutuje starého džokeja, pozorne si všíma a registruje jeho biedne oblečené vnúcatá či prehnitý plot. Jej túžbu pomôcť i na úkor vlastnej záhuby môžeme vnímať aj ako alegóriu sebaobetovania.

Atmosféru priateľstva i súžitia v harmónii a radosti však naruší práve Fiodor Jonyč, ktorý kobyľu vníma v celkom inom spektre, a síce ako zviera nevyčnievajúce ponad iné, ktorého cieľom a zmyslom je priniesť do rodiny finančné zhodnotenie, keďže samotná

---

<sup>14</sup> Ako ďalej ukázala história, tieto tendencie viedli k bratovražednej občianskej vojne v rokoch 1917 až 1922, ktorej nezabránila ani prvotná celospoločenská vlna vlastenectva v roku 1914 pri vstupe cárskeho Ruska do 1. svetovej vojny.

„судьба толкнула его купить лошадь. Он приготовит ее, разовьет ее скорость <...> и снова увидят его желтый камзол с алой лентой, красный картуз. Он поедет за заветным призом, из-за которого бьются все владельцы конюшен, жокеи, спортсмены, он победит, возьмет деньги, вернет свою славу“ (ibidem, s. 10). Chlapec – podobne ako ďalšia zvieracia postava: pes Žuk – v súlade s intenciou Šmeľova takýto výsledok prorocky predpovedá a snaží sa ho zo svojej detskej pozície zvrátiť, prosiac dedka o prehodnotenie svojho zámeru, naliehajúc: „– Зачем ты уводишь ее, зачем?.. Ты хочешь продать ее? <...> – Сенька был бледен <...> – Не надо денег, не надо! <...> Дедушка, оставь ‚Мэри‘, оставь! Сенька уткнулся в ворота и плакал“ (ibidem, s. 30). Epilóg poviedky je (takmer až zákonite) tragický: Meri síce zvíťazí, avšak je po závode natoľko vyčerpaná, že skoro umiera. Moment jej smrti sa transformuje do axiologickej katarzie aj pre starého Fiodora Jonyča, ktorý si uvedomuje skutočnú hodnotu Meri, doteraz videnú len jeho malým vnukom, avšak už je neskoro.

Na pozadí celej poviedky Šmeľov poukazuje na problém vzťahu človeka a zvierat'a, do popredia sa dostávajú aj úvahy o rozdielnom vnímaní sveta prírody dospelým a dieťaťom ako aj o možnosti pochopenia harmonickosti ľudskej existencie, ktorá je vo svete dospelých narušená. Napriek tomu, že N. M. Solncevová správne poznamenáva, že Šmeľov v tomto období (1906 – 1910) „писал для детей, писал о животных, птицах, о человеческой природе, способной и к жестокости, и к состраданию, о бескорыстии и незащитности зверя“ (Solncevová, 2007, s. 37), tak poviedku *Meri* by bolo nesprávne vnímať len v intenciách literárnych diel určených výhradne pre detského čitateľa, čím (možno nie náhodou) pripomína už skôr napísanú poviedku F. M. Dostojevského *Chlapec u Krista na Vianoce* (*Мальчик у Христа на елке*, 1876). Svojím obsahovým posolstvom má táto Šmeľovova poviedka celkom jed-

noznačne čo ponúknuť ako detskému, tak i dospelému čitateľovi, hoci jej vnímanie môže byť – a zrejme aj bude – ambivalentné u týchto dvoch kategórií recipientov, najmä čo sa týka hodnotového posolstva ukrytého v diele. Tento rozdiel sa zdá byť dnes zanedbateľný, avšak ak budeme nahliadať na tento umelecký text z pozície dobového čitateľa, ktorého sa priamo dotýkal nastupujúci zápas ideí a otázka hodnôt v živote človeka sa stávala kľúčovou, podnecujúcou konanie širokých mas ľudí, potom predstavuje poviedka *Meri* dobre premyslené dielo implikujúce aj formatívnu funkciu, keď, na jednej strane, detskému čitateľovi ukazovalo na vyššie priority v živote, a na strane druhej, dospelého nabádala nezabúdať o niečom vyššom a dôležitejšom, ako sú peniaze a spoločenské postavenie. Z hľadiska estetickej funkcie neprekvapuje, že poviedka bola čitateľmi prijatá s určitým, povedzme, váhaním. Pripomeňme si však slová J. Dohnala, ktorý, analyzujúc hodnoty ako organizačný princíp literárneho diela, poukazuje na fakt, že z pohľadu recipienta „za ‚estetičtější‘ mohou být považována díla, které inklinují k zobrazení námi sdílených hodnot a hodnotových soudů (o čemž nezřídka svědčí praxe literární kritiky i literární historie), zatímco za ‚méně esteticky hodnotná‘ mohou být označena díla kontroverzní, anebo nesoucí jiné než vnímatelem/interpretátorem sankcionované hodnoty“ (Dohnal, 2012, s. 34). Analytická práca Dohnala tak potvrdzuje tézu akademika Mukařovského z konca roku 1932, a síce, že samotná otázka „hodnoty může být i při uměleckém díle leckdy složitá“ (Mukařovský, 2021, s. 54).

Iný pohľad do následkov ľudského konania ponúka poviedka *Posledný výstrel* (*Последний выстрел*, 1908), v ktorej, podobne ako v predchádzajúcej poviedke *Meri*, môžeme nájsť určité alúzie na pravoslávne motívy, avšak v tomto období literárnej tvorby spi-

sovateľa ešte stále zostávajú v *zatekste*<sup>15</sup> jeho diel. Hlavná postava a rozprávač súčasne, v ktorom môžeme ľahko identifikovať aj samotného Šmeľova, rozpráva epizódu zo svojho života, keď trávil leto na brehu rieky Oky v malom útulnom domčeku pod múrmi starého kláštora. Súčasťou Šmeľovom modelovanej prírodnej scenérie v sujete poviedky sú aj zvieratá, a to nie len dve mláďatá spevavých vtákov (Králik, rus. *Королек*), ktoré sú milovanými a vernými spoločníkmi hlavnej postavy, ale aj ryby, ktoré loví, či jastraby, obývajúce blízky kláštorný les a ako dravce požírajúce všetko živé podľa zákonov prírody.

Harmónia radosti zo života je umocňovaná obrazmi lásky a súžitia malých vtáčikov s hlavnou postavou, čím je modelovaný typ tolstojovského obrazu živého života. Kontrast predstavujú jas-

---

<sup>15</sup> Fenomén *zatextu* možno považovať za určitý druh kontextu epochy. Rozdiel medzi pojmami *kontext* a *zatext* potom spočíva v tom, že *kontext* označuje časť literárneho textu postačujúcu na adekvátne pochopenie významu (situácie či slova), zatiaľ čo *zatext* je súhrnné označenie, ktoré možno chápať ako určitú formu prejavu reality v literárnom texte. Samotný pojem *zatext* ako termín sa pôvodne objavuje vo filozofii, v ktorej predstavuje súhrnný názov pre skrytú, na prvý pohľad neznámu realitu. Do jazykovedy sa ho medzi prvými pokúsil implikovať V. P. Belianin, podľa ktorého „присутствует в тексте неявно – как отсылка к реальным событиям или явлениям. По сути, целью текста является описание затекста в том ракурсе, в каком он видится его автору“ (Belianin, 2003, s. 112). Jeho úvahy podnietili záujem o skúmanie tohto fenoménu, následkom čoho bola vydaná monografia *Феномен затекста* (2021) ako vedecký výstup medzinárodného autorského kolektívu (z Ruska, Česka, Maďarska, Poľska, Rumunska), zatiaľ posledného zväzku série vedeckých fenomenologických publikácií. Hoci autori monografie otvorene priznávajú skutočnosť, že „на сегодняшний день существует несколько подходов к определению затекста“ (Snigirevová a kol., 2021, s. 109), už v úvode vyslovujú presvedčenie, že „отсутствующее пока единство подхода не препятствует еще одной постановке вопроса о возможностях системного анализа того, что происходит в культуре „после текста““ (ibidem, s. 10).

traby, hniezdiace na konároch uschnutých borovíc, z ktorých opadala kôra, a konáre na zemi skrývajú ohlodané kostry obetí zabitých dravými vtákmi, sú teda alúziou smrti a konca života. Rovnováha medzi týmito dvomi obrazmi (života a smrti) je v poviedke narušená v momente, ktorý sa ukáže ako rozhodujúci pre jej ďalšie smerovanie, a síce, keď sa jeden z malých vtáčikov stane obeťou týchto jastrabov. Tento dejový uzol je modelovaný ako situácia, meniaci dovtedajšiu paradigmu príbehu, čo je v sujete diela reflektované ako zvrät v živote hlavnej postavy, ktorá v monológovi hovorí: „Я стоял во дворе среди затихавших куриных криков. Я был потрясен, точно потерял самое близкое. Да, близкое. Мой королек был, действительно, мой, близкий мне. Я дал ему жизнь. Из мертвого яйца терпением и любовью я вывел живое существо, полюбил и заставил полюбить себя“ (Šmeľov, 1908, online). Mení sa aj charakteristika interného mikrosveta hlavnej postavy, keď pomerne dobrosrdečný muž považuje za jediné možné východisko zo svojho žiaľu pomstu.

Od tohto okamihu rozprávač akoby stráca schopnosť kontrolovať príbeh, ktorého gradácia sa zdá nezastaviteľnou, a na čitateľa prenáša pocit „že sa niečo stane“, čím Šmeľov v poviedke modeluje predtuchu nevyhnutnej kulminácie. Následne sa v príbehu zobrazuje, aké môžu mať následky ľudského konania, ktoré je realizované na základe emócií ako nenávisť, hnev či motivované túžbou pomstiť sa. Hlavná postava berie do rúk zbraň a so slovami „Мой бедный королек! Я заставлю их долго помнить тебя!“ (ibidem) niekoľko dní na jastrabov poľuje. Chronotop poviedky ustupuje do pozadia a stáva sa skoro nevýznamným, z pohľadu rozprávača „все брошено и забыто. С утра и до ночи в тиши и глуши бора гулко прокатываются выстрелы“ (ibidem). Sekundárna kulminácia v poviedke prichádza v momente, keď je jedným z výstrelov zasiahnutý mladý jastrab. „На меня глядели вздрагивающие глаза,

черные, напряженные, строгие. В них видел я, – а может быть, мне показалось так, – я видел в них ужас, и... ненависть, и упрек..." (ibidem) komentuje hlavná postava a neprichádza radosť z pomsty, ale naopak, morálny otras. Nenávisť a pomsta ustupujú výčitkám a hanbe. Pokus zvrátiť morálne utrpenie je neúspešný, keďže sa zraneného mladého jastraba liečiť nedarí, navyše tvrdohlavo odmieta jesť a jeho stav sa každým dňom zhoršuje. Agónia, ktorou zviera prechádza, sa ukazuje ako trest pre hlavnú postavu, ktorá už ani nespí a len ju trápi svedomie. Priznáva: „Эти дни прошли для меня такой черной нитью, как никогда. Точно что-то карало меня, чье-то невидимое, но существующее око. Оно лишило меня сна, покоя, радости летнего утра, ярких красок молодых дней“ (ibidem). V takomto psychickom rozpoložení prijíma ťažké rozhodnutie, keď sa rozhodne dravca zastreliť, aby jednak ukončil jeho trápenie, a súčasne ani on nevidel toto utrpenie živého tvora. „Глухо покатылся выстрел, мой последний выстрел... Рассеялся дымок. Он неподвижно лежал на пеньке и... больше не страдал. Не страдал я. Пусто как-то было на сердце“ (ibidem). Názov poviedky *Posledný výstrel* má tak výrazný symbolický charakter, ktorý sa dá interpretovať nie len doslovne, ale aj ako alegória na ukončenie trápenia trpiaceho zvieraťa. Šmeľovom podsúvaný fakt, že sa tak končí nielen život jastraba, ale aj duševné utrpenie hlavnej postavy je polemický a de facto reálny len v kontúrach literárneho sveta fikcie, pretože iný pohľad do vnútorného mikrosвета postavy nie je recipientovi predložený.

Predmetná poviedka je však zaujímavá ešte z jedného hľadiska, pre odhalenie ktorého je potrebné nahliadať na dielo z pozícií literárnej hermeneutiky, v zmysle ktorej je text „viac ako realizovaná intencia jeho pôvodcu (autora). <...> Literárna hermeneutika vychádza z konštatovania, podľa ktorého jazyk literatúry sa neotvára bezprostrednému chápaniu, pretože poetická funkcia literatúry

má primát nad oznamovacou <...>, chápe umelecké texty na základe špecifickej jazykovej sprostredkovateľnosti <...>, chápanie je možné ako interpretácia, ako zasadenie textu do aktuálneho alebo historického životného súvisu“ (Šabík, 2014, s. 37). Pokiaľ teda dáme do súvislosti rok vydania poviedky (1908) spolu s historickými udalosťami, ktoré v tomto období dejín prebiehali v ruskej spoločnosti (najmä počas Prvej ruskej revolúcie 1905 – 1907), môžeme potom poviedku vnímať a interpretovať aj ako špecifické zrkadlo doby, v ktorom dominuje téma morálnej zodpovednosti človeka za svoje činy. Šmel'ov tak cez prizmu pomerne jednoduchého príbehu zo života hlavnej postavy poukazuje na to, k čomu vedie konanie motivované hnevom a túžbou po pomste, ako aj samotný hriech vraždy, pričom odsudzuje pomstu ako prostriedok odčinenia zla. Ako poznamenala L. A. Spiridonovová: „В рассказе „Последний выстрел“ герой, одержимый гневом, становится палачом, и Бог карает его за это. Он вряд ли придет еще раз в свой любимый заповедный уголок, и уж точно никогда больше не возьмет в руки ружья“ (Spiridonovová, 2014, s. 26).

V širšom diapazóne uvažovania môžeme v kontexte tohto diela azda vysloviť myšlienku, že v tomto prípade prejavuje spisovateľ prostredníctvom textu svoju umeleckú tvorivosť, ako výsledok však vzniká literárne dielo, ktoré je materiálnym stelesnením duchovných prežívaní ľudského individua, je produktom a nositeľom hodnôt a kultúry (národnej i celosvetovej), na ktorú zároveň aj vplyva, keďže „произведение отличается от текста тем, что оно есть функционирующий разгерметизированный текст, имеющий смысл (художественная концепция) и предметное значение (ценность для человечества)“ (Borev, 2002, s. 78). Pod pojmom „разгерметизированным“ môžeme rozumieť otvorenie textu interpretácii, ktorá by zahrňovala aspekty jeho kultúrneho, historického a filozofického kontextu. Dielo tak žije mimo doslovného obsahu:

oslovuje čitateľa nielen na úrovni jazyka, ale aj na úrovni hodnôt, obrazov, archetypov. Tak sa dielo stáva nielen textom, ale aj zmyslovým a kultúrnym artefaktom s určitým axiologickým potenciálom, schopným ovplyvňovať spoločnosť, formovať identitu a byť súčasťou duchovnej skúsenosti človeka.

Z línie prenikania do úskalí ľudského svedomia a jeho literárnej reflexie Šmel'ov nevybočuje ani v poviedke *Môj Mars* (*Мой Марс*, 1910), v ktorej prepletá umelecké zobrazovanie ľudskosti a humanizmu, avšak na rozdiel od predchádzajúcich poviedok *Meri* či *Posledný výstrel* ponúka detskému čitateľovi o niečo širšie spektrum literárnych postáv, resp. sebecký a rôznorodý dav dospelých cestujúcich na parníku, kde sa spočiatku každý zaoberá len vlastnými záujmami. Pokiaľ literárne dielo chápeme nielen ako prejav umeleckej tvorivosti jednotlivca, ale aj ako artefakt medziľudskej komunikácie, potom môžeme v poviedke *Môj Mars* identifikovať aj sekundárnu formatívnu funkciu, keďže Šmel'ov v komunikačnom procese v rámci triády *spisovateľ – dielo – recipient* poukazuje na negatívne stránky ľudskej povahy, čím u detského čitateľa môže navodzovať pocity odsúdenia takéhoto správania dospelých, t. j. prispieva k formovaniu jeho osobnosti. Dejová línia samotnej poviedky je pomerne prostá – na brehu Baltského mora žil pes Mars spolu so svojím pánom a rozprávačom príbehu súčasne, ktorý sa rozhodol navštíviť mesto Abo na pobreží Fínska. Keďže nemal inú možnosť, pes Mars, de facto hlavná postava poviedky, absolvuje túto cestu spolu s ním. Postupná dejová gradácia, sprevádzaná opisom charakterov ľudí na palubách, kulminuje v momente, keď v súlade s intenciou Šmel'ova nečakane jeden z námorníkov zvolá: „Господин, ваша собачка за бортом... Марс в море – как по голове ударило. Я бегу, ничего не соображая“ (Šmel'ov, 2024, 162).

Táto udalosť je pre celú poviedku kľúčová, predstavuje dejový uzol zvratu, keďže dovtedy všetkými pasažiermi vnímaný ako nezbedný, neposlušný Mars, vyrušujúci cestujúcich, sa stáva kľúčovou postavou príbehu, ktorá dokáže spojiť všetkých zdanlivo nijako nespojitelných cestujúcich a prebudiť v nich záujem o iného živého tvora. Do jeho záchranu sa zapájajú všetci ako celok a z príbehu sa stráca individualita či spoločenské postavenie jednotlivých protagonistov. Prvok prekvapenia pritom nepredstavuje akt záchranu zvierat pred utopením, ale samotný priebeh jeho záchranu a to kto sa na ňom podieľal. Tento pocit vyústi do všeobecnej radosti všetkých postáv a Mars sa zrazu stáva miláčikom každého. Akoby náhodou sa tak v momente kulminácie potvrdzuje výrok Marsovho pána zo začiatku príbehu, a síce, že „наружность обманчива“ (ibidem, s. 132), ktorej potvrdenie je akýmsi symbolom nádeje, ktorý je tak či onak prítomný aj v iných dielach spisovateľa. V epilógu poviedky je toto slovné spojenie ako zamyslenie sa literárnej postavy ešte viac „odhalené“ čitateľovi ako vnútorný monológ, ktorý pre úplné pochopenie citujeme celý: „Я проникался этим всеобщим мирным настроением и думал, что этому настроению много помогли те, короткие, только что пережитые минуты, когда все были захвачены одним стремлением и одним желанием – спасти погибавшую на глазах жизнь, в сущности, никому из них не нужного и раньше неизвестного пса. Когда все вдруг почувствовали одно, всем общее, что таилось у каждого, далеко запрятанное, но такое теплое и хорошее, и на самое короткое время стали детьми... чистыми детьми. Когда были забыты и шляпа-панамы, и бархатные картузы, и смазные сапоги, и рубахи, и накрахмаленные воротнички“ (ibidem, s. 170).

Táto poviedka, podobne ako aj ďalšie literárne diela adresované detskému čitateľovi, ako *Hassan a jeho Džeddi* (*Гассан и его*

*Джедди*, 1906) alebo *Lipa a palma* (*Луна и пальма*, 1912), nadobúda tak v holistickom pohľade výraznejší axiologický a etický rozmer, ktorý je čitateľovi odovzdávaný pomerne jednoduchou a nezložitou dejovou líniou, ktorou sa zreteľne poukazuje na to, čo je dobré, a čo zlé. Takýto postup sa stáva ďalším spoločným znakom Šmeľovových literárnych diel určených primárne pre detského, resp. mladistvého čitateľa.

V období okolo roku 1910 môžeme hovoriť o tvorivom „rozkvet“ Šmeľova ako spisovateľa, keďže intenzitou svojej literárnej činnosti neustupoval svojim súčasníkom, akými boli M. Gorkij, I. A. Bunin a iní. G. I. Karpovová v tomto kontexte poukazuje na to, že „с 1907 по 1912 годы прозаик печатается в журналах ‚Юная Россия‘, ‚Друг детей‘, ‚Родник‘. В 1910 году в издательстве ‚Юная Россия‘ выходят две книги детских рассказов И. С. Шмелева: ‚К светлой цели‘ и ‚Они и мы‘. Публикации были замечены критиками и представителями власти“ (Karpovová, 2012, s. 8), čím sa postupne čoraz viac dostával do povedomia verejnosti v rámci ruskej literárnej scény prvej štvrtiny 20. storočia.

Súčasne s tým sa Šmeľov ako mladý a vzdelaný človek v turbulentnom období ruských dejín aktívne zaujímal o spoločenské dianie, ktoré, podobne ako mnohí iní ruskí spisovatelia prvého desaťročia na začiatku 20. storočia, aj on umelecky reflektoval v literárnej tvorbe. Od diel kratšieho rozsahu určených pre detského čitateľa tak paralelne pracoval na prózach určených skôr už pre dospelého recipienta, v ktorých sa ale práve obrazy detí stávajú hlavnými protagonistami, čím je charakteristická **druhá línia** Šmeľovovej literárnej tvorby. Obrazy detských postáv však už neboli jednotné, skôr ambivalentné, a de facto môžeme túto líniu ďalej deliť na dve skupiny. Do *prvej* zaraďujeme poviedky predstavujúce síce samostatné a nepreviazané príbehy, avšak objavuje sa v nich pomerne

jednotný obraz dieťaťa ako nositeľa harmonickej a čistej detskej viery v Boha. Detská jednoduchosť, prirodzenosť v prejavoch myšlienok a citov hlavných postáv alebo úprimnosť modelovaná v rámci literárneho príbehu ako jedna z najcennejších vlastností ľudskej duše – takto by bolo možné predstaviť univerzálny obraz detských hrdinov tejto skupiny. Z duchovného hľadiska je dieťa v intencii Šmeľova nositeľom svetla v temnej dobe, postavou, ktorá priamo predostiera recipientovi spisovateľove vlastné myšlienky o možnom oživení dobra, ako aj o jeho vnútornom víťazstve v tomto nestabilnom historickom období.

Detský hrdina často stojí v priamom protiklade k obrazu rozmaznanej dospelej postavy, ako napríklad v poviedke *Husár* (*Важмистр*, 1906), ktorá bola prvým dielom, priamo zobrazujúcim udalosti prvej ruskej revolúcie. Dielo sa čiastočne dotýka Turgenevovej témy konfliktu medzi otcami a deťmi, stretu dvoch hodnotových svetov, ale v Šmeľovovej variácii hlavný hrdina, dospelý vojak (žandár) Tuchkin, ktorý predtým poslušne plnil pokyny úradov, po prvý raz odmieta nastoliť poriadok, keď vidí svojho malého syna na barikádach počas protivládnych zrážok, postaví sa na jeho stranu a premýšľa o sociálnych problémoch. Pravda, hlavným hrdinom príbehu je dospelý človek s tradičnými názormi, ale „impulzom“ jeho konania a uvažovania sú všadeprítomné skupinky detí. Obraz detí akoby z iného sveta, nedotknutých revolučnými otrasmi, ktoré sú v jeho vízii „*малявки чистые... разыгрались по солнышку... Ничего-то им не нужно*“ (Šmeľov, 1910, s. 242), symbolizujú duchovnú harmóniu, o ktorú sa dospelá postava usiluje. Podľa E. J. Šestakovovej tak „*по мысли писателя, простота ребенка – настоящий дар Божий, благодатная духовная красота – изначально свойственна природе ребенка и практически полностью утрачена взрослым человеком, не осознавающим ее ценности*“ (Šestakovová, 2022, s. 46). Bádatelka poukazuje na jednu z kľúčových

vých tém v ruskej literatúre a filozofii začiatku 20. storočia – na idealizáciu detskej čistoty a priamosti. Šmeľov, dávajúc do protikladu prirodzenú duchovnú čistotu dieťaťa – zlej, cynickej a racionalizovanej podstate dospelého sveta, nadväzuje v nových spoločensko-historických podmienkach na odkaz klasikov 19. storočia F. M. Dostojevského či L. N. Tolstého a ich ideu jednoduchosti dieťaťa neznamenujúcu naivitu alebo nevedomosť, ale skôr transparentnosť duše, úprimnosť a otvorený vzťah k morálnym pravdám, ktorý sa dospievaním stráca. V podmienkach nastupujúcej spoločenskej krízy hodnot tak Šmeľov v roku 1906 publikuje poviedku, ktorá pripisuje detstvu osobitný význam ako duchovnému orientačnému bodu, pripomínajúc, že návrat k týmto vlastnostiam je cestou k vnútornému očisteniu a znovuzrozeniu ľudskosti. V tomto kontexte sa duchovná slepota dospelého človeka stáva nielen osobnou tragédiou, ale aj symptómom kultúrnej a morálnej krízy spoločnosti ako celku.

Podobne aj v poviedke *V naliehavej záležitosti* (*По спешному делу*, 1907) deti nevystupujú do popredia dejovej línie, ale zohrávajú v ňom kľúčovú úlohu ako pozadie označujúce zmenu, ktorá je pre ľudskú dušu zdrvivá. Poviedka vznikla taktiež pod vplyvom udalostí prvej ruskej revolúcie a čitateľovi ponúka náhľad do jednej jej epizódy, ktorou si prechádzali reálni ľudia. Dej sa odohráva v rodine Dorošenkovcov a hlavnými detskými postavami sú malý Vovočka a jeho sestra Lelia. Dá sa povedať, že ich správanie a obraz, ktorý Šmeľov pre tieto detské postavy vytvoril, sú typické takmer pre hovšetky deti. V súlade s intenciou spisovateľa sa v príbehu obchádzajú hlboké filozofické úvahy spojené s myslením a uvažovaním detských postáv, ale aj s takým konaním detí, ktoré by sa dalo porovnať s konaním proroka či spasiteľa (ako v niektorých neskorších dielach Šmeľova) a pod. Revolučný chaos na uliciach je v prostredí rodiny nahradený zmätkom, ktorý deti robia pri stole,

keď odmietajú jesť napríklad vyprázanú cibuľu v polievke alebo sa medzi sebou hádajú v niekedy až komických situáciách. Deti tak v poviedke umožňujú čitateľovi „oddýchnuť si“ od mnohých smutných a ťažkých situácií tej doby. Jednoduchosť, s akou vnímajú svet okolo seba, ďaleko od problémov sveta dospelých, im umožňuje zachovať si duševnú čistotu a vnútornú harmóniu. Dovoľujeme si povedať, že práve deti predstavujú určitú stabilitu. Keď sa všetko mení, práve deti zostávajú rovnako usmievavé, milé a prejavujúce spontánnu radosť ako svetlo v temnote revolučných tendencií spoločnosti. To boli úplne iné pocity ako strach, zúfalstvo či úzkosť, ktoré otec týchto detí pociťoval pri pohľade na odsúdených na právu.

Podobnú atmosféru Šmeľov zachováva aj v poviedke *Plaché ticho* (*Пугливая тишина*, 1912), no tu už do prostredia dejového sveta fikcie pridáva obrazy prírody, ktoré v dyáde s dieťaťom ešte viac umocňujú čistotu detského obrazu. Rôzne asociácie s prírodou, napríklad oči odrážajúce „синеву неба“ (Šmeľov, 1913, s. 223), ktoré sú zároveň „чистые, как лесные ручьи“ (ibidem), vytvárajú obraz dieťaťa a jeho duchovnej jednoty s okolitým svetom. Čitateľovi sú predostierané momenty úprimnej detskej radosti, napr. keď malá Lily dostane ako darček tak žiadanú a aj sľúbenú matriošku: „Лили послушала и показала пальчиком: – Динь... – Дядя Павлик! Дядя Павлик! – запрыгала Мара. – Матрешку везет! – Что? Что?! – А матрешку... Такая больш-а-я... Как куха-р-рка... Такая кукла, матрешка...“ (ibidem, s. 220). Pomocou takýchto dejových momentov Šmeľov poukazuje na svet cez prizmu pohľadu detí, ktorý sa dospelým, sústredujúcim svoj život na boj ideológií, už dávno stratil. Za dôležité považujeme taktiež upozorniť na istú skutočnosť, a síce, že v tejto poviedke môžeme pomerne jasne identifikovať tendencie, ktoré neskôr viedli k označovaniu Šmeľova ako „pravoslávneho“ spisovateľa. Analýza totiž odhaľuje,

že deti sú tu ním modelované ako postavy, ktoré cítia zvláštne a úzke spojenie s Bohom. Okrem alúzií na Boha či nebo získava v príbehu významnú úlohu ružová farba, hoci sa tradične interpretuje ako symbol sentimentality, romantiky či ženskosti, Šmeľov ju používa na vyjadrenie čistoty, šťastia, nežnosti a duchovnej krásy obrazu dieťaťa, ktorý v príbehu vytvára. Takéto farebné epitetá – a vôbec označenia farieb v umeleckom diele (v tomto príbehu napríklad ružové prsty dievčat) –, ako správne upozorňuje N. M. Sologub, sú „часть эстетического художественного целого, они имеют большую смысловую значимость, вызывают широкий круг ассоциаций“ (Sologub, 1990, s. 70). Pozorný čitateľ si všimne aj dobre skrytý sémantický význam samotného názvu poviedky, ktorý je Šmeľovovou alúziou na širší dobový problém. Podľa slov E. J. Šestakovovej „это тишина, разлитая в Церкви – Теле Христовом, ведь молодой художник ощутил ее, пребывая в православном храме“ (Šestakovová, 2022, s. 54).

*Druhá skupina* literárnych diel je v priamej opozícii prvej, a hoci ich základná premisa je analogická, každé z nich ponúka čitateľovi iný uhol pohľadu na situácie, do ktorých sa detský protagonista dostáva a ako sa nie vždy s nimi dokáže vyrovnat', čím je v prostredí literárnych príbehov vytvorený rôznorodý obraz trpiacej detskej postavy. Pri ich modelovaní vychádzal Šmeľov z literárnej tradície predchádzajúceho 19. storočia a v ich charakteristikách môžeme pozorovať detské predobrazy z diel F. M. Dostojevského alebo A. P. Čechova, ako aj podobnosť s detskými postavami jeho súčasníkov L. N. Andrejeva či B. G. Korolenka a ďalších, ktorí sa v určitom vývojovom období vlastnej literárnej tvorby témy trpiacich, biednych či hladných detí a ich literárnej reflexie taktiež dotýkali. Šmeľov na pozadí vzrastajúcich revolučných tendencií začiatku 20. storočia a prehlbovaním sociálnych pomerov spoločnosti

vychádza v literárnej tvorbe z vlastného sentimentálneho cítenia<sup>16</sup>, typického pre jeho ranú literárnu tvorbu. Ako sme už načrtli vyššie, pozornosť obracia zrejme nie náhodou práve na deti, prostredníctvom ktorých demonštroval začínajúci sa rozklad tradičných hodnôt a duch nastupujúceho revolučného chaosu a krutosti. Vychádzajúc z výsledkov nami vykonanej rešeršnej činnosti, môžeme nájsť a identifikovať analogické zistenia a tézy u iných bádateľov, analyzujúcich literárnu tvorbu Šmeľova do emigrácie v roku 1922. Napr. už E. J. Šestakovová pozorovala, že „жизни детей, изображенные автором в ранних произведениях, оказались неразрывно связаны с процессом, происходившим в русском обществе начала XX века, – распадом привычных жизненных устоев, нравственных ценностей и семейных связей“ (Šestakovová, 2018, s. 262).

L. A. Spiridonovová poukazuje na autobiografickosť literárnych diel tohto obdobia: „Свое детство Шмелев описал во многих произведениях, где автор и лирический герой тесно связаны между собой, ибо нарратив – едва ли не самый характерный художественный прием писателя“ (Spiridonovová, 2014, s. 15). Šmeľov však nielen píše o detstve, ale ho znovu prežíva prostredníctvom ním vytváraného literárneho hrdinu. Takto jeho diela nadobúdajú hlbokú emocionálnu sýtosť a stávajú sa svojráznym druhom spovede, ktorý naplno rozvinie v neskorší epických dielach väčšieho rozsahu. Ak súhlasíme s tézou, ktorá hovorí, že trápenia a smutné osudy detských postáv vyvolávajú u čitateľa po-

---

<sup>16</sup> Napr. A. M. Lubomudrov písal o tom, že Šmeľova viedli v literárnej tvorbe dva silné pocity, a to „любовь и сострадание к человеку“ (Lubomudrov, 2003, s. 115). Ďalší bádateľ Šmeľovovho literárneho odkazu, M. M. Dunajev, konštatuje, že „у раннего Шмелева часто слышны sentimentальные мотивы, проповедь всеобщего примирения“ (Dunajev, 1976, s. 174).

čas lektúry textu silnejšie reakcie (trpia deti, a nie dospelí), potom je výber detských postáv ako hlavných aktérov v modelovanom literárnom príbehu spisovateľa dobre premysleným zámerom, ktorým mohol azda ešte razantnejšie upozorňovať na problémy v reálnom svete, inak zostávajúce „mimo“ zorného poľa.

V poviedke *Služobníci pravdy* (*Служители правды*, 1906) motívy duchovnej prázdnoty a obrazy ťažkého života určujú osud dvanásťročného Osiho, začínajúceho umelca žijúceho v neustálom strachu z otca Kondratija, ktorý akékoľvek umelecké snaženie vníma ako stratu času. Ak sú pre Osiho zriedkavé prechádzky v prírode a možnosť maľovať obrazy skutočným únikom, pre Kondratija je to všetko len prázdna zábava, ktorá ho odvádza od práce. Otec sa mení na „väzniteľa“, ktorý nedovolí synovi užívať si život a rozvíjať svoj talent. Rozpor medzi dvoma blízkymi ľuďmi môže byť určitou vyčerpanosťou otca, jeho únavou v boji o kus chleba, nemožnosťou vymaniť sa z chudoby a užiť svoju rodinu. Zmýšľanie dospelého otca je diametrálne odlišné od toho synovho, založené na názore, že v podmienkach spoločenského zmätku treba dlho a ťažko pracovať, aby si človek zarobil na kúsok chleba. Vplyv Turgeneva, ktorý rozvinul koncept generačného konfliktu v románe *Otcovia a deti* (*Отцы и дети*, 1862), je badateľný, ale Šmel'ov tento spor ešte intenzívnejšie vyostruje tým, že dieťa (ešte ani nie adolescenta) stavia do pozície mladej generácie (predstavitelia Turgenevovej mladej generácie sú podstatne starší). Medzi chlapcom a otcom vládne úplné nepochopenie. Zlosť a tvrdosť nedávajú Kondratijovi možnosť vidieť v Osim rozvíjajúci sa talent umelca, jeho zaujatie krásou okolitého sveta.

Ako hodnotovo nemenný a pevný bod zasadzuje Šmel'ov do prostredia poviedky učiteľa kreslenia Abela Majera, ktorý im pomáha prekonať rodinnú krízu, vysporiadať sa vo vzájomnom vzťahu a nájsť pochopenie a lásku medzi sebou. Pozorný čitateľ môže

pozorovať práve v postave učiteľa Šmeľovov spôsob riešenia hodnotových kríz, prenikajúcich do obyčajných rodín v ruskej spoločnosti. Dejová línia Šmeľovovej poviedky súčasne dáva čitateľovi nádej na zmenu staršej generácie, ktorej predstaviteľom je otec chlapca. Keď Osi začne svojím talentom zarábať peniaze, otec uzná svoju chybu a dokonca pocíti „жалость, сознание вины, любовь, давно позабытая, заглушенная тяжелой жизнью“ (Šmeľov, 1906, s. 50).

Podobný rozpad rodinných vzťahov môžeme pozorovať aj v poviedke *Rozpad* (*Распад*, 1906), tu je však čitateľovi predstavená dobre situovaná zámožná rodina, ktorá je v protiklade tej z poviedky *Služobníci pravdy*. Šmeľov tak poukazuje na skutočnosť, že na začiatku 20. storočia ani vysoký spoločenský status neznamená ochranu pred všade sa objavujúcim generačným nepochopením a názormi na budúcnosť krajiny. Ako poznamenáva V. T. Zacharovová, Šmeľov do príbehu zahrnul aspekt psychologizmu, ktorý sa sprája s „выявлением потаенного, скрытого в душе человека через тонко ассоциированные детали внешней обстановки, их подтекстовую символику, лейтмотивные пересечения, через проблему художественного пространства“ (Zacharovová, 2015, s. 7). Badateľná je aj Šmeľovova snaha o zachovanie „čistého“ obrazu dieťaťa, ktorú môžeme pozorovať v poviedkach *V naliehavej záležitosti* alebo *Plaché ticho*, ale aj tu, podobne ako v poviedke *Služobníci pravdy*, sa hlavný detský hrdina Leňa (Leonid) Chmurov dostáva do konfliktu so svetom dospelých. V *Rozpade* konflikt spočíva v rozdielnom chápaní morálky a rovnosti – otec tvrdí, že ide o záležitosť vyvolených, zatiaľ čo Leňa trvá na tom, že „Теперь все должны получать образование... и приносить пользу народу“ (Šmeľov, 2000, s. 26). Text poviedky tak odhaľuje aj svetonázor samotného Šmeľova, ktorý bol ideovo spätý s demokratickými spisovateľmi, zoskupenými okolo vydavateľstva *Vedomosti* (*Зна-*

ние). Povedka sa stáva dokumentom, literárnym artefaktom, ktorý reflektuje náladu v spoločnosti počas revolučného obdobia 1905 – 1907. Šmeľov ako ešte stále mladý autor sympatizuje s novým duchom doby, ktorý však v blízkej budúcnosti ochromí jeho vlastný život, pripraví ho o jediného syna a donúti emigrovať z vlasti.

Hrúbosť dobového mestského prostredia a s ním spojené zúfalstvo a utrpenie pociťuje aj Šimonko (Сенька), obyčajný dedinský chlapec a hlavný hrdina poviedky *Do nového života* (*В новую жизнь*, 1907), ktorý sa podľa Šmeľovovho zámeru musel presťahovať z rodnej dediny do mesta a bojovať o svoju existenciu v meste a živote spoločnosti. Tu sa detský hrdina stretáva so všetkými otrasmami, ktoré predtým poznali len dospelí, napríklad so smrťou, s ktorou sa stretáva, keď mu zomrie ešte mladšia sestra Táňa, alebo v prípade smrti známeho študenta. To všetko vyvoláva v malom Šimonovi dovtedy nepoznané pocity zdesenia, hrôzy a zúfalstva. Ak tento príbeh posudzujeme v kontexte celej Šmeľovovej literárnej tvorby, nie je ťažké odhaliť motívy, ktoré sa výraznejšie prejavujú v neskorších spisovateľových dielach. Keď si detský hrdina uvedomí smrť, po svojom boku má vychovávateľa, podobne ako v prípade sedemročného chlapca Váňu, hlavného hrdinu románu *Božie leto* (*Лето Господне*, 1948). Šimon v poviedke aj Váňa v románe upriamujú svoju pozornosť na chrám, ktorý symbolizuje v mnohých Šmeľovových literárnych dielach oázu pokoja v nepokojnom svete, a to nie len tých, v ktorých nachádzame detské postavy v pozícii hlavných protagonistov (ako príklad môžeme uviesť poviedku *Svetlo rozumu* (*Свет Разума*, 1926)).

V deji poviedok *druhej* skupiny literárnych diel tak nachádzame obrazy života plného utrpenia, nespravodlivosti a nepochopenia. Turbulentná doba umožnila Šmeľovovi postaviť do popredia svojich príbehov obraz trpiaceho dieťaťa, vychádzajúci z reálnych spoločenských procesov. On sám v dielach vyjadruje súcit so svojimi

„malými“ hrdinami, ktorí sa snažia vymaniť zo šedivosti a jednotvárnosti okolitého sveta, aby si vybudovali novú budúcnosť. Takéto zobrazovanie životných peripetií zo začiatku 20. storočia z pohľadu tých najmladších členov spoločnosti sa stalo reakciou Šmelova na rýchlo nastupujúce zmeny, ktoré so sebou prinášali do ruskej spoločnosti aj trend prehodnocovania zaužívaných životných zvyklostí (evolúcia vs. revolúcia), morálnych hodnôt (tradičné vs. revolučné, resp. progresívne) alebo skúšku rodinných väzieb v zmenených celospoločenských podmienkach (boj medzi „patriarchálnymi“ otcami a „liberálnymi“ deťmi). Všetky tieto „предложенные молодым писателем пути преодоления распада в русском обществе начала XX века во многом связаны с иллюзиями, которыми жила интеллигенция того времени. Современный читатель, знакомый с историческим развитием России, без труда заметит эти заблуждения, как и сам Шмелев, переживший крушение многих взглядов своей молодости. Однако в одном писатель остался неизменным на протяжении всего творческого пути, от первого до последнего своего произведения, в размышлении о важности духовной жизни человека, его нравственных ценностных установок, необходимости следования идеалам добра, любви и милосердия, которые даруются Богом“ (Šestakovová, 2022, s. 44). Okrem toho sa spoločným menovateľom *prvej* aj *druhej* línie stáva skutočnosť, že napriek nášmu deleniu diel primárne pre detského a dospelého recipienta sú mnohé na pomedzí týchto dvoch čitateľských skupín. Nepopierame tak konštatovanie E. A. Osmininovej, ktorá, hodnotiac tvorbu spisovateľa, prišla k záverom, že mnohé jeho rané diela sú „и детские и взрослые, как нельзя лучше соответствовали званию ‚духовного сына 1905 года‘, которым наградил Шмелева известный критик В. И. Львов-Рогачевский“ (Osmininová, 1998, s. 4), a dopĺňame, že súčasne poukazujú na originalitu Šme-

Ťovovho spôsobu písania, sú hmotnými dôkazom postupného kreo-  
vania jeho literárneho prejavu viac viditeľného v dielach neskoršie-  
ho (najmä emigrantského) obdobia. Taktiež poukazujú aj na spiso-  
vateľov už v tej dobe jedinečný umelecký štýl a osobitý jazyk lite-  
rárných diel, ktorý je zaujímavé skúmať z nie úplne štandardných  
pozícií filológie, napr. z pohľadu lingvokulturologickej analýzy.

Do množiny poslednej nami vytýčenej a paralelne koexistujú-  
cej **tretej línie** literárnej tvorby Šmeľova môžeme priradiť opäť  
prozaické diela kratšieho rozsahu, v sujete ktorých je ale zreteľná  
tendencia Šmeľova k psychologizmu a realistickému stvárneniu  
vnútorných prežívaní jednotlivých literárnych postáv z radu tzv.  
malých ľudí, čím sa dotýka jednej z tradičných tém ruskej umelec-  
kej literatúry prelomu 19. a 20. storočia. Tieto diela vznikali po  
Šmeľovovej publikačnej odmlke už inter alia ako niečo, čo J. Do-  
hnal označil výrazom „niterné potreby spisovateľa vysloviť se  
o věcech, které ho znepokojovaly natolik, že své stanovisko, své  
,poselství‘ o nich ‚musel‘ vložit do něčeho, co ho mohlo přesáhnout  
v čase, v možnostech komunikovat s mnoha potencionálními pří-  
jemci jeho sdělení, mělo jakoby zrušit jeho bytí jako soukromé  
osoby a propůjčit mu alespoň zčásti punc osoby veřejné, zmocněné  
vyslovovat obecněji založené a často axiologicky zaměřené soudy“  
(Dohnal, 2012, s. 12). Znaky teoretického konštatovania českého  
koryfeja literárnej vedy môžeme u mladého Šmeľova prvej štvrtiny  
20. storočia pozorovať a prejavy takýchto interných pocitov či túž-  
by vyjadriť sa v literárnych dielach aj identifikovať. Šmeľov, po-  
dobne ako iní predstavitelia ruskej literatúry, neexistoval ako izolo-  
vané ľudské individuum. Myšlienky revolúcie aj početné idey sys-  
témovej zmeny, s ktorými sa spájali nádeje na demokratickú obno-  
vu života, boli v tých rokoch populárne vo všetkých vrstvách ruskej  
spoločnosti, čo spôsobovalo, že vyvolávali nekompromisnú pole-

miku a prenikali aj do myšlienkového sveta Šmeľova a následne vo forme umeleckej reflexie do literárnych diel.

Explicitne to platí v prípade predstaviteľov ruskej literatúry. Komentár Z. Vydra, že „stejně jako před revolucí, tak i po ní byl ruský spisovatel, ruský umělec něčím mnohem víc než jeho kolega v západní Evropě. Na spisovatele či básníky se v Rusku hledělo jako na svého druhu duchovní misionáře“ (Vydra, 2017, s. 300), môžeme doplniť vyjadrením autorského kolektívu pod vedením A. Eliáša, podľa ktorého vníma Rusko (dodnes) svojich spisovateľov „podobne ako v epoche ruskej klasiky či starších literárnych období <...> ako vizionárov, nositeľov pravdy, v ich dielach sa hľadali odpovede na hlavné existenciálne otázky“ (Eliáš a kol., 2013, s. 200)<sup>17</sup>. Literárne dielo tak často predstavovalo v ruskom

---

<sup>17</sup> Na tieto tvrdenia, uvádzané Z. Vydom a kolektívom autorov A. Eliáša, sme už skôr obrátili našu pozornosť v publikácii *Morálna dilema v ruskej literatúre reflektujúcej obdobie 1917 – 1922 (na príklade vybraných literárnych diel)* (Cintula, 2023), avšak aj v tomto prípade pociťujeme nutnosť uviesť doplnujúci komentár, a síce, že hoci dané tvrdenia nepovažujeme za mylné, môžu sa javiť ako neúplné, nie je totiž jasné, čo sa myslí napr. pod „staršími literárnymi obdobiami“. Pripomíname, že pohľad na ruského spisovateľa ako vizionára sa začal objavovať v spoločnosti až v polovici 19. storočia – dovedy, ako píše profesor histórie O. Figes z Birkbeck College University of London, „ruská čitateľská verejnosť bola mimoriadne malá – v 18. storočí tvorila zanedbateľnú časť celkovej populácie – a vydavateľskú činnosť ovládala cirkev a cársky dvor. Väčšina ruských spisovateľov 18. storočia musela tak ako ostatní šľachtici povinne nastúpiť do štátnej služby a tí, ktorí podobne ako bájkar Ivan Krylov dali štátnej službe zbohom a snažili sa užiť písaním, končili takmer vždy v úplnej chudobe“ (Figes, 2020, s. 72). Byť šľachticom a zároveň spisovateľom bolo minimálne do 19. storočia spoločensky neprijateľné, pretože sa tak šľachtic stával príslušníkom inteligencie, ktorý slúžil národu, a nie Ruskému impériu. De facto prvým šľachticom zarábajúcim si na svoje živobytie písaním sa stal až A. S. Puškin (niekedy sa však uvádza, že to bol N. M. Karamzin), no i jeho

kultúrom prostredí aj určitý impulz, ktorý dokázal výrazne ovplyvňovať verejnú mienku.

Spôsob, ako dokáže vypätá dobová atmosféra meniť správanie a myslenie obyčajných ľudí, zachytáva Šmeľov v poviedke *Ivan Kuzmič* (*Иван Кузьмич*, 1907). Dejová línia pred čitateľom odкрýva pomerne vypätý revolučný boj utlačaných robotníkov proti ich utlačovateľom, ktorých predstavujú v intencii Šmeľova ľudia vyššej spoločnosti: továrnici, obchodníci a im podobní. Napriec celou poviedkou je zreteľná snaha spisovateľa predložiť v sujete literárneho príbehu akúsi analytickú sondu dobovej situácie a pozícii spoločenských tried v nej, čo sa dá považovať ako J. Dohnalom formulované ono umelecké vyjadrenie „niterné potreby spisovateľa vysloviť se o věcech, které ho znepokojovaly“ (Dohnal, 2012, s. 12). Poviedka tematicky zameraná na reflexiu triedneho boja človeka-robotníka nemôže v portfóliu raných literárnych diel Šmeľova prekvapovať, na čo už v minulosti upozornil M. M. Dunajev: „Шмелев начинал свою литературную деятельность как писатель, глубоко и искренне сочувствующий простому народу-труженику, но причины тягот народной жизни он видел в начале не в социальной несправедливости, а в аморализме отдельных злодеев-мироедов“ (Dunajev, 1976, s. 174). Hlavným hrdinom Šmeľovovho príbehu je postava Ivana Kuzmiča Gromova, obchodníka, ktorý je modelovaný ako človek zmýšľaním ďaleko od revolučných kruhov i od úvah o sociálnej spravodlivosti v spoločnosti. Jeho hodnotový prerod nastáva v kulmináčnom momente poviedky, v rámci ktorého sa zdánlivo „náhodou“ ocitá na demonštrácii nespokojných občanov a v jeho axiologickom mikrosvete sa začína

---

„práca“ spisovateľa bola súčasníkmi neraz vnímaná ako forma vzdoru proti zaužívaným názorom vyššej spoločnosti, nie vyslovene ako poslanie.

premena, zrazu cíti, že existuje aj iná pravda a iné hodnoty, o ktorých hovoria účastníci zhromaždenia. O Michajlov v analýze spisovateľových diel, reflektujúcich dni prvej ruskej revolúcie, poukazuje na to, že „сама же революция передана глазами других, пассивных и малосознательных людей. Из своего лабаза наблюдает за уличными ‚беспорядками‘ старый купец Громов (рассказ ‚Иван Кузьмич‘). К ‚смутьянам‘ он относится с глубоким недоверием и враждебностью. Лишь случайно попав на демонстрацию, он неожиданно для себя ощутил душевный перелом: ‚Его захватило всего, захватила блеснувшая перед ним правда““ (Michajlov, 1989, online). Bádateľ poukazuje na moment v sujete diela, ktorý plní funkciu katarzie: pasívny pozorovateľ, prakticky náhodný svedok, je nečakane uchvátený revolučným dianím. Slová „его захватило всего, захватила блеснувшая перед ним правда“ (ibidem), poukazujú na náhle precitnutie, v ktorom môžeme identifikovať motív „duchovného prebudenia“, keď človek, ktorý je navonok vzdialený od politiky, prežíva existenciálny otras meniaci jeho svetonázor. Cez postavu Gromova tak Šmeľov poukazuje nielen na zložitosť a protirečivosť vnímania revolúcie, ale aj na jej transformujúcu silu. Revolúcia v poviedke nie je len umelecky zachytenou historickou udalosťou, ale silným emocionálnym, morálnym impulzom, schopným prevrátiť interný mikrosvet aj tých, ktorí neverili v jej správnosť.

Poviedka zároveň ponúka svojmu recipientovi zaujímavú sondu do názorových pozícií samotného Šmeľova, ktorý si v prvom desaťročí 20. storočia uvedomoval potrebu zmien v rozpoltenej ruskej spoločnosti. Ako nám ukazujú dejiny Ruska, práve v tomto období vznikali rôzne revolučné krúžky prinášajúce čoraz populárnejšie myšlienky revolúcie, s ktorými sa spájali nádeje na demokratickú obnovu života. Demokraticky zmýšľajúci Šmeľov však odmietal násilnú zmenu spoločnosti, keďže „молодой писатель

прозорливо увидел, что цена ожидаемой новой правды может быть невыносимой для человека (здесь узнаваем трансформированный мотив ‚слезинки ребенка‘ Достоевского)“ (Zacharovová, 2015, s. 9). Možný devastačný charakter budúcich udalostí, ak pôjde spoločnosť revolučnou cestou, nevyhnutne sprevádzanou násilím, umocňuje vnútorná prázdnota hlavnej postavy Ivana Kuzmiča po smrti blízkeho príbuzného, ktorý tomuto triednemu boju ideových princípov a hodnotových postojov padol za obeť, a to až tak, že „при конце дней открылась перед ним бездна, открылся хаос, в который была облечена жизнь“ (Šmeľov, 1912, s. 44). Prehovor rozprávača v epilógu poviedky „оставалось небо, тот таинственный мир, к которому он взывал, в минуты душевного гнета, при мысли о котором весь исполнялся священного трепета... этот несказанный мир золотого света, ярких красок, ангельских звуков, шелеста крыльев херувимов и серафимов и тихих молитвенных гласов, – этот мир тянул его к себе как неизбежное и должное“ (ibidem) nie je ďaleko od úvah a postoja samotného Šmeľova, ktorý, obávajúc sa budúcej spoločenskej kataklyzmy, v poviedke azda po prvýkrát vyzdvihuje motív neba, t. j. jeden z budúcich leitmotívov literárnych diel neskoršieho obdobia.

Pod vplyvom „novej pravdy“ sa počas revolúcie mení aj hrdina poviedky *Общан Уклежкин* (*Гражданин Уклежкин*, 1907), ktorou Šmeľov reaguje nielen na čoraz viac vypätú spoločenskú situáciu, ale aj na dobovo prítomné politické manipulácie prenikajúce do hodnotového profilu človeka, stávajúce sa príčinou jeho zmeny. Napriec dejovou líniou poviedky je zachytený širší obraz spoločenského života obyvateľov mesta, ktorý poskytuje predstavu o mieste rôznych predstaviteľov v spoločenskej hierarchii, od mestského starostu, vyšetrovateľa, advokáta, daňového inšpektora, profesora, kupca, zdravotníka, pisára úradu, úradníka až po pekára, obuvníka, kováča či domovníka. Prejavuje sa tak Šmeľovova technika rozprá-

vania (narácie), v ktorej je podľa M. Hralu „mistrovsky zachycena ‚reč ulice‘ v desítkach promluv, výkřiků, neúplných vět a dalších jazykových možností. To víc než základní dějová osnova či Uklejkinovo pozvolné ‚uvědomování‘ podává obraz rozbouřené, zmatené a chaotické doby a upozorňuje na momenty, které ji vytvářeli a také ovládaly“ (Hrala, 2007, s. 465).

Voľby do miestnych vládnych orgánov sa stávajú centrálnou udalosťou príbehu a osudovým okamihom obuvníka Uklejkina, hlavného hrdinu príbehu. Literárny portrét tejto postavy vychádza z desať rokov vzdialeného retrospektívneho opisu: „когда-то Уклеikin был знаток песни и балалайки, балагур и форсун, старательно расчесывал вихры медным гребешком и начищал скрипучие сапоги до жару. Носил строченую косоворотку, по праздникам сморкался в красный платок и заходил в парикмахерскую ‚подровняться‘“ (Šmel'ov, 1923, s. 15), do súčasnosti, v ktorej žije v nie veľmi harmonickom vzťahu so ženou Matriou, stal sa z neho nespokojný alkoholik: „в квартирке за восемь рублей, жил десять лет и десять лет клял жизнь, называл ее проклятущей и чертовой и в часы гнетущей, наваливавшейся неизвестно с чего тоски мысленно порывался уйти куда-то. Куда? Ну, этого он не знал. Так, уйти. И не видать ничего ни впереди, ни позади. Но что же нужно было видеть? И этого он также не знал“ (ibidem, s. 18). Z hľadiska nášho bádania predstavuje tento úryvok výrazný príklad axiologickej krízy, v ktorej človek úplne stráca spojenie so základnými životnými hodnotami. Hrdina žije desať rokov v chudobnom byte a po celý ten čas je jeho existencia naplnená nenávisťou k životu, ktorý nazýva nie náhodou práve „preklatým“ a „diabolským“. Takéto vyjadrenie poukazuje nielen na nespokojnosť so životnými okolnosťami hlavného protagonistu, ale aj na jeho hlboko zakorenený odpor k samotnému faktu existencie. Život Uklejkina sa mení na ťažké, bezcieľne prežívanie

– nie je v ňom pohyb vpred ani vývoj, iba stagnácia. Hodnoty, ktoré zvyčajne dávajú životu zmysel – úsilie, cieľ, nádej, viera v budúcnosť –, v jeho vedomí úplne chýbajú. Pociťuje neustálu tieseň, ktorej príčinu nedokáže pomenovať. Nejde už o reakciu na vonkajšie okolnosti, ale o prejav vnútorného existenciálneho rozporu. Túžba „odísť niekam“ nie je spojená s konkrétnym miestom ani cieľom. Naopak, analýza poviedky skôr poukazuje na to, že ide o túžbu po zmiznutí, útek pred vlastnou realitou, ktorú pociťuje ako neznesiteľnú. Hrdina dokonca nevie, čo vlastne chce, nevidí ani minulosť, ani budúcnosť a nedokáže si ani predstaviť, čo by chcel „vidieť“, t. j. čitateľovi je zobrazený literárny hrdina, ktorého vnútorný mikrosvet stratil akékoľvek smerovanie.

Z axiologického hľadiska poukazuje úryvok na rozpad akýchkoľvek orientačných bodov Uklejkina – morálnych, duchovných či osobných. Tento rozpad je platný naprieč celou dejovou líniou. Šmeľov tak do textu diela zasadzuje myšlienku, ktorá bola pre človeka v dobe zmien a transformácií mimoriadne citlivá, t. j. život už nie je vnímaný ako hodnota, čas ako prostriedok a budúcnosť ako príležitosť. Všetko je nahradené pocitom bezmocnosti, odcudzenia a absurdity. Uklejkin sa tak stáva personou – literárnym vyjadrením univerzálnych pocitov reálneho človeka tej doby, ktorý neprežíva len depresiú, ale aj hlbokú filozofickú a hodnotovú krízu. Vypätosť je modelovaná až do takej miery, že hlavný hrdina nielenže stráca vieru v možnosť zmeny, ale stráca aj schopnosť pomenovať, čo mu vlastne chýba. Je to existenciálna prázdnota, v ktorej sa aj túžba „odísť“ už nestáva pohybom k niečomu novému, ale túžbou po zániku – odmietnutím samotného bytia. Šmeľov tak v poviedke modeluje špecifický portrét hlavnej postavy v medziach literárneho archetypu tzv. malého človeka, čím pokračuje v tradícii ruskej realistickej literatúry predchádzajúceho 19. storočia. Na rozdiel od „malých ľudí“ v dielach A. S. Puškina (*Medený jazdec*, rus.

*Медный всадник*, 1833), I. S. Turgeneva (*Муму*, rus. *Муму*, 1852) alebo N. V. Gogol'a (*Плášť*, rus. *Шинель*, 1842) však nadobúda „malý človek“ Šmel'ova v nových historických okolnostiach inter alia určitý axiologický prvok v podobe uvedomenia si svojej občianskej pozície a pod tlakom okolností sa snaží znovu prehodnotiť nielen svoj doterajší život, ale i názory.

Zaujímavý je v tomto kontexte pohľad do ruskej literárnej vedy. M. J. Smirnovová hovorí o tom, že „русские исследователи считают, что главный психологический нерв рассказа проявляется в изображении драматического состояния человека, который утратил ощущение стабильности бытия в эпоху социальных и гражданских перемен. В Уклейкине бурлит стихийный, неосознанный протест против ‚свинцовых мерзостей жизни‘. Недовольный своим положением, он хочет какой-то другой доли. В главном герое исчезают типичные черты, характерные для литературного типа ‚маленького человека‘: покорность судьбе, внутренняя закрепощенность. Их место теперь занимает чувство собственного достоинства. В повести ярко звучит мотив социально-нравственного пробуждения человека, который испытывает крушение веры в незыблемость и оправданность существующего порядка жизни“ (Smirnov, 2018, s. 623). S týmto tvrdením však súhlasíme len čiastočne, keďže premenu charakteristík hlavnej postavy ako „malého človeka“ nevnímame ako jeho miznutie („исчезают типичные черты“), ale skôr ako ďalšiu vývojovú fázu tohto literárneho archetypu v už spomenutých nových kultúrnych realiaciach ruskej literatúry začiatku 20. storočia. Máme tak bližšie k V. V. Polonskému a jeho konštatovaniu, že „по отношению к теме ‚маленького человека‘ Шмелеву выпала роль своеобразного завершителя целой традиции предшествующего столетия – через ее транспортирование в бытийственно-символический план,

через осмысление трагедийности ,человека вообще‘ (под образом ,маленького человека‘, бедного мастерового) в ,мире вообще‘ (под образом русской провинции эпохи манифеста 17 октября)“ (Polonskij, 2007, s. 54).

Dejový zvrát, ktorý delí život Uklejkina na „do“ a „po“, predstavuje príchod nového nájomcu Sinicu. Táto postava vo všetkých zmysloch mení doterajšie videnie Uklejkina, prináša mu nóvum v tom, ako pozerat' na svet okolo seba a to, kým a čím sa môže v revolučnej dobe stať. Pod jeho vplyvom sa Uklejkin skutočne začína zaujímať o spoločenské dianie, mení sa jeho škála vnútorných hodnôt, podľa ktorých nazerá na seba samého i ľudí okolo neho. Ako poznamenal J. Dohnal, „je evidentní, že Sinica do Uklejkinova života vstoupil nejen jako podnájemník, ale také jako nositel revolučních myšlenek, revoluční rétoriky i nadějí a očekávání. Vše to nové se pro něho slévá do jediného pojmu, který nemá jasný racionálně uchopitelný obsah, je ale všeobjímající: občan“ (Dohnal, 2012, s. 149). Už sa tak nepovažuje za nepodstatného človeka, ktorý nemá v živote žiadny cieľ, ale sám seba vníma ako dôležitú súčasť spoločnosti, ako „občana“, spolutvorcu budúcnosti v nadchádzajúcich voľbách. Na túto osobnostnú transformáciu Uklejkina poukazuje napr. úsek poviedky, v ktorom ho poprosili prísť si večer po peniaze za vykonanú prácu, avšak „Уклейкин с живостью сообщил, что вечером ему никак нельзя, что сегодня он приглашен ,на гражданское собрание‘ в народный дом“ (Šmerlov, 1923, s. 46), alebo azda ešte ráznejší Uklejkinov prehovor: „Я теперь... Знаешь ты, кто я теперь?.. Гра-жда-нин!.. Ей-бобы!..“ (ibidem, s. 24). Ako sa však čoskoro ukáže, ide len o ilúziu zmeny, ideí a nových hodnôt v jeho živote. Jeho volebný lístok hodia do urny za neho a po voľbách sa ukazuje, že s Uklejkinom ako vážnym občanom sa v ďalšom spoločenskom dianí a smerovaní už nepočíta. Navyše sa dozvedá o tehotenstve ženy Matriony,

ktorá čaká diet'a so Sinicom. Tým sa rúca aj Uklejkinova predstava o Sinicovi ako nositeľovi tých lepších, vznešenejších hodnôt a ideí. Nepochodil ani u polície, kam sa prišiel sťažovať, kde však o jeho sťažnosť nemali záujem: „Сказано, ничего тебе у нас не выходит... сказал городской, подводя Уклейкина к выходу. Ну и ступай. И дверь захлопнулась“ (Šmeľov, 1923, s. 90).

Tragický epilóg poviedky poukazuje na to, čo sa môže stať s človekom, ktorý sa dostane pod vplyv revolučných ideí (a ideológie), a že ani zdandlivo hodnoty, označované ako tie lepšie a priori, nie vždy znamenajú zmenu v živote k lepšiemu. V rámci Šmeľovom zvolenej kruhovej kompozície poviedky sa hlavný hrdina Uklejkin opäť vracia k alkoholu, ktorý sa preňho stáva opäť akoby jedinou možnou cestou úniku z reality, a jeho stav opäť nadobúda znaky psychickej strnulosti i vnútornej prázdnoty: „Уклеикин сидел ипил. Пил и ни о чем не думал. Все мысли точно слиплись, завязли где-то“ (ibidem, s. 90). V stave opilosti sa pokúša dostať do domu, v ktorom ešte nedávno prebiehali predvolebné diskusie. Ten je však zamknutý a jeho pokus dostať sa dovnútra cez rozbité okno končí príjazdom polície, pouličnou bitkou a Uklejkinovým zatknutím. Hoci je ráno zo stanice prepustený, len ťažko to môžeme považovať za pozitívny okamih v jeho živote, ktorý sa stal synonymom morálnej a hodnotovej prázdnoty. V centre pozornosti je anonymná, pasívna, degradujúca existencia Uklejkina. Prestáva byť subjektom svojho života a mení sa na objekt času, ktorý stratil zmysel. „Еще семь дней прошло в жизни Уклейкина. Он не видал их. Они проползли без задержки, проваливаясь под ровное и сухое чиканье ходиков в тусклой и затхлоЙ мастерской. Для него уже не было времени, потому что он уже не мог различать, когда начинался день, когда густились сумерки“ (ibidem, s. 96).

Pozorný čitateľ môže v Uklejkinovi vidieť zjavné paralely s Akakijom Akakievičom, hlavným hrdinom poviedky N. V. Gogoľa *Plášť* (*Шинель*, 1842). Podobne ako Gogoľ, aj Šmeľov predstavuje čitateľovi „malého človeka“ zbaveného opory, uznania a spojenia s okolitým svetom. Gogoľov hrdina trávi väčšinu svojho života v chudobnej realite, uzavretej do služby a biedy, jeho existencia nie je naplnená ničím iným ako mechanickou prácou. Po strate plášťa jeho život stráca posledný bod opory a on doslova zomiera na vnútorné vyprázdnenie. Uklejkin je pokračovaním toho istého obrazu: aj on prežíva vnútornú smrť, ale na rozdiel od Akakija Akakieviča nemá ani ilúziu cieľa či útechy. Jeho odcudzenie je hlbšie, nie je to len „malý človek“, ale človek, ktorý úplne stratil zmysel existencie. Ich spoločným menovateľom je axiologický úpadok – životné, duchovné a morálne hodnoty sú nahradené prázdnotou, nezmyselnosťou a rozkladom osobnosti postavy. Tento de fakto axiologický obraz dehumanizácie nadväzuje na tradíciu ruskej literatúry, prítomný v predchádzajúcich obdobiach napr. práve v literárnej tvorbe Gogoľa, kde sa „malý človek“ stáva symbolom tragickej každodennosti, v ktorej miznú ľudské hodnoty. Šmeľovova nadväznosť na ruské literárne kánony je typickou črtou najmä v neskoršom období jeho tvorby a približne, ako poukazuje J. O. Dzygová, „в прозе художника 1910-х годов можно обнаружить ряд черт, восходящих к принципам натуральной школы, с поправкой на условия времени, литературного процесса и тех особенностей индивидуального творческого сознания, которые впоследствии приведут Шмелева к созданию нового художественного метода“ (Dzygová, 2012, s. 89).

Z holistického hľadiska môžeme určitým spôsobom označiť túto poviedku za nadčasovú a nehl'adiac na časový odstup – či pre slovenského čitateľa iné (ruské) kultúrne prostredie zachytené v sujete diela – predstavuje zaujímavú a aktuálnu tému aj v našom

domácom, t. j. slovenskom kultúrnom prostredí k zamysleniu nad princípmi fungovania a života spoločnosti. Faktor času azda ešte lepšie umožňuje chápať súvislosti v zatexte poviedky a ako poznamenala M. J. Smirnovová, „сопоставление критических работ современных русских и зарубежных литературоведов, посвященных повести И. С. Шмелева ‚Гражданин Уклеikin‘, поновому освещает данное произведение и выявляет вопросы, ранее не затрагивавшиеся в русском литературоведении“ (Smirnovová, 2018, s. 625).

Literárnym dielom, ktoré ako vôbec prvé prinieslo Šmeľovovi popularitu nielen v Rusku, ale i za jeho hranicami, sa stala poviedka *Človek z reštaurácie*<sup>18</sup> (*Человек из ресторана*, 1911). V sujete poviedky nachádzame literárnu reflexiu tém, ktoré trápili obyčajných ľudí v každodennom živote tej doby, vrátane večných, metafyzických otázok. Život hlavného hrdinu – obyčajného čašníka Jakova Sofronyča Skorochodova a otca dvoch detí Nataši a Nikolaja – je plný zvrátov a neočakávaných udalostí na pozadí sociálnej nerovnosti a rozpoltenosti ruskej spoločnosti po roku 1910. Námetom pre tému poviedky sa stali spisovateľove osobné skúsenosti a zážitky zo života v predrevolučnom Rusku. Azda z tohto dôvodu

---

<sup>18</sup> Poviedka bola preložená do viacerých európskych jazykov. V slovenčine bola poviedka publikovaná v preklade J. Prídavka pod názvom *Čiašnik* v roku 1932. O úspechu prvého prekladu Šmeľovovej poviedky svedčí skutočnosť, že o 36 rokov neskôr, v roku 1968, prekladateľka Ružena Dvořáková-Žiaranová vydala nový preklad toho istého diela, tentoraz však pod názvom *A hudba hrá*. Jedna z hlavných a dôležitých myšlienok Šmeľova, ktorú zakomponoval do samotného názvu diela, sa však v názvoch oboch prekladov stráca – absentuje slovo „človek“. Tento zdanlivo nepodstatný detail v prekladoch narúša jasný zámer spisovateľa, ktorý už v samotnom názve chcel zdôrazniť, že v centre pozornosti je práve „človek“ a jeho morálny charakter, reprezentovaný v literárnom diele typom hrdinu z „malých ľudí“.

môžeme identifikovať určitý sentimentálny zatekt diela, ktorý v čitateľovi vyzýva Šmel'ovov hrdina z radu „malých ľudí“. Pri podrobnom skúmaní literárnej dráhy spisovateľa možno konštatovať, že spočiatku sa pridŕžoval sentimentálnych a naturalistických tendencií, veľmi blízkych skutočnému človeku z bežného života, potom podľahol tzv. „impresionizmu“ a neskôr sa vo svojich dielach začal venovať lyrickým a romantickým motívom.

Špecifikum poviedky, vďaka ktorej upútala pozornosť širšieho publika čitateľskej verejnosti, spočíva v Šmelovovom majstrovskom využívaní skazovej<sup>19</sup> formy literárno-umeleckej narácie ako prostriedku na vyjadrenie nielen charakteristiky priestoru a ostatných postáv, ale aj všetkých maličkostí života v širšom kontexte. „Od první do poslední věty je příběh podán ústy hlavní postavy, všechno, co se děje a co popisuje je lomeno prizmatem jeho vědomí“ (Hrala, 2007, s. 466). Vďaka tomu sa pred čitateľom vynára takmer autentický obraz života v nespravodlivom spoločenskom zriadení, ktorý bol najmä ruskému človeku dobre známy z reality. O to viac, že hlavný hrdina rozpráva jazykom meštianskej vrstvy, v ktorom absentujú ľudové výrazy a literárnosť, avšak prejavom je veľmi blízkym čitateľom tej doby. U Šmel'ova tak môžeme pozorovať prvky, ktoré sa stali typickými aj v obsahovej výstavbe literárnych diel, napr. I. S. Turgeneva, a síce, ako poukazuje A. Repoň,

---

<sup>19</sup> *Skaz* (rus. *сказ*) predstavuje naratívnu stratégiu výstavby diela, navodzujúcu dojem spontánneho hovoreného rozprávania literárnych postáv, ktorú o niečo neskôr po Šmel'ovovi (v druhom desaťročí 20. storočia) vymedzil, pomenoval a detailne rozpracoval ruský literárny vedec Boris Michajlovič Ejchenbaum. Ním predstavená koncepcia opúšťa hranice tradičného chápania žánrového vymedzenia skazu ako folklórneho či ľudového rozprávania počutých príbehov, prípadne zažitých udalostí. Ejchenbaum vymedzuje skaz ako špecifickú naratívnu formu, ktorá navodzuje dojem spontánneho prehovoru, vytvára ilúziu rozprávania viditeľných udalostí či už z pozície postavy, alebo rozprávača.

„obrazy sa vynárajú akoby automaticky, bez priameho zásahu autora. Vytvára sa dokonalá ilúzia spontánneho ‚toku života‘, za ktorý autor nenesie zodpovednosť. Môžeme pritom zaregistrovať analytické súdy a hodnotiace postoje rozprávača, avšak jeho aktivita nemá na dejovú líniu nijaký vplyv“ (Repoň, 2011, s. 52).

Základný konflikt v poviedke obsahuje dve dimenzie. Prvou je Šmeľovova variácia na turgenevovský konflikt otcov a detí. Hlavný hrdina Skorochodov sa snaží zabezpečiť živobytie pre seba i svoje deti, avšak práve tie jeho prácou a pozíciou v spoločnosti opovrhujú. Napriek slovám syna Nikolaja „исполняешь бесполезное и низкое ремесло! Кланяешься всякому прохвосту и хаму... Пятки им лижешь за полтинники!“ (Šmeľov, 1998, s. 22), ktorý má navyše problémy v škole za politické vyjadrenia a styk s podozrivými ľuďmi alebo klamstvám dcéry Nataši, ktorá sa za otcovu profesiu hanbí a spolužiakom predstavuje otca ako pracovníka vo firme. Hlavný hrdina zostáva človekom vyrovnaným, pracovitým, odhodlaným zaopatríť svoju rodinu v turbulentných časoch plných revolučných tendencií po celej krajine. Šmeľov tak vytvára pred čitateľom literárny portrét postavy Skorochodova, ktorá napriek ťažkej životnej situácii disponuje morálnou silou a vnútornými hodnotami, čím sa výrazne odlišuje od väčšiny ostatných postáv objavujúcich sa v príbehu. N. N. Primočkinová tak celkom správne poukazuje na to, že hlavný hrdina „развивается на протяжении повествования от обывательской узости, мелочности, духовной ‚зашоренности‘ к внутренней широте и мудрости“ (Primočkinová, 2015, s. 56). Druhou dimenziou je konflikt axiologického pohľadu na život z otázkach viery a ateizmu. Daný typ konfliktu dominuje a kulminuje najmä v prehovoroch Skorochodova so synom Nikolajom, ktorý obviňuje otca z neznalosti pokroku vedy, ba dokonca z neznalosti samej podstaty viery. Za príkladný môžeme považovať nasledovný úryvok, v ktorom dochádza ku konfliktu

hodnôt dvoch generácií – tradičných (evolúcie) a moderných (revolúcie): „Вы, папаша, ничего не понимаете по науке и находитесь в заблуждении. – И даже перестал есть пирог. – Вы, – говорит, – ни науки не знаете, ни даже веры и религии!..“ (Šmeľov, 1998, s. 28). Reakcia Skorochodova je v tomto konkrétnom prípade rázna: „Я не знаю веры и религии! Ну, и хотел я его вразумить насчет его слов. И говорю: – Не имеешь права отцу так! Ты врешь! Я, конечно, твоих наук не проник и географии там не учился, но я тебя на ноги ставлю и хочу тебе участь предоставить благородных людей, чтобы ты был не хуже других, а не в холуи тебя, как ты про меня выражаешься... – Так его и передернуло! – А если бы я религии не признавал, я бы давно отчаялся в жизни и покончил бы, может быть, даже самоубийством!“ (ibidem). Šmeľov tak poodkrýva axiologický rozmer konfliktu, keď sa dotýka základných otázok týkajúcich sa toho, čo je v živote človeka dôležité, cenné a zmysluplné. Syn obviňuje otca z nevedomosti, z neznalosti vedy, náboženstva i viery a vyjadruje presvedčenie, že vedecké poznanie je nadradené všetkému ostatnému – vrátane osobného názoru, životnej múdrosti a morálnych hodnôt. V synovej reči dominuje racionalizmus a intelektualizmus, ktoré stavia nad tradičné hodnoty ako úcta k rodičom, viera či praktická skúsenosť. Otec na tieto slová reaguje s bolesťou a rozhorčením. Cíti sa nielen urazený, ale najmä neuznaný ako rodič a človek, ktorý synovi obetoval veľa. Hovorí o tom, že sa staral, vychovával ho, dával mu všetko potrebné, aby z neho vyrástol slušný človek – aby nebol sluhom, akým je de facto on sám, ale človekom s vlastnou dôstojnosťou. Šmeľovov hrdina poukazuje na to, že je to práve úcta, vďačnosť, pochopenie a vnútorná ušľachtilosť, čo je v živote skutočne dôležitejšie ako čisto vedecké poznanie: „И вот учишься ты, а нет в тебе настоящего благородства... И горько мне, горько“ (ibidem). Pre Skorochodova ako otca má

hodnotu najmä blaho detí, rodinné väzby, úcta a viera, nie akademické úspechy. Gradácia nastáva v prehovore hlavného hrdinu v momente, keď sa otvorene priznáva, že keby neveril, možno by už dávno skončil so životom. Tým poukazuje na existenciálnu hodnotu viery, ktorá mu pomáha znášať ťažkosti a dáva mu silu žiť, t. j. náboženstvo predstavuje pevný bod v inak chaotickom svete a viera zdroj zmyslu života. Prostredníctvom emocionálne silného monológu otca môžeme pozorovať aj hodnotové pozície v živote samotného Šmeľova, ktorý taktiež prejavoval sympatie k tradičným hodnotám a v literárnych dielach neraz kritizuje chladný racionalizmus, ktorý nevedie k ľudskosti, ale k odcudzeniu a strate rešpektu voči sebe samým a ľudskosti v nás. Slovo „človek“ v názve poviedky tak nesie symbolické a dobre skryté posolstvo, ktoré by sme mohli interpretovať azda aj tak, že poznanie a vzdelanie nie je skutočne hodnotné, ak neexistuje v hierarchii s úctou, empatiou a vnútornou kultúrou človeka.

Ako poznamenal O. N. Michajlov, „В рассказах и повестях ‚Иван Кузьмич‘, ‚Гражданин Уклеikin‘ и, наконец, ‚Человек из ресторана‘ звучит резкое недовольство жизнью и поднимается тема ‚маленького человека‘“ (Michajlov<sub>2</sub>, online). Šmeľovov model „malého človeka“ však na rozdiel od literárnych postáv z radu „malých ľudí“ v literatúre najmä prvej polovice 19. storočia odmieta nespravodlivosť a demoralizáciu, ako aj pokrytečtvo a ľahostajnosť voči prostému a pracovitému ľudu zo strany predstaviteľov vyššej vrstvy ruskej spoločnosti. V spomenutých troch poviedkach sa hlavný hrdina objavuje ako nenápadný rebel, ktorý premýšľa o sebe samom (*Občan Uklejkin*), pričom sa spravidla drží morálnych princípov (*Ivan Kuzmič*) a morálnych hodnôt viery v Boha (*Človek z reštaurácie*). To, na čo nesmie čitateľ ani literárny bádateľ zabúdať, je skutočnosť, že literárna tvorba spisovateľa, hoci môže mať určitú konkrétnu vývojovú líniu tematického

zamerania či spôsobu modelovania postáv, nie je nikdy jednotvárna. Podobne aj u Šmeľova môžeme nájsť prozaické diela, ktoré akoby vybočujú z jeho autorského pera spisovateľa tým, aký literárny svet ponúkajú svojmu čitateľovi.

U Šmeľova tomuto kritériu azda najvýraznejšie zodpovedá poviedka *Lúčenie* (*Росстани*, 1913). Dejová línia je na prvý pohľad jednoduchá a všedná: kupec Danila Stepanovič Lavruchin, ktorý nahromadil veľké bohatstvo, má bohatý kúpeľný a stavebný podnik v Moskve, je už chorý, starý a v tejto etape života prichádza dožiť svoje posledné dni do rodnej dediny Klučevaja. Poviedka tak síce svojmu čitateľovi neponúka príkladné axiologické otrasy v mikrosvete literárnych postáv, ale demonštruje umelecké majstrovstvo Šmeľova ako vynaliezavého autora, ktorý v tejto etape svojej tvorby už vedel pracovať so slovami a používať ich tak, aby presne vyjadrovali všetko to, čo bolo potrebné komunikovať a odovzdávať ďalej čitateľovi či už explicitne alebo implicitne. Túto skutočnosť si všimla o. i. aj E. K. Kijašková, podľa ktorej „отдав дань политизированному настроению общества („Распад“, „Гражданин Уклеikin“, „Человек из ресторана“), писатель обращается к извечным проблемам бытия. Следует выделить особенность, характерную для шмелевской прозы 1912–1915 гг., – нарочитую бесстрастность повествования. Автор предоставляет читателю право самому судить об изображаемых событиях“ (Kijašková, 2012, s. 16). Hlavný hrdina pamätá na smrť svojej ženy, ktorá zomrela pred časom v Moskve, avšak on sám sa chce takému koncu v cudzom meste vyhnúť a byť pochovaný vo svojej rodnej zemi. Také miesto v krajine, kde sa cíti skutočne pohodlne a bezpečne v súlade s literárnym termínom *locus amoenus*, predstavuje jeho rodná dedina, ktorá je situovaná v krásnom, takmer idyllickom prostredí, kde vládne pokoj a ticho. Text poviedky tak ponúka zdanlivo pokojný a bezkonfliktný príbeh. Šmeľov však už od

úvodu modeluje aj určitý interný konflikt, ktorý postupne dozrieva v hlavnej postave a spočíva v rozpore medzi citmi starého pána, jeho túžbami a realitou každodenného života. V tomto kontexte dejová línia zobrazuje rôzne typy ľudí – od tých, ktorí sa snažia nasledovať svoje sny a túžby, až po tých, ktorí sa prispôbujú realite. Peniaze však hrdinovi nedokážu prinavrátiť ani zdravie, ani mladosť, a hoci si jeho blízki zachovávajú voči nemu rešpekt, s istou úľavou prijímajú jeho rozhodnutie stiahnuť sa do úzadia. Postava sa prvýkrát vážne zamýšľa nad zmyslom svojho bytia. Veci, ktoré sa kedysi zdali byť Danilovi isté a jasné, sa rozplývajú. Jeho život sa de facto rozpadá na izolované a nesúvisiace útržky.

O rok neskôr skutočne hlavný hrdina zomiera, a to napriek tomu, že čitateľovi je podsúvaný možný zvrat osudu a vyzdravenie, keďže starý pán s entuziazmom plánuje výsadbu nových stromov, zveľaďovanie domu i okolia. Fabula príbehu však iný epilóg neumožňuje a smrť je niečo, čo sa očakáva od samého začiatku poviedky. Myslí na ňu aj hlavná postava, ktorej myšlienky sú plné sentimentálnych spomienok i sumarizovaní prežitého života pred očakávaným koncom. Postava Danilu Stepanoviča Lavruchina je tak v úplnom protiklade Uklejkinovi z poviedky *Občan Uklejkin*, ktorého smrť na konci sa, naopak, stáva prekvapivým epilógom príbehu. Pokiaľ sa Šmeľov v iných dielach zameriaval skôr na reflexiu morálnych pochybení postáv, v tomto prípade je hlavný hrdina modelovaný ako kladná postava so správnym morálnym i hodnotovým nastavením, snažiaca sa spojiť rodinu v mieste, o ktorom vždy hovorí s úctou a láskou. Nehovorí sa však o minulosti jeho niekdajšieho podnikania, zaobchádzania s ľuďmi, ale ani to, akým spôsobom prišiel v tom čase k takému bohatému majetku. Pre zámer Šmeľova zobrazit' človeka a jeho myšlienkové procesy na sklonku života sa tento aspekt stal málo podstatným. So smrťou hlavnej postavy sa rozpadá aj rodina Lavruchinovcov, v čom môže

čitateľ pozorovať určitú alúziu na prostredie reálneho sveta, keď v prípade staršieho člena rodiny zanikajú dovtedy zdanlivo pevné rodinné väzby, kontakty sa pretrhávajú a časom dokonca zanikajú. V nepokojnej dobovej situácii tak Šmeľov ponúkol dielo, ktoré obracia pozornosť čitateľa na niečo vyššie a dôležitejšie a hodnotnejšie, ako je boj o moc, avšak jeho apel nenašiel želanú odozvu a poviedka *Lúčenie* patrí dodnes k tým menej známym aj na súčasnej ruskej literárnej scéne.

Čoraz viac radikalizujúcu sa ruskú spoločnosť po roku 1910, v ktorej sa otvorene začalo hovoriť o nevyhnutnosti zmien – hoci aj formou individuálneho teroru v podobe napr. atentátov –, nakrátko zjednotil vstup krajiny do 1. svetovej vojny. V tejto kataklizmatickej udalosti ľudských dejín sa, ako poukazuje L. Guzi, „spojili hrôzy všetkých dovtedajších stáročí a uprostred všetkých týchto hrôz sa ocitli nielen armády, ale aj celé národy“ (Guzi, 2009, s. 286). Literárnej reflexii tohto obdobia sa Šmeľov venuje vo viacerých prozaických dielach kratšieho rozsahu, publikovaných cykle *Surové dni* (*Суровые дни*, 1914), ktorý obsahuje celkovo pätnásť poviedok: *Na krídlach* (*На крыльях*), *Na mieste* (*На пункте*), *Konská sila* (*Лошадиная сила*), *Rozuzlenie* (*Развязка*), *Očakávanie* (*Ожидание*), *Pod chatrčou* (*Под избой*), *Znamená* (*Знамя*), *Za siedmimi pečiatkami* (*За семью печатями*), *Zlom v živote* (*Оборот жизни*), *Maximova sila* (*Максимова сила*), *Miron a Daša* (*Мирон и Даша*), *Odvážny pokrývač* (*Лихой кровельщик*), *Pri plačúcich brezách* (*У плачущих берез*), *Na veľkej ceste* (*На большой дороге*) a *Pravda strýka Semiona* (*Правда дяди Семёна*). Cyklus predstavuje súbor diel písaných hit et nunc na pozadí prebiehajúcich udalostí. V modalite písaného slova vyjadruje kvintesenciu vzťahu spisovateľa k počiatočnému vojnovému nadšeniu. Všadeprítomný pocit náhlejšej spolupatričnosti v duchu uvarovskej triády *pravoslávie – samoderžavie – národnosť* a spoločného boja

pod vládou cára Mikuláša II. z panovníckeho rodu dynastie Romanovcov, ktorá v roku 1913 veľkolepo oslávila 300. výročie vládnutia, sa však ukázal ako prchavý moment úniku z reality každodenného života v ťažkých podmienkach a stupňujúcej sa rozpoltenosti v spoločnosti.

V tomto období sa u Šmeľova už jasne profiluje autorská náklonnosť k modelovaniu sakrálneho sveta literárnych diel. Jeho postavy začínajú byť zobrazované ako jednotlivci podstupujúci v sujete príbehov axiologickú transformáciu, ktorej výsledkom je znovuoobjavenie pravoslávnej viery. Alúzia na L. N. Tolstého a jeho literárnych protagonistov, ktorí znovu nachádzali svoju „ruskosť“ v románovej epeji *Vojna a mier* (*Война и мир*, 1869), nie je náhodná, avšak pokiaľ sa Tolstoj zameriaval na návrat ku kultúrnym koreňom národného povedomia ruskej šľachty, Šmeľov svoje hľadanie adaptuje na dobové podmienky, v ktorých sa vplyvom turbulentných zmien vytráca pre neho nemenej podstatná duchovná genéza podstaty ruskej spoločnosti.

Poviedku *Horúčka* (*Лихорадка*, 1915) môžeme označiť ako jedno z tých diel, kde do popredia umeleckého zobrazenia vstupuje ona revízia viery ako jeden z kľúčových dejových momentov. Hlavný hrdina v postave mladého umelca Kačkova spočiatku vystupuje ako človek, ktorému sú témy náboženstva či viery veľmi vzdialené a v živote vnímané ako tie skôr menej významné. Príbeh sa začína in medias res v situácii, ktorá okamžite poukazuje na signifikantnú zmenu v mikrosvete postavy: „К весне молодой художник Качков, живший больше уроками, совсем расклеился. И вообще жизнь его была невеселая, а тут умерла его мать, которую он очень любил“ (Šmeľov, 1998, s. 282). Úvodná veta poviedky reflektuje proces straty významných osobných istôt i duchovných hodnôt a zároveň zdôrazňuje krehkosť ľudskej duše v konfrontácii so životnými ťažkosťami. Šmeľov tak pred čitateľa

už v expozícii predkladá atmosféru prázdnoty, osamelosti a bezmocnosti. Smrť matky znamená pre Kačkova tragickú stratu nielen blízkej osoby, ale aj dôležitého duchovného piliera, čo postupne vedie k rozkladu jeho osobného hodnotového systému. Postupne sa v dejovej línii naplno rozvíja aj ďalšia kríza, spočívajúca v konflikte medzi vnútornými túžbami hlavnej postavy (hodnotou tvorivosti, duchovného sebavyjadrenia) a vonkajšími okolnosťami (chudobou, nutnosťou zarábať si na živobytie doučovaním). Zmena v jeho hodnotovom mikrosvete nastáva postupne v monológu smerovanom k spolubývajúcemu študentovi medicíny: „В последнее время о многом я думаю. И о Боге думаю. О том, детском, добреньком Боге... Вот мать моя... всю жизнь была ее нужда, так и умерла, никакой радости не видала“ (ibidem, s. 284). Kačkov sa zamýšľa nielen nad biednou mamou, ale aj tisíckami jej podobných ľudí, ktorí „живут и верят“ (ibidem) a jeho uvažovanie o živote „постепенно формируется и движется к какой-то великой цели. Через эти страдания выявляется светлый лик жизни через века“ (ibidem).

Napriek okolnostiam je tak vyslovené presvedčenie, že život má predsa len hlbší zmysel a nevyhnutne smeruje k určitému vyššiemu cieľu. Z axiologického hľadiska tu dochádza k afirmácii duchovných a morálnych hodnôt, ktoré sa u hlavnej postavy prejavujú prostredníctvom utrpenia v zmysle nie čohosi strašného, ale utrpenia ako nevyhnutnej prekážky na cesty k pozitívnejšej a vznešenejšej „великой цели“ (ibidem). V súlade s intenciou Šmel'ova ako autora a tvorcu literárneho sveta poviedky je tak do príbehu zaradená idea historického a duchovného pokroku – život „формируется и движется“ (ibidem), čo v holistickom pohľade naznačuje dynamický vývoj ľudstva ako takého. Utrpenie nadobúda v poviedke hodnotu obety: „через эти страдания выявляется светлый лик жизни“ (ibidem), čo poukazuje na vieru v morálne očistenie a du-

chovný vzostup človeka. Môžeme hovoriť azda aj o tom, že v tomto kontexte text poviedky vyjadruje optimistickú a idealistickú hodnotovú orientáciu – vieru v zmysel dejín, v budúcnosť a v schopnosť človeka prekonať bolesť prostredníctvom vyšších ideálov. Hodnoty ako nádej, viera v dobro a kolektívny zmysel utrpenia sa stávajú kľúčovým posolstvom v triáde spisovateľ – poviedka – čitateľ.

Príbeh graduje v predvečer s približujúcim sa sviatkom Veľkej noci. Kačkov znovu premýšľa o základoch svojich presvedčení, duchovných istôt a ideologických postojov. Tento proces nie je len naratívnu zápletkou, ale aj momentom prehodnotenia dôležitých a významných cenností v živote jednotlivca a spoločnosti. Odhaľuje zmenu v hierarchii morálnych, náboženských či existenciálnych hodnôt. Slovanmi hlavnej postavy: „Кажется мне, что небо покрасили в новую синеву, а звезды промыли, чтобы они сияли по праздничному“ (ibidem, s. 287). Literárna reprezentácia revízie viery preto vystupuje ako intertextuálny a axiologický proces, ktorý zrkadlí nielen individuálnu transformáciu, ale aj širšie kultúrno-historické napätie. Kulminácia nastáva v momente prehovoru Kačkova, ktorý signalizuje inter alia internú axiologickú zmenu: „Две тысячи лет прошло, а идея не умирает, – говорил Качков, стараясь бороться с дрожью, которая сводила губы. – Искушение какой-то величайшей неправды величайшим самопожертвованием! Лучше отдаст себя за все, во имя прекрасного! Я не говорю, что я слепо и буквально верю. Пусть это миф, я не знаю... но если и миф, так и тогда, – и тем более, – надо поклониться человечеству, которое это создало! Духу поклониться!“ (ibidem). Je pritom zaujímavé, že ak hlavná postava považuje vieru hoci len za mýtus, treba sa pokloniť ľudstvu, ktoré tento ideál vytvorilo. V centre pozornosti stojí duch človeka – jeho schopnosť tvoriť, snívať a hľadať krásu a pravdu, aj keď len v sym-

bolickej roviny. Úcta k „duchu“ tu predstavuje uznanie univerzálnych hodnôt, ako sú obeta, pravda, krása a dobro.

Zmena životného postoja Kačkova, ktorá nastáva v priebehu polnočnej veľkonočnej bohoslužby, ústiaca v podstate do transformácie od ateistu k veriacemu človeku, je pretkaná spomienkami na detstvo a predstavuje v poviedke univerzálny motív nádeje platný pre celú ruskú spoločnosť, pričom nie nádej vo význame niečoho abstraktného, ale naopak, veľmi konkrétneho v zmysle pravoslávneho znovuzrodenia: „Ибо всякий, рожденный от Бога, побеждает мир; и сия есть победа, победившая мир, вера наша“ (Biblia, 1. Jn 5:4). V tomto kontexte sa revízia viery stáva estetickou a filozofickou kategóriou, ktorá umožňuje literatúre reflektovať zmeny v kolektívnom vedomí a morálnom horizonte spoločnosti, slovami hlavnej postavy: „только великие идеи могут так связывать! Родина, вера, самое дорогое, что ни за какие силы нельзя продать!“ (Šmeľov, 1998, s. 291). Súčasne znovuoobjavená viera získava centrálnu postavenie v mikrosvete Kačkova, keďže „это... это самое чуткое, самое дорогое в жизни! Прикасание к Божеству!“ (ibidem, s. 292).

Napriec dejovou líniou príbehu je zreteľne poukazané na hodnotovú transformáciu hlavnej postavy, ale dochádza k nej v uvoľnenej atmosfére literárneho príbehu, ktorý Šmeľov čitateľovi predkladá. Ide o dôležitú črtu, platnú pre celú literárnu tvorbu spisovateľa, ktorý si nekládol za cieľ hodnotovo či ideovo ovplyvňovať svojho čitateľa, len poukazoval na možnú cestu životom cez pozemské k nebeskému, vlastnú aj jemu samému. Už dávnejšie na tento dôležitý aspekt Šmeľovových literárnych diel poukázal napr. A. M. Ľubomudrov: „в произведениях Шмелева нет тенденции, нет желания ‚вести‘ читателя к идеалам, разделяемым писателем а priori, напротив, читатель втягивается в совместный с автором поиск. Сила подлинного вчувствования преодолел-

вает издержки любых рационалистических философских или религиозных концепций“ (Lubomudrov, 2007, s. 14).

Udalosti tak dôležitej historickej skúšky, akou Rusko v rokoch 1. svetovej vojny prechádzalo, samozrejme, nachádzali svoju literárnu reflexiu v dielach celej plejády dobových spisovateľov a básnikov (A. A. Blok, A. N. Tolstoj, M. Gorkij, B. L. Pasternak, a mnohí iní), ktorí z rôznych pozícií cez prizmu umeleckej literatúry poukazovali na hrôzy vojnového šialenstva a ľudské individuum v ich zajatí. Aj v tomto prípade nadobúda autorský prístup Šmeľova k reflexii vojnových udalostí určité špecifické črty, medzi ktorými vyniká zobrazovanie literárnych postáv ako ľudí, v osobnosti ktorých je hlboko zakorenená láska v vlasti, t. j. môžeme identifikovať určitý všadeprítomný prvok patriotizmu. Čo je však podstatné a významné, patriotizmus literárnych postáv Šmeľova nikdy neprekračuje hranice šovinizmu a pre hlavných hrdinov je charakteristická povahová vlastnosť, ktorá bola po stáročia základom ruského národného charakteru – láska k vlasti, hlboko zakorenená (prakticky dodnes) v duši každého Rusa. Tento životný a filozofický postoj Šmeľova koreluje s myšlienkami vyslovenými o viac ako polstoročie neskôr akademikom D. S. Lichačovom, a síce, že „надо быть патриотом, а не националистом. Нет необходимости ненавидеть каждую чужую семью, потому что любишь свою. Нет необходимости ненавидеть другие народы, потому что ты патриот. Между патриотизмом и национализмом глубокое различие. В первом – любовь к своей стране, во втором – ненависть ко всем другим“ (Lichačov, 2023, s. 10 – 11).

V kontexte spisovateľovej literárnej tvorby obdobia 1. svetovej vojny vyniká poviedka *Skrytá tvár* (*Лук скрытый*, 1916). Ako poukázala J. K. Vukolynová, „писатель сам особо выделил это произведение из своего творчества, предпослав ему посвящение: ‚Моему сыну‘ (Сергей, единственный сын Шмелева, впо-

следствии расстрелянный большевиками, находился тогда на фронте)“ (Vukolynovová, 2015, s. 80). Toto dielo de facto nebolo doposiaľ predmetom širšieho bádateľského záujmu ani v prostredí domácej, t. j. ruskej literárnej vedy, čo len potvrdzuje tézu o tom, že diapazón možných filologických výskumov analyzujúcich literárny odkaz Šmeľova nie je zďaleka vyčerpaný. Hlavnými postavami poviedky sú dôstojníci ruskej delostreleckej batérie, kapitán Šemetov a podporučík Suškin, cez osudy ktorých sa zobrazujú útrapy ľudského individua a s tým spojené hodnotové otrasy v kontexte vojnového besnenia. Dejová línia poviedky sa začína in medias res, zachytávajúc cestu Suškina domov do malého mestečka v hĺbke Ruska a potom späť na front, pričom zatekt sujetu ponára čitateľa do atmosféry globálnej katastrofy v podobe svetovej vojny. Zdanlivo náhodné stretnutie Šmeľovových hrdinov Suškina a Šemetova vo vlaku túto atmosféru len podčiarkuje, keďže ich rozhovor poukazuje na pocit modelovaného umeleckého napätia v diele a výšky autorského myslenia. V určitom okamihu Suškin „понял, что его поразило в лице Шеметова: очень высокий лоб и заглядывающие в душу глаза, в холодном блеске. Подумалось: „За этим-то лбом и глазами таится весь он, странный и дерзкий, которому удавалось то, что должно бы губить всех других““ (Šmeľov, 1998, s. 344). Orientujúc sa na axiologickú zložku analýzy diela, v citovanom úryvku môžeme pozorovať špecifické atribúty v opise literárneho portrétu Šemetova, v ktorom je zdôraznené jeho vysoké čelo a „заглядывающие в душу глаза“ (ibidem), čo vyjadruje hodnotu intelektu a duchovnej hĺbky, teda vlastností vnímaných ako znaky výnimočnej osobnosti. „Глаза, в холодном блеске“ (ibidem) naznačujú nielen odstup alebo moc (Šemetov má vyššiu hodnotu a je veliteľ batérie), ale dodávajú postave charizmu, ktorá je Suškinom vnímaná ambivalentne: je zároveň desivá aj priťahujúca, čím sa prejavuje hodnota silnej, dominantnej individuality Šemeto-

va. Vnútorná myšlienka Suškina („за этим-то лбом и глазами таится весь он...“ (ibidem)) ukazuje obdiv a zároveň znepokojenie z nepochopiteľného, ale silného vnútra – odhaľuje sa protikladné vnímanie drzosti ako hodnoty, ktorá fascinuje aj desí. Zmienka o tom, že Šemetovovi sa darí to, čo by iných zničilo, podčiarkuje jeho výnimočnosť a nadľudskú schopnosť ísť proti norme (morálnej či etickej), pričom sa poukazuje na úspech v konaní, ktoré je amorálne, no zároveň obdivované. V tomto úryvku sa tak odhaľuje axiologický konflikt: postava (Suškin) intuitívne cíti, že stojí pred človekom, ktorého vnútorné hodnoty porušujú bežné predstavy o dobre, avšak napriek tomu vzbudzujú rešpekt a záujem ako prejav sily, talentu a odvahy.

V prehovoroch oboch hlavných postáv vystupuje do popredia axiologický rozmer, teda úvaha o hodnotách, ktoré presahujú tradičné, dokonca vedecké poznanie. „Математика – математикой, но есть еще очень мало обследованная наука... психоматематика... Не слышали... Вот этой психоматематикой и движется жизнь, и мы с вами живем, хоть иногда и не чуем <...> Не будем спорить о слове. Пусть это наука о жизни, Мировой Душе, о Мировом чувстве, о законах, направляющих Мировые силы <...>. Ее законы еще не нащупаны... и величайший, быть может, закон – закон непонятной нам Мировой Правды <...> Я, положим, называю его... ну, законом Великих Весов <...> Громаднейшие Весы, а точность необычайная. Закон тончайшего равновесия“ (ibidem, s. 345).

Hoci sa úryvok v citovanej pasáži diela začína spomenutím matematiky – teda exaktného a racionálneho systému –, tá je postavená do kontrastu s „психоматематикой“ (ibidem), t. j. hypotetickou vedou, ktorá ešte len čaká na svoje objavenie. Táto psychomatematika nie je len nový termín, ale nesie hodnotové poslanstvo: život nie je riadený iba logikou a číslami, ale hlbšími, neviditeľný-

mi zákonmi, ktoré súvisia s dušou sveta a univerzálnym cítením. Rečnicky obrat (otázka) „не слышали...“ (ibidem) poukazuje na to, že uvedené hodnoty sú pre väčšinu ľudí neznáme alebo nedostatočne precítené. Tým Šmelov v texte poviedky odhaľuje dôležitý axiologický moment: človek žije v rámci systémov, ktoré síce nechápe, nerozumie im, ale predsa ich pociťuje. Namiesto presného definovania spisovateľ ponúka otvorený význam: „не будем спорить о слове. Пусть это наука о жизни, Мировой Душе, о Мировом чувстве, о законах, направляющих Мировые силы“ (ibidem). Takto sa vyzdvihuje hodnota intuície, citu a metafyzického poznania nad čisto racionálne chápanie. Zdôrazňovaná skutočnosť, že zákony tejto „psychomatematiky“ ešte neboli objavené, naznačuje hodnotu nepoznaného, tajomného a vyššieho poriadku. Najväčším z týchto zákonov je zákon „непонятной нам Мировой Правды“ (ibidem), ktorá existuje mimo bežného ľudského chápania. Jej obrazné pomenovanie ako „Великих Весов“ (ibidem) predstavuje metaforu univerzálnej spravodlivosti, rovnováhy a presnosti. Táto rovnováha je vnímaná ako niečo mimoriadne citlivé pre dušu ľudského individua, čo reflektuje hodnotu harmónie ako základného princípu existencie. Hovoríme teda o umeleckom zdôraznení posunu od čisto vedeckých hodnôt k hodnotám metafyzickým, intuitívnym a duchovným, teda o posune od rozumu k citu, od poznateľného k tajomnému, pričom všetky tieto vrstvy sú vnímané ako neoddeliteľná súčasť života a sveta. V tomto kontexte zastáva D. Xiaolei názor, že „Шмелеву важно показать действие возвышающегося над всем религиозного и нравственного закона бытия. Через образ и слова капитана Шеметова автор указывает на необходимость для человека идти путем нравственного самосовершенствования, дабы понять до конца смысл вещей и поступков“ (Xiaolei, 2022, s. 315).

Motív významu duchovnej sily človeka a priameho protikladu vojny a v získaní neochvejnej morálnej opory vo viere sa v poviedke stáva zdrojom axiologických otrasov v uvažovaní oboch hlavných postáv: „Хотелось бы знать мне... – начал Шеметов, – только ли внешними оболочками мы живем, что доступно глазу и цифре? Нет ли еще и сокровенного смысла какого, Лица вещей и действий?“ (Šmeľov, 1998, s. 347). Samotné zamyslenie sa nad tým, aké hodnoty sú skutočne podstatné pre ľudský život a či „только ли внешними оболочками мы живем“ (ibidem), nastoľuje zásadnú pochybnosť o povrchnosti vnímania sveta, o tom, že ľudská skúsenosť je redukovaná len na to, čo je viditeľné a merateľné, teda, ako poznamenáva Šemetov: „доступно глазу и цифре“ (ibidem). Táto redukcia je v rámci príbehu postavená do kontrastu so skrytým, tajomným zmyslom vecí, ktorý nie je možné zachytiť bežnými schopnosťami rozumu. Prejavuje sa tak niečo, čo je typické pre neskoršiu literárnu tvorbu spisovateľa, a síce hľadanie hlbšieho významu bytia, teda „лица вещей и действий“ (ibidem) ako niečo, čo sa ukrýva za fasádou, niečo podstatné, no neviditeľné. Táto túžba po odhalení skrytého, esenciálneho rozmeru sveta vyzdvihuje hodnoty ako duchovnosť, hĺbku, zmysel a autenticitu, ktoré sú protikladom k povrchnej racionalite či materializmu. Množstvo otázok prítomných v poviedke je zrejme znakom nielen intelektuálneho záujmu, ale aj vnútornej potreby samotného Šmeľova pochopiť, čo tvorilo podstatu vecí v tak dynamicky meniacej sa dobe ľudských tragédií v rozpoľtenej ruskej spoločnosti. V tom sa odráža axiologická orientácia postavy Šemetova, ktorý sa pre Suškina stáva duchovným sprievodcom a hlasom neuspokojujúcim sa s jednoduchými odpoveďami, ale hľadá pravdu, ktorá je ukrytá, avšak rozhodujúca. Naprieč celou poviedkou je prítomný filozofický a hodnotový apel podnecujúci čitateľa zamyslieť sa nad tým, že viditeľné ešte neznamená skutočné, a skutočné môže byť práve to,

čo zostáva skryté pohľadu. Ako poznamenal D. Xiaolei: „в военных произведениях Шмелева, где война и человечность существуют, сам писатель пытается сохранять объективную позицию“ (Xiaolei, 2022, s. 316).

Gradáciu môžeme pozorovať v debovej situácii, keď sa Šemetov zamýšľa nad tým, že ľudstvo „должно пройти через Крест! Оно еще только сколачивает этот Крест, чтобы быть распятым для будущего Воскресения. Распято, подпоручик! – повторил Шеметов жарким шепотом, приближая тревожно-восторженное лицо к лицу Сушкина. – И был символ – то, давнее Распятие (Šmeľov, 1998 s. 350). Kríž tu nie je len náboženským symbolom, ale hodnotovým atribútom, v rámci ktorého je utrpenie predpokladom budúceho vzkriesenia, t. j. duchovného znovuzrodenia. V tejto perspektíve je kríž symbolom kolektívneho osudu, kde hodnota budúcnosti (Vzkriesenie) môže byť dosiahnutá len prostredníctvom úplného sebaobetovania sa v aktuálne prežívanom živote. Keď postava Šemetova opakuje „Распято, подпоручик!“ (ibidem), jeho hlas je modelovaný ako vášnivý šepot, čím Šmeľov len podčiarkuje, že tieto slová nie sú rétorikou, ale vnútorným vierovyznaním, preniknutým exaltovanou emóciou. Zrejma je taktiež alúzia na Kristov príbeh, ten je však slovami Šemetova „И был символ – то, давнее Распятие“ (ibidem) axiologicky rozšírený na symbol univerzálne platného zákona, hovoriaceho o tom, že veľké premeny – či osobné, či spoločenské – sú vždy spojené s utrpením a stratou. V tomto kontexte je Kríž metaforickou „hodnotou nad hodnotami“, pretože predstavuje hranicu medzi starým a novým svetom, medzi smrťou a duchovným vzkriesením. J. K. Vukolinovová poukazuje na genézu duchovných hľadání v poviedke, špecifických pre neskoršiu tvorbu Šmeľova. Podľa bádatelky sa „Лик скрытый“ stal квинтэссенцией, ‚узлом‘, в который сплелись духовные искания автора. В рассказе выразилось его видение и понимание

мира, осознан Лик, скрытый в человеке. Концепт Лика будет не раз выражен в последующих произведениях И. С. Шмелева – в ‚Неупиваемой Чаше‘, ‚Богомолье‘ и ‚Путьх Небесных““ (Vukolinovová, 2017, s. 88). Poviedka *Skrytá tvár* tak predstavuje ďalšiu variáciu Šmel'ovovej umeleckej reflexie človeka v zložitej dobe, v tomto prípade spočíva v snahe poukázať na individuálne tragédie, čo najvernejšie zachytiť utrpenie obyčajných ľudí počas vojny, znázorniť myslenie, premeny a dokonca aj deštrukciu v ľudskej povahe, ku ktorej dochádzalo v atmosfére vojny.

Vzhľadom na mimoriadne zložitú situáciu v ruskej spoločnosti nie je prekvapujúce, že pocity hľadania pravdy, ale aj prázdnoty a šialenstva vedúcich až k myšlienkam o samovražde (ako to môžeme pozorovať u hlavného hrdinu poviedky *Človek z reštaurácie*), sa stali atribútmi ľudského života, ktoré sa postupne čoraz viac odrážali aj v prozaických dielach najmä kratšieho rozsahu, ktoré mohli byť napísané veľmi rýchlo a teda pre čitateľa mimoriadne aktuálne. Literárna postava v takýchto dielach prostredníctvom kategórie šialenstva zobrazovala osudové, prelomové momenty svojej doby, poukazujúc na zložitú sociálnu situáciu v každodennom živote a na jednotlivcov v nej (spomeňme si na Dostojevského román *Zločin a trest* alebo Gogoľovu poviedku *Nos*). Téma šialenstva sa opäť stala mimoriadne aktuálnou práve v období 1914 – 1922, keď sa v Rusku postupne rozpadali stáročia tradícií a nahrádzali ich „nové“<sup>20</sup>, a priori lepšie, ktoré však spoločnosť nie vždy prijala a pochopila. Tento prudký hodnotový prevrat, sprevádzaný vojnou, revolúciou a občianskym chaosom, viedol k destabilizácii nielen spoločenských štruktúr, ale aj individuálnej psychiky jednotlivca. Pre mnohých ľudí sa hranica medzi normálnosťou a šialenstvom stala nejasnou: rýchlo sa menili pravidlá, zanikala pôvodná hierar-

---

<sup>20</sup> Hoci často len zmenené, prehodnotené, inak interpretované.

chia istôt, narúšal sa pocit continuity i osobnej identity. V takomto prostredí sa šialenstvo stalo nielen medicínskou či psychologickou kategóriou, ale aj metaforou pre celkový rozklad sveta, ktorý sa dovtedy zdal pevný a samozrejímavý.

Šialenstvo v zmysle axiologickej kataklyzmy osobnosti jednotlivca ako dôsledku vojnových udalostí zobrazuje Šmeľov v sujete poviedky *To bolo* (*Это было*, 1919)<sup>21</sup>. Dôležitým kompozičným prvkom príbehu je analepsia, t. j. exkurz z prítomnosti do minulosti, postavený na základe spomienok hlavného hrdinu (jeho meno v príbehu nezaznie) a rozprávača súčasne, ktorý si už nepamätá presné detaily príbehu, no vo svojom monológovi neznámemu poslucháčovi od prvých slov pripomína: „я прекрасно знаю, что это было“ (Šmeľov<sub>3</sub>, 1999, s. 19), čím, na jednej strane, akoby sám seba presviedča o pravde svojich spomienok a, na strane druhej, začína rozprávať svoj príbeh, ktorý zažil so svojím šoférom Saškom v období 1. svetovej vojny. Čitateľ tak už v úvode môže pozorovať interný proces myšlienkových pochodov v hlavnej postavy, ktorej narácia je na základe životných skúseností konfrontovaná s pocitmi, že „все крутилось... День, и еще день – в чадy“ (ibidem, s. 28), čo dokonca vedie k eschatologickým predtuchám, pretože hlavnú postavu nielen „охватила тоска“ (ibidem, s. 24), ale dokonca „предчувствие пляски смерти“ (ibidem). Z pohľadu axiológie sa pohybujeme v sfére prelomenia istoty bytia, kde čas stráca svoju ontologickú a existenčnú hodnotu – nie je meradlom života, ale symbolom zúfalstva a dezorientácie. Takto sa v príbehu najprv modeluje profil hlavného hrdinu, ktorý nadobúda znaky duševnej poruchy a hodnotového otrasu z videného a prežitého – teda rozpadu axiologickej štruktúry sveta, a po druhé, poukazuje sa na štruktúru príbehu, v ktorom fixácia času pomocou kategórie chronos, t. j.

---

<sup>21</sup> Po prvýkrát uverejnená v moskovskom literárno-umeleckom zborníku *Nedra* (*Недра*, 1923, č. 1).

určenie miesta na časovej osi, zostáva nedôležitá. Celý príbeh je už od začiatku zameraný na tematizáciu atmosféry šialenstva v kategórii kairos, keď čas označuje len nepresne definované obdobie, počas ktorého dochádza k axiologickej zmene – rozkladu starých hodnôt a zrodu nových, no deformovaných. V mikrosвете literárnej postavy sa mení nielen pohľad na realitu, ale aj hodnotenie pravdy, dobra a zla. Hlavný hrdina sa postupne presvedča, že súčasná situácia, v ktorej sa ocitol, „все это ложь, сплошь подделка, марево, мгла, туман... [...] бабий мираж тысячелетнего человечества“ (ibidem, s. 31) a pre neho je to jednoducho „все – подлый призрак, все переливается в бредправду“ (ibidem, s. 37). Tieto výroky môžeme identifikovať ako prejav hodnotového relativizmu, keď sa pravda premieňa na blud, realita na prelud, a subjekt stráca schopnosť určiť, čo má hodnotu a čo nie. A. Stiepanowa, analyzujúca práve takéto tendencie v literárnych dielach spisovateľa, dospela k záveru, že „приближаясь к европейскому культурному опыту, Шмелев усложняет концепцию, вовлекая в поле эстетического осмысления наряду с безумием мира и безумие человека. Так, помимо образа рассказчика, ключевым в повести становится образ сумасшедшего полковника Бабукина“ (Stiepanowa, 2018, s. 684)

Dejová zápleтка poviedky graduje v momente príchodu hlavnej postavy v sprievode vodiča Sašku do nemocnice pre duševne chorých, čím sa vôľou osudu (či skôr v súlade so zámerom Šmeľova) ocitajú v epicentre hlavnej dejovej udalosti poviedky, ktorou sa stáva obsadenie jej vlastnými pacientmi a izoláciou zdravotného personálu v suteréne. Nemenej dôležitým dejovým uzlom sa stáva stretnutie s plukovníkom Babukinom, pacientom, ktorý stojí v čele vzbúrených pacientov. Vyhlásenia tohto plukovníka vo všeobecnosti predstavujú zvláštnu zmes čiastočne racionálnych a hodnotovo ukotvených tvrdení – napríklad, že ľuďom počas vojny „грозило

превратиться в машины, в покорнейшее орудие“ (ibidem, s. 52), čo možno interpretovať ako kritiku dehumanizácie a straty dôstojnosti – fundamentálnej ľudskej hodnoty, a vyhlásení, ktoré možno nazvať ako hodnotovo dezorientované, napríklad keď hovorí, že „во имя высокого назначения человека, во имя Бога, в человеке живущего, я взял на себя этот тяжкий подвиг. Свыше мне предуказано – спасти мир! И я принял“ (ibidem). Táto „misiónárska pozícia“ je v kontexte šíalenstva axiologicky paradoxná – hodnoty ako zmysel, obeta, spása sa objavujú v kontexte psychickej poruchy, čo vedie recipienta k otázke: Je šíalenstvo deštrukciou hodnôt alebo len ich deformovanou transformáciou?

Pokiaľ vychádzame z toho, že človek v šíalenstve zvyčajne stráca svoju identitu vrátane morálnej či hodnotovej orientácie, plukovník Babukin, naopak, v šíalenstve „nájde“ seba samého ako spasiteľa ľudských duší. Svoju „misiu“ považuje za veľmi dôležitú, nevyhnutnú pre všetkých, pretože, ako sa mu zdá, nielenže „все пропало“ (ibidem, s. 54), ale aj „гибель грозила России! человечеству!!“ (ibidem). Takto Šmeľov v príbehu vykresľuje model tradičný pre ruskú literatúru, keď „bláznivé“ postavy „расценивают себя как пророков, посланников мира, правдоискателей и борцов со злом. С выходом за свои пределы им суждено победить ‚внешнее зло‘“ (Chubulavová, 2014, s. 69). V tomto prípade ide o axiologický archetyp „svätého blázna“, ktorý práve prostredníctvom absencie racionality nachádza najhlbšie pravdy a hodnoty, čím prekračuje bežné morálne normy.

V epilógu príbehu sa opäť mení časový mód, končí sa rozprávanie o udalostiach minulosti, hlavný hrdina sa „vracia“ do prítomnosti a pozerá na neznámych lekárov, ktorí, ako hovorí, „уверяют, что мне надо серьезно полечиться, тогда вернутся ко мне и провалившиеся годы, что со мной бывают, так называемые – ‚люцида момента‘! Полечиться... уравнивать память? Не желаю!

Довольно с меня и – „люцида момента“!“ (Šmeľov<sup>3</sup>, 1999, s. 75). V tomto bode dochádza ku konečnému axiologickému zlomu – odmietnutie racionálneho sveta a jeho hodnôt (liečenia, pamäti, objektivity). Mení sa aj úloha hlavného hrdinu – už to nie je rozumný človek, ale jeden z pacientov nemocnice pre duševne chorých, čo znamená, že jeho hodnotový systém sa definitívne oddelil od spoločenského normatívu.

Sústrediac sa na pocity, myšlienky a trápenie hlavného hrdinu, Šmeľov sa v príbehu pokúsil prehodnotiť fenomén šialenstva ako axiologickú krízu na príklade ľudí, ktorí sa (často proti svojej vôli) ocitli v novej kultúrnej situácii. V dobre premyslenom a pútavom deji sa čitateľ stáva svedkom premeny hodnotovej identity hlavného hrdinu, vyvolanej všeobecným šialenstvom, najmä jeho vnútorného sveta a tej črty jeho osobnosti, ktorú možno nazvať vlastným „ja“ – teda centrom individuálneho hodnotového systému. Z holistického pohľadu možno poviedku *To bolo* hodnotiť ako zrelé odzrkadlenie vnútorného sveta človeka z pohľadu spisovateľa, ktorý na pozadí nezmyselných hrôz 1. svetovej vojny, občianskej vojny a prelomových udalostí pre celú krajinu, prežíval aj sám zložité obdobie svojho života. Ešte v júni 1918 sa Šmeľov spolu s manželkou a synom Sergejom, ktorý sa vrátil z frontu, presťahovali na Krym a usadili sa neďaleko Alušty. Koncom roku 1918 bol Sergej Šmeľov povolaný do dobrovoľníckej armády, na veliteľstvo v Alušte. Bojov sa teda nezúčastnil. V novembri 1920 bola na Kryme ustanovená sovietska moc. Následne, 11. decembra 1920, sa Sergej so všetkými dokumentmi a fotografiou dostavil na registráciu do osobitného oddelenia tretej divízie štvrtej armády vo Feodosii, kde bol obvinený z účasti v Bielom hnutí. Sergej Šmeľov bol uväznený a 29. decembra 1920 odsúdený k trestu smrti. Popravený bol koncom januára 1921. Ivan Šmeľov sa v tom období obracal na mnoho významných osobností tej doby vrátane napr. Maxima Gorkého, avšak poprave

syna zabrániť nedokázal. Táto rodinná tragédia, ktorú vnímal ako osobné zlyhanie otca v boji o život vlastného syna, Šmeľovom hlboko otriasla a jeho pohľad na udalosti v Rusku navždy zmenila. V marci 1922 sa Šmeľovovci presťahovali do Moskvy a v novembri toho istého roku odišli zo Sovietskeho zväzu do Berlína. V januári 1923 sa Ivan Sergejevič spolu s manželkou Oľgou Alexandrovnou presťahoval na pozvanie Ivana Alexejeviča Bunina do Paríža. Tým sa začalo obdobie 27-ročnej (nielen) literárnej emigrácie, ktoré je poznačené výrazným posunom umeleckej tvorby spisovateľa ako ruského emigré v európskom kultúrnom priestore.

\* \* \*

## *obdobie emigrácie 1923 – 1950*

Na prelome rokov 1922 – 1923 sa Ivan Sergejevič Šmeľov historicky pripojil k prvej vlne ruskej emigrácie, často označovanej ako *biela emigrácia*. Toto obdobie ruských kultúrnych dejín predstavuje jeden z najvýraznejších literárnych zásahov do európskeho priestoru 20. storočia. Medzi najvýznamnejšie miesta ruskej emigrantskej kultúry, v ktorých sa sformovali silné centrá ruskej diaspory, patrili Berlín, Paríž, Praha, neskôr aj Belehrad či Konštatínopol. Emigrácia však nebola iba fyzickým presunom spisovateľa do cudzieho prostredia, ale predovšetkým aktom duchovného a kultúrneho vytrhnutia, ktorý sa naplno odrazil v literárnej tvorbe. Rozdelenie ruskej literatúry na domácu a emigračnú vetvu súčasne reflektovalo aj dva odlišné literárne diskurzy a rozkol v hodnotových orientáciách, umeleckých stratégiách a ideologickom ukotvení. Zatiaľ čo emigrantská literatúra sa často opierala o klasické vzory predrevolučnej literatúry a zachovávala „ruskú ideu“ vo filozoficko-náboženskom zmysle, domáca literárna scéna sa musela vyrovnávať s realitou budovania „nového človeka“ a „novej spoločnosti“<sup>22</sup>.

Pocity ruských spisovateľov v exile boli často vnímané ambivalentne i heterogénne. Prežívajúc vyvrhnutie z vlastného jazykového a kultúrneho prostredia a odlúčenie od domoviny, ich bytie

---

<sup>22</sup> Tento rozkol však nebol definitívny ani nemenný. S časovým odstupom sa ukazuje, že medzi oboma vetvami existovali mosty, dialógy a spoločné východiská literárnej tvorby. Literárna veda 21. storočia tak stojí pred úlohou prekonať dichotómiu minulosti a usilovať sa o komplexnejšie porozumenie ruského literárneho dedičstva v jeho celistvosti i rôznorodosti. Po rozpade Sovietskeho zväzu nastala revízia literárneho kánonu. Texty dovtedy ignorované alebo zakazované (ako napr. diela, V. V. Nabokova či J. A. Brodského) boli (re)integrované do oficiálneho korpusu ruskej literatúry. Táto rekontextualizácia však vyvolala otázky, do akej miery je možné hovoriť o jednej „ruskej literatúre“ ako homogénnom celku. V súčasnosti sa čoraz častejšie zdôrazňuje potreba pluralitného pohľadu, ktorý rešpektuje existenciu viacerých paralelných naratívov a tradícií.

oscillovalo medzi reflexiou osobnej existenciálnej krízy a snahou o kolektívne kultúrne prežitie. Nielen pre I. S. Šmeľova, ale aj D. S. Merežkovského, B. K. Zajceva, M. I. Cvetajevovú, I. A. Bunina či K. D. Baľmonta a mnohých iných sa emigrácia stala kľúčovým momentom tvorivého sebauvedomenia, ako aj ekvivalentom skúšky vernosti literárnemu povolaniu v kontexte zápasu o uchovanie ruského jazyka i kultúry mimo hraníc vlasti. Ich exilová literárna tvorba sa formovala v napätí medzi nostalgiou po stratenej vlasti a hľadaním nového života v odlišných kultúrnych podmienkach. V tomto období „memoárovú a autobiografickú prózu ako tému spomienkového návratu do opustenej vlasti a súboru hodnôt, ktoré tvorili kostru vzťahu emigrantskej generácie k človeku a svetu, kultivovali napr. A. N. Tolstoj (*Nikitovo detstvo* – Детство Никиты, 1920 – 1922), I. Bunin (*Arsenievov život* – Жизнь Арсеньева, 1930), V. Chodasevič (*Nekropola. Spomienky* – Некрополь. Воспоминания, 1939) a i.“ (Eliáš a kol., 2013, s. 191). Na pozadí problémov marginalizácie a počtom ohraničenej čitateľskej základne však do života spisovateľov prinášala emigrácia aj, paradoxne, istú podobu slobody – zbavenie sa ideologických obmedzení sovietskeho režimu, čo umožňovalo pokračovať v literárnej práci podľa vlastného presvedčenia a slobodnejšie experimentovať s poetikou<sup>23</sup>.

V európskom exile Šmeľov na spisovateľskú činnosť nezanevrel. Naopak, v Paríži, bez obáv z cenzúry a represii za „nesprávne interpretovaný“ obraz občianskej vojny, sa pomerne aktívne sa zapájal do literárneho a spoločenského života ruskej emigrácie vo

---

<sup>23</sup> Na druhej strane, autori žijúci v ZSSR boli vystavení ideologickému tlaku socialistického realizmu, ktorý od 30. rokov 20. storočia nadobudol charakter oficiálnej literárnej normy. Títo autori často podliehali cenzúre a autocenzúre, no napriek tomu vznikali aj diela mimoriadnej estetickej a etickej hodnoty (príkladom môže byť tvorba M. A. Bulgakova, A. Platonova či neskôr A. I. Solženicyna). Domáca literatúra tak oscillovala medzi prispôbením sa režimu a snahou zachovať autonómiu umeleckého prejavu.

Francúzsku a de facto sa stal ešte aktívnejším literárnym dejateľom. V publicistických textoch prvých rokov emigrácie, takých ako *Mŕtve a živé cesty* (*Пути мертвые и живые*, 1924), *Duša vlasti* (*Душа Родины*, 1924) alebo *Ako máme existovať* (*Как нам быть*, 1927), reflektuje pochmúrnu náladu ľudí, ktorí boli nútení proti svojej vôli opustiť vlasť. Ako uvádza autorský kolektív pod redakciou L. P. Jegorovovej, „в литературе русского зарубежья тема революции трансформировалась в ностальгию, тоску по оставленной родине. Изумительно по своей тональности, накалу чувств эссе Бальмонта ‚Москва в Париже‘. Очерк Шмелева ‚Город-призрак‘ – также дань памяти навсегда покинутой Москве“ (Jegorovová, 2014, s. 62). V Šmeľovovom rodnom Rusku bola situácia na literárnej scéne diametrálne odlišná. Ako približuje L. Guzi, nová „советская власть ввела цензуру, закрыла антибольшевистские газеты, вся выпускаемая литература контролировалась в отношении содержания“ (Guzi, 2018, s. 79).

Prvým literárnym dielom, publikovaným v európskom exile ako bezprostredná reakcia spisovateľa, sa stal čiastočne autobiograficky štylizovaný román *Slnko mŕtvych* (*Солнце мертвых*, 1923), v ktorom spracoval vlastné zážitky z občianskej vojny na území Krymského polostrova a jej deštruktívnych dôsledkov na osobnosť človeka. Román, ktorý možno považovať za literárny epitaf zaniknutému predrevolučnému Rusku, je dnes zaradovaný do fondu svetovej literatúry aj vďaka talentu a schopnosti Šmeľova ako spisovateľa, ktorý dokázal v sujete diela umelecky modelovať autentické obrazy rozprávaných príbehov jednotlivých postáv, do určitej miery reprezentujúcich jeho osobný postoj k prežitým udalostiam mimoriadne búrlivého obdobia ruskej histórie druhého desaťročia 20. storočia. Z pozície literárnej vedy (genológie) predstavuje dielo tzv. *románovú kroniku*, t. j. subžáner, ktorý napr. D. Mocná a kol. definuje ako typ románu „zachycující život в určené локалитэ а jeho

proměny v rámci cyklického i lineárního času. Po způsobu žánru kroniky jsou události vyprávěny chronologicky, přítomno je mnoho postav a paralelních dějových pásem. Vypravěčem je obvykle zaujatý, ale nestranný pozorovatel, který klade velký důraz i na drobné detaily, reálie, zvyky, pracovní úkony a podobně“ (Mocná a kol., 2004, s. 593 – 594). Základom románových kroník sledovaného obdobia sa stali udalosti občianskej vojny, ktorej účastníkmi boli v množstve prípadov samotní autori. Vďaka tomu získal tento románový subžáner niekoľko pridaných prvkov (napr. realistický obraz opisovaných udalostí, reflexia duchovného prežívania autora, autobiografické črty navodzujúce pocit pravdivej autorskej výpovede, chronologická postupnosť rozprávania), čím dokázal zapôsobiť na prežívanie čitateľa a zanechať v ňom silný estetický zážitok. To sa odrazilo aj vo forme narácie v prvej osobe a vo faktickej a emocionálnej dôveryhodnosti, s akou rozprávač ako alter ego spisovateľa zaznamenáva v texte diela viacero skutočných udalostí, ktoré sa mu v určitom momente dostali do zorného poľa a zanechali stopy v jeho pamäti a vedomí. Vďaka tomu román navodzuje atmosféru autentického, takmer kronikárskeho textu, ktorý nadobúda kontúry subjektívneho svedectva priameho účastníka osudových udalostí v histórii a kultúre celej krajiny, ktoré viedli človeka k morálnym a hodnotovým traumám. Napriek tomu, podľa A. V. Amfiteatrova, v intenciách románu Šmeľov „не пугает, а только рассказывает день за днем, шаг за шагом ,эпопею‘ своего крымского, обывательского существования в голодный год под большевистским гнетом“ (Amfiteatrov, 1926, s. 2).

Do dejovej línie románu sú premietnuté skutočné historické udalosti občianskej vojny v rokoch 1917 – 1922, ktoré sa odohrávali na území Krymského polostrova. Šmeľov si však v románe ako žánru umeleckej literatúry dovolil to, čo by si ako autor kroniky reflektujúcej historické udalosti dovoliť nemohol – odstránil časový

prvok, čím sa dej stáva ešte chaotickejší: stavia v rámci fabuly postavy do neprehľadných situácií axiologických výziev a morálnych dilem. Vo výsledku aj čitateľ, ktorý by teoreticky mohol mať jasný prehľad o tom, čo sa kde odohráva, nemá dostatočný prehľad o udalostiach predkladaných rozprávačom. Tento špecifický prvok je súčasne zdôrazňovaný tým, že každá postava v rámci deja rozpráva de facto svoj vlastný čiastkový príbeh, často vybočujúci z hlavnej dejovej línie románu. Z parížskej emigrácie tak Šmeľov v diele poukazoval na rozsah diania, ktoré svojím významom ďaleko presahovalo rámec konkrétnych udalostí, javov, osudov, ale čo on mohol zo svojho exilu sprostredkovať len v modalite písaného slova, t. j. slovom. V tomto kontexte hovorí A. Motorin o tom, že „словесный дар человека неразрывно связан с его личным самосознанием. Поэтому в ‚словах‘ естественным оказывается личностное, лирическое самовыражение авторов“ (Motorin, 2008, online), keďže „избранное событие служит отправной точкой для широких историософских и духовно-нравственных рассуждений о судьбах мира и своего народа, о месте отдельного человека в мировой истории“ (ibidem). Takouto udalosťou sa pre Šmeľova stalo ustanovenie sovietskej vlády na Krymskom polostrove, o ktorej vypovedá rozprávač a súčasne hlavná postava románu. Ide o všeobecne rozšírený aspekt literárnych diel, keď má spisovateľ z pozície tvorcu a autora literárneho textu, ako poznámenal napr. A. Repoň, „v rukách všetky prostriedky na zobrazenie umeleckého sveta: v jeho moci sú hrdinovia, štýl a jazyk. Vďaka autorovi sa v umeleckom diele odrážajú stopy historickej zvláštnosti života, originalita v živote zobrazovaných hrdinov a samotného autora, jeho správanie, chápanie sveta“ (Repoň, 2018, s. 60).

Hlavný hrdina sa pod ťarchou dejových okolností zamýšľal a nad tým, prečo má človek žiť, zakladať rodinu, vychovávať deti, ak ho čaká len utrpenie a smrť, ak ľudský život nemá žiadnu hodnotu

a nikomu nie je potrebný, a podľa jeho slov je aj tak „все в прошлом, и мы уже лишние“ (Šmeľov, 2014, s. 227). Za zdanlivo bezvýznamným povzdychom hlavnej postavy sa však formuje narastajúca kríza humanistických hodnôt (zmysel života, poslanie, hodnota ľudskej osoby) s až nihilistickým pohľadom na vlastnú existenciu, ktorý sa rodí v čase kríz, vojen alebo spoločenských otrasov. Šmeľovov hrdina tak zosobňuje morálnu a duchovnú dezorientáciu, pričom jeho úvahy odhaľujú, že ak jednotlivec stratí vyšší cieľ, postupne sa zrúti sa aj hierarchia hodnôt, na ktorej stála aj celá spoločnosť ako taká. Všeobecne znepokojujúcou sa pre interný mikrosvet postáv stáva kľúčová otázka, ktorú ako hlas kolektívneho vedomia formuluje hlavný hrdina: „Новые творцы жизни, откуда вы?! С легкостью безоглядной расточили собранное народом русским! Осквернили гроба святых и чуждый вам прах благоверного Александра, борца за Русь, потревожили в вечном сне. Рвете самую память Руси, стираете имена-лики... Самое имя взяли, пустили по миру, безымянной, родства не помнящей. Эх, Россия! соблазнили Тебя – какими чарами? споили каким вином?!“ (ibidem, s. 246). Citovaný monológ predstavuje mimoriadne sugestívny a expresívny prejav hlbokej hodnotovej krízy hlavnej postavy v kontexte ruskej spoločnosti na Krymu. Už samotný výber lexiky, rétorických figúr a ideologických obrazov je zameraný na to, aby čitateľ nielen rozumel, ale predovšetkým precítil tragédiu, ktorú autor tematizuje: duchovný a morálny rozklad národného vedomia, zneváženie dejín, ako aj narušenie axiologického poriadku, ktorý po stáročia formoval identitu ruského človeka. Z tohto dôvodu považujeme za vhodné analyzovať tento prehovor podrobnejšie. Už prvé slová nadobúdajú atribúty sarkazmu a implicitnej kritiky. Označenie „новые творцы жизни“ (ibidem) poukazuje na ironický podtón, pretože títo „tvorcovia“ neprinášajú nový život v zmysle tvorby, ale skôr deštrukcie. Sprievodná otázka

„откуда вы?!“ (ibidem) čitateľovi podsúva myšlienku, že nejde o pokračovateľov historického či kultúrneho dedičstva ruského národa, ale o element cudzorodý, odcudzený, ktorý narúša hodnotový poriadok spoločnosti zvnútra. V nasledujúcich pasážach úryvku Šmeľov modeluje obraz axiologickej katastrofy, keď je s ľahkosťou, bez úcty a porozumenia rozptýlené to, čo bolo „собранное народом русским“ (ibidem). Z pozície literárnej postavy ide o morálny súd, v ktorom poukazuje na to, že konanie novej vlády ako aj revolučných síl nie je len neúčtivé, ale pre ruskú spoločnosť deštruktívne. Ničí sa to, čo bolo budované generáciami: kultúrne hodnoty, duchovné princípy, historická pamäť. V rámci fabuly je tak z pohľadu hlavnej postavy predstavená Šmeľovova umelecká reflexia duchovného úpadku ako dôsledku rezignácie na kontinuitu a zmysel tradície. Kľúčovým momentom tejto hodnotovej deštrukcie je znesvätenie symbolov dejín: „чуждый вам прах благоверного Александра, борца за Русь“ (ibidem), pravdepodobne kniežaťa Alexandra Jaroslaviča Nevského, ktorý v ruskej histórii i kultúre stelesňuje obranu pravoslávnej viery a národnej identity. Skutočnosť, že túto významnú postavu ruských dejín „потревожили в вечном сне“ (ibidem), môžeme interpretovať ako narušenie nielen fyzického pokoja mŕtvych, ale najmä sakrálnej kontinuity, ktorá chápe minulosť ako posvätný základ súčasnosti.

V ruskom náboženskom a kultúrnom kontexte predstavuje znesvätenie mŕtvych pomerne zásadnú skutočnosť, nepredstavujúcu len akt barbarstva, ale aj odmietnutia samotného princípu posvätnosti, na ktorom stojí celý axiologický poriadok ruskej pravoslávnej tradície. Napriek tomu, ako pripomína J. B. Borev, že „искусство не повторяет жизнь (о чем говорит теория отражения), а создает особую реальность. Художественная реальность может быть параллельна истории, но она никогда не бывает ее слепком, ее копией“ (Borev, 2002, s. 348), predstavovali pre Šmeľo-

va, vychovávaného v hodnotách ruského pravoslávia, každodenné obrazy skazy a deštrukcie týchto hodnôt akt duchovného vandalizmu, ktorý jeho románové postavy čitateľovi sprostredkovali nielen ako symptóm hlbšej spoločenskej krízy, ale aj ako porušenie neviditeľných, no fundamentálnych väzieb medzi živými a mŕtvymi, medzi potomkami a predkami, medzi časom a večnosťou.

Za jeden z najvýraznejších motívov románu možno považovať krízu pamäti. Prostredníctvom prehovoru hlavnej postavy „Рвете самую память Руси, стираете имена-лики...“ (Šmeľov, 2014, s. 246) môže čitateľ vnímať širšiu atmosféru občianskej vojny plnej bezprecedentného násillia, ktoré nepredstavovalo prirodzený historický vývoj (evolúciu), ale aktívne ničenie (revolúciu), sprevádzané vymazávaním mien, symbolov a ničéním pamiatok. Motív vlasti „безымянной, родства не помнящей“ (ibidem) nielen podčiarkuje stratu historického vedomia, ale aj morálnu dezorientáciu, v ktorej sa strácajú hodnoty ako napr. vernosť, kontinuita, posvätnosť, pamäť a identita.

Moment kulminácie v analyzovanom úryvku predstavuje v závere emocionálne štylizovaná lamentácia v tradícii duchovnej a historickej elégie: „эх, Россия! соблазнили Тебя – какими чарами? споили каким вином?!“ (ibidem). Hlavná postava sa už ani tak neobracia na vinníkov vzniknutej situácie, ako skôr na samotné Rusko, ktoré personifikuje do obrazu zvädzanej a opitej osoby ako objektu manipulácie. Tieto rétorické otázky len reflektujú snahu pochopiť mechanizmy hodnotovej zrady, t. j. akými silami bolo Rusko pokorené alebo čím bola oslabená jeho schopnosť rozlišovať pravdu od lži. Pozorný čitateľ dozaista neprehliadne i ďalšiu dimenziu, a síce, že tieto otázky nesú aj teologický podtext, odkazujúc na pád, pokušenie a podľahnutie „čaru“ alebo „vínu“, ktoré môžu symbolizovať ideológiu, materializmus, západné hodnoty či revolučný fanatizmus. Šmeľov tu modeluje príklad morálneho zly-

hania, ktoré je platné pre celý príbeh a nie je považované za niečo individuálne, ale za kolektívnu tragédiu celého národného vedomia. Aby vytvoril atmosféru apokalypsy, Šmel'ov v románe často používa práve biblické alúzie a náboženské atribúty, ktoré od samého začiatku dejovej línie majú navodiť atmosféru očakávania kresťanského Konca sveta, definitívnej smrti starého poriadku, zničenia osobného a spoločenského bytia človeka.

Signifikantnou sa ukazuje skutočnosť, že s blížiacim sa epilógom románu si hlavný hrdina čoraz častejšie spomína na Boha. V texte sa čoraz viac objavujú fragmenty jeho prehovorov ako „с нами Бог“ (ibidem, s. 342), „спите с Богом“ (ibidem, s. 345) alebo „все кричит о Боге, все зовет к молитве“ (ibidem, s. 372). Úvahy o existencii viery v Boha nie sú výsadou iba hlavnej postavy: „что ж, – скажу, – братцы... все мы жители на земле, от хлебушка да от Господа Бога“ (ibidem, s. 337), ale otázkou viery ľudí v Boha sa aktívne zaoberajú aj iné postavy, napríklad strýko Andrej u svojej susedky: „Да вы в Бога вируетэ, Марина Семеновна?“ (ibidem, s. 338). Tým sa mení dovtedajší modus celého literárneho diela, keďže prichádza uvedomenie, ktoré slúži ako impulz nádeje: „Теперь ничего не страшно. Теперь их нет. Знаю я: с нами Бог! Хоть на один миг с нами“ (ibidem, s. 342). Zo zorného poľa hlavnej postavy sa vytráca eschatologická atmosféra a nahrádza ju viera v budúcnosť, v pokračovanie života. Umierajúci literárny svet románu prináša aj prvé náznaky prekonania smrti, keď príroda akoby vstávala zo stavu smrti a vracala sa k životu: „Цветет миндаль. <...> В тени, под твоей, распустились подснежники – из белого фарфора будто. На луговинках золотые крокусы глядятся <...> фиалки начинают пахнуть... <...> идет весна <...> черный дрозд запел <...> и пустырю поет, и нам, и домику“ (ibidem, s. 372). Prítomné sú aj signály naznačujúce vnútornú obnovu osobnosti, návrat náboženských zvykov do kaž-

dodenného života postáv, čo sa explicitne prejavuje napríklad v situácii, keď Marína Semenová podala chlieb strýkovi Andrejovi a ten, ako opisuje hlavná postava, „покрестился, как из рук хлебушка взял! Так мне это понравилось!.. Душа-то православная...“ (ibidem, s. 365). Do krymskej spoločnosti sa v závere románu vracia (z veľkej časti iracionálna) nádej na obnovenie a pokračovanie života, ktorá sa objavuje po prekonaní pekla ako Premenenie Pána, čo predstavuje Šmeľovovu literárnu alúziu na evanjelický príbeh o jednej z najznámejších udalostí opísaných v knihách Nového zákona, a to o zmŕtvychvstaní Ježiša Krista v Evanjeliu podľa Matúša, keď „Иисус начал открывать ученикам Своим, что Ему должно идти в Иерусалим и много пострадать от старейшин и первосвященников и книжников, и быть убиту, и в третий день воскреснуть“ (Biblia, 2000, s. 851 – 852). V tejto súvislosti môžeme o románe hovoriť azda aj ako o špecifickom, literárne orientovanom, axiologickom manifeste spisovateľa, o jeho výkriku do duchovného prázdna, ktorého cieľom nie je len pomenovať a analyzovať krízu, ale aj prebudiť túžbu po duchovnej obrode. Hlavná postava sa ako Šmeľovovo alter ego vyrovnáva s pocitom vnútornej prázdnoty a zároveň apeluje na návrat k hodnotám, ktoré boli zabudnuté alebo zvrhnuté. Ich strata neznamená len politickú či spoločenskú zmenu, ale výrazný duchovný otras, ktorý v súlade s prijímaným svetonázorom hlavnej postavy ohrozuje aj samotný zmysel národného bytia. Text románu tak môžeme interpretovať aj z pozície obžaloby tých, ktorí tieto hodnoty popierajú, aj ako modlitby za ich znovuoobjavenie.

Holistický pohľad do spisovateľovej literárnej tvorby z obdobia emigrácie umožňuje vidieť v dielach napísaných do roku 1923 genézu neskoršieho tematického zamerania, ktoré sa práve v období európskeho exilu spisovateľa stalo dominujúcou charakterovou črtou jeho tvorby. Úzko to súviselo aj so samotnou transformáciou

osobnosti Šmeľova. Napr. L. J. Surovová v tomto kontexte poukazuje na určitú tvorivú krízu vychádzajúcu z radikálnej zmeny v živote, vo výsledku čoho „эмиграция заставила Шмелева иначе взглянуть на свои сочинения. В ряде рассказов, в повестях и романах, созданных писателем за границей, несправедливость и страдания рассматриваются с религиозной точки зрения, как следствие человеческой греховности, или, говоря словами Ф. М. Достоевского, – борьба между классами лишь следствие борьбы, совершаемой в сердце человеческом, где Бог борется с дьяволом“ (Surovová, 2024, s. 9 – 10). Tento retrospektívny pohľad odhaľuje existenčnú a ideovú krízu samotného Šmeľova nielen v osobnom živote, ale aj v literárnej tvorbe, v ktorej sa začala výrazne prejavovať tendencia k zobrazovaniu úsilia literárnych postáv o obnovu stratenej duchovnej kontinuity ruského národa prostredníctvom ich návratu k pravoslávny a kresťanským hodnotám. Podľa G. I. Karpovovej, najmä „в 1920–1940-е годы И. С. Шмелев главное внимание уделяет изображению церковно-религиозной жизни своих современников не только в романах и повестях, но и в рассказах. В центре внимания православного писателя стали вопросы православного воспитания молодого поколения, отстаивание героями православной веры, осознание Промысла Божия и др.“ (Karpovová, 2012, s. 6).

Počas prvých rokov emigrácie prechádza zmenou nielen svetoznátor Šmeľova, ale posun nastáva aj v estetickom zameraní jeho umeleckej tvorby. Prozaické diela raného, predrevolučného obdobia môžeme situovať do literárnych súradníc kritického realizmu, čo však neplatí o období emigrácie, ktoré získavalo skôr formu Šmeľovovho duchovného pútnictva, kde sa každé napísané dielo stávalo zároveň jeho osobným aktom odporu proti zabudnutiu i mostom medzi stratou a pokračovaním ruskej tradície. V sujete diel sa tematizovali pocity nostalgie, melanchólie, čoraz viac prevládali sakrál-

ne či strateného predrevolučného pravoslávneho Ruska. Do popredia literárnej tvorby spisovateľa sa dostávala koncepcia literárneho textu ako nositeľa duchovných a morálnych významov, pričom osobitná pozornosť sa venovala tomu, ako sa v ňom modelujú kategórie dobra a zla, viny a vykúpenia, viery, domova, obete, tradície a duchovného znovuzrodenia či prebudenia. Táto axiologická a estetická transformácia literárneho zamerania, samozrejme, neprechádzala v prípade Šmeľova *hic et nunc*. Jej atribúty môžeme pozorovať aj v dielach, ktorým sme venovali pozornosť na predchádzajúcich stranách (napr. v poviedkach *Do nového života* alebo *Horúčka*). Na túto skutočnosť poukazuje aj I. A. Jesaulov, koštatujúc, že približne „от произведений 1910-х гг. продолжающих, условно говоря, ‘демократическую’ линию русской литературы, Шмелев переходит к мироощущению, которое можно назвать торжествующим христоцентризмом“ (Jesaulov, 2023, s. 20). Šmeľov de facto nadväzoval na celkovú situáciu ruskej literárnej scény druhej polovice 19. storočia, ktorej predstaviteľa (A. P. Čechov, F. M. Dostojevskij, I. S. Turgenev či L. N. Tolstoj) venovali vo svojej tvorbe významné miesta otázkam ľudskej existencie, etiky, morálky a duchovnosti. Šmeľov samozrejme nevyrastal v izolovanom prostredí a s ruskou literatúrou 19. storočia a tvorbou menovaných spisovateľov bol všeobecne oboznámený, vďaka čomu toto „влияние русской классики проявится не только в выборе сюжетов его собственных произведений, но и во многом определит стиль, позволит выбрать особую интонацию, индивидуальную, и, в то же время, связывающую его с национальной литературной традицией: у Ивана рано появилось чувство сопричастности, сострадания“ (Dektiarevová, 2015). S tým je z pozície spisovateľa spojený, ako pripomína V. Liashuk, „процесс отбора языковых средств подчинён художественной концепции всего произведения и отдельного образа. Творческая рабо-

та писателя со словом является исключительно сложным интеллектуальным процессом подбора наиболее точных, соответствующих идее автора средств выражения и изображения“ (Liashuk, 2014, s. 108).

Aj v prípade Šmeľovových literárnych diel obdobia emigrácie sa kľúčovým aspektom stáva výber slov, vplývajúcich na tematickú štylizáciu jeho prozaických diel, v ktorých už nebol zobrazovaný len axiologický či emocionálny aspekt literárnej postavy, ale aj jej prejav ľudskosti i morálneho vývoja, pričom do pozornosti dejovej línie sa aj takouto cestou dostávali do zorného poľa spisovateľa primárne obrazy utrpenia, viny, vykúpenia a morálnych rozhodnutí, ktoré často vyžadovali od postáv, aby sa vcítili do situácií a bolesti druhých. Literárne postavy sú v intencii Šmeľova modelované ako osoby, ktoré nie sú len pasívnymi pozorovateľmi spoločenských zmien, ale v sujete literárneho diela sa stávajú ich aktívnymi účastníkmi, pričom v dynamike dejových udalostí sa pokúšajú nájsť zmysel vlastnej existencie v meniacom sa svete, ako to reflektovala inter alia hlavná postava z radu tzv. „malých ľudí“ v prípade poviedky *Общан Уклежкин*. Avšak ani „malý človek“ v reflexii Šmeľova nemá pevne stanovené hranice svojho osobnostného charakteru, vďaka čomu sa jeho určitým neodmysliteľným aspektom prejavu stávajú prvky *homo empathicus*<sup>24</sup>, dotvárajúce celkový axiologický portrét, psychologickú i morálnu komplexnosť. Jeho literárne pos-

---

<sup>24</sup> Typ literárnej postavy *homo empathicus* by sme mohli definovať ako špecifický archetyp, ktorého základným poslaním sa v súlade s ruskou literárnou tradíciou zobrazovania citlivých a empatických postáv ukazuje schopnosť vyjadrovať univerzálne ľudské hodnoty, ako sú láska, súciti, obetavosť a odpustenie. Schopnosť rozpoznať a rozumieť pocitom sa pre takýto typ literárnej postavy stáva nevyhnutnou pre prekonávanie medziľudských konfliktov, pre dosiahnutie osobného vykúpenia a pochopenie zmyslu života v spoločnosti. V tomto zmysle sa literárne postava *homo empathicus* stáva kľúčovou pre dekodovanie morálky a spirituality, ktorá je v súradniciach ruskej literatúry vždy úzko spojená s ľudským utrpením a zmyslom života.

tavy obvykle disponujú výnimočnou schopnosťou vcítiť sa do bolesti a utrpenia iných, a to nielen z hľadiska racionality, ale aj emocionálneho a empatického pochopenia, čo je takmer až dokumentárnou formou reflektované v románe *Slnko mŕtvych*.

Zakomponovaním elementov archetypu *homo empaticus* do charakteru dovtedy prevažne kriticky uvažujúcich postáv umožnilo Šmeľovovi (počínajúc rokom 1924) definitívne transformovať umeleckú tvorbu do literárnych súradníc **duchovného realizmu**, v ktorom, „воссоздает не только социально-психологическую, эмоционально-душевную сферу, но именно духовную жизнь личности“ (Ľubomudrov, 2007, s. 16). Môžeme hovoriť o tom, že duchovný realizmus emigrantského obdobia Šmeľova je vo veľkej miere v súlade s jeho teoretickou definíciou, ktorú predložil V. A. Red'kin, a síce, že „Духовный реализм предполагает православный тип мировосприятия художника и соответствующую систему ценностей. Что касается предмета изображения, то следует подчеркнуть, что круг тем не может быть ограничен: писатель может говорить как о духовной, так и о телесной, душевной жизни человека“ (Red'kin, 2020, s. 74). Takéto vymedzenie estetického princípu duchovného realizmu dáva tvorivý priestor na zobrazovanie troch rovín ľudskej existencie (duchovnej, duševnej a telesnej), ktoré v svete literárneho diela nereflektujú explicitne kritické zobrazenie vonkajšej skutočnosti, ale skôr snahu zobrazit' vnútorný, duchovný rozmer bytia. Tým sa menil aj axiologický portrét Šmeľovových postáv ako takých. V nich sa napr. aspekt empatie stal nielen osobnostnou vlastnosťou jeho literárnych protagonistov, ale aj duchovnou cestou, ktorá mala za cieľ do veľkej miery reflektovať zlepšenie morálneho stavu jednotlivca v zmenej historickej a spoločenskej realite. V tomto zmysle má umenie spájať realistické zobrazenie života s duchovnou podstatou človeka.

Ako dielo, reflektujúce transformáciu estetickéj literárnej tvorby Šmel'ova smerom do súradníc duchovného realizmu, môžeme označiť poviedku *Svetlo rozumu* (*Свет Разума*, 1926), ktorá bola zaradená do parížskeho zborníka *Nové poviedky o Rusku* (*Новые рассказы о России*, 1927) ako jedno z krátkych prozaických diel emigračného obdobia spisovateľa. Z hľadiska kompozície využíva v tejto poviedke pre ruskú literatúru tradičný model tzv. príbehu v príbehu<sup>25</sup>, ktorý sám veľmi dobre poznal a úspešne adaptoval už do predchádzajúcich poviedok *Človek z reštaurácie* alebo *To bolo*. To mu umožnilo vytvoriť viacvrstvový svet literárneho príbehu a prehĺbiť psychologický a filozofický rozmer textu. Takto vytvára priestor pre kontrast medzi vonkajším, rámcovým rozprávaním a vnútorným, vloženým príbehom, čím zdôrazňuje tematické napätie medzi subjektívnym prežívaním postáv a objektívnou realitou. Zároveň tým Šmel'ov nadväzuje na kompozične podobne napísané diela L. N. Tolstého *Po bále* (*После бала*, 1911) či M. Gorkého *Makar Čudra* (*Макар Чудра*, 1892), teda spisovateľov, ktorí podobný kompozičný princíp využívali na vyjadrenie morálnych a existenciálnych otázok človeka v meniacom sa svete. U Šmel'ova však táto technika nadobúda osobitý charakter, nie je iba formálnym prvkom, ale stáva sa nositeľom hlbšieho významu, ktorý odhaľuje rozpor medzi vonkajšou udalosťou a jej vnútorným zmyslom.

Príbeh sa podobne ako v o tri roky skôr publikovanom románe *Slnko mŕtvych* odohráva v prostredí Krymského polostrova po revolučných udalostiach v roku 1917, keď sa viera ako ten „tradičný“, historicky daný a po stáročia nemenný atribút života obyvateľov

---

<sup>25</sup> Literárny termín príbeh v príbehu predstavuje kompozičnú techniku či postup, pri ktorom literárne dielo obsahuje ešte jednu príbehovú líniu, ktorá pomáha odovzdať hlavnú zápletku čitateľovi. V rámci sujetu príbehu môže plniť rôzne doplnujúce funkcie: odhaľovať charakter hrdinu, vytvárať kontrast, prehlbovať základnú tému či zdôrazňovať hlavnú myšlienku diela alebo dodávať narácii viacvrstvosť.

ruskej spoločnosti, dostávala pod tlak dobovo aktuálnych revolučných tendencií, prinášajúcich faktor ideológie ako niečoho lepšieho a priori, čo je zrazu vnímané ako to pokrokové, hodnotnejšie a súčasne chápané ako zdanlivo nevyhnutné pre budúce napredovanie krajiny. Akcent Šmeľova je v tejto poviedke sústredený explicitne na kolízny stret viery a ideológie, kde sa človek ocitá medzi nimi ako subjekt vychovaný v tradíciách ruského pravoslávia, avšak vplyvom zmenenej spoločenskej situácie si aj on hľadá nové miesto vo vznikajúcej ateistickej porevolučnej spoločnosti.

Počiatkový homodiegetický rozprávač čoskoro odovzdá „slovo“ druhému heterodiegetickému rozprávačovi a súčasne hlavnej postave poviedky, ktorou je pravoslávny diakon, opísaný slovami rozprávača ako „мужицкий совсем дьякон. И раньше глядел простецки, ходил с рыбаками в море, пивал с дрогалиями на базаре, а теперь и за дрогалия признаешь. Лицо корявое, вынута в щеках резко, стесано топором углами, черняво, темно, с узким-высоким лбом – самое дьяконское, духовное“ (Šmeľov, 1998, s. 77). V širšej expozícii poviedky sa mení chronotop, keď sa odlišuje rozprávaný čas od samotného času rozprávaných udalostí. V nasledujúcom príbehu, ktorý možno chápať ako autentickú monologickú spoveď diakona svojmu prísediacemu spoločníkovi, je postupne prezentovaná plejáda diakonových obáv o budúcnosť náboženských obyčajov a ťažký život pravoslávnych veriacich, ktorí sa dostali po revolučných udalostiach do ťažkej životnej situácie, novou vládou označovaní ako sabotéri ideí revolúcie. Svoje obavy zdôvodňuje na základe prežitých situácií, ako napr. tej, keď počas Vianoc „принял на себя миссию“ (ibidem, s. 78) viesť službu, pretože miestneho kňaza zatkli v Alušte čekisti, čím sa malo zabrániť realizácii osláv Vianoc v duchu „starých“ pravoslávnych tradícií. Diakonov opis vianočnej bohoslužby je dojímavý, zacieľený na estetické prežitie na strane recipienta, nie náhodou z jeho úst

zaznie „Свет во тьме светит, и тьма его не объя!“ (ibidem, s. 77), keďže je popisovaná bohoslužba v tmavom chráme, bez sviečok, v neprítomnosti zatknutého duchovného. Takáto „zrada“ diakona nemohla zostať mimo pozornosti tých, ktorí sa snažili náboženské prvky zo života spoločnosti ostrakizovať. Ich hrozba je priamo prezentovaná prehovorom námorníka Kubyšku, ktorý na margo takýchto aktivít diakona upozorňuje: „Ты, дьякон, гляди... как бы в ад тебе не попасть! Наши зудятся, народ ты мутишь на саботаж...“ (ibidem, s. 78).

Ak sa na tomto mieste pozastavíme, potom z hľadiska axiologickej literárnovedne orientovanej analýzy môžeme v poviedke identifikovať hodnotovo kontrastný a eticky vyhranený konflikt medzi duchovnými a ideologickými hodnotami. Ako je vidieť, v sujete sa stretávajú dva odlišné hodnotové systémy – tradičný náboženský, reprezentovaný pravoslávnu vierou, duchovnosťou, obetou a čistotou, a nový ideologický systém po revolúcii, charakterizovaný materializmom, kolektivismom, ateizmom a represívnou mocou. Tento konflikt má zrejmú axiologickú povahu, pretože ukazuje stret transcendentných hodnôt s hodnotami svetského politického režimu na území Krymského polostrova. V porovnaní s románom *Slnko mŕtvych* je hlavný protagonist známy v podobe postavy diakona. Ten je čitateľovi prezentovaný ako nositeľ pozitívnych hodnôt, medzi ktoré patrí vernosť tradíciám, morálna statočnosť a duchovná sila, aj napriek tomu, že za tieto hodnoty sú ľudia prenasledovaní. Jeho rozhodnutie viesť vianočnú bohoslužbu v tme nadobúda symbolický význam, ktorý môžeme interpretovať ako prejav odporu a vytrvalosti duchovného „svetla“ aj v temnote vonkajšieho útlaku. V takom prípade „Свет во тьме светит, и тьма его не объя“ (ibidem, s. 77) zdôrazňuje triumf dobra nad zlom a ducha nad ideológiou, čím text vytvára jasnú hodnotovú orientáciu. Postava námorníka Kubyšku, naopak, reprezentuje negatívne

hodnoty, predovšetkým potom devalváciu tradičných morálnych hodnôt a vnucovanie ideologickej normy, kde sa poslušnosť režimu stáva cnosťou a viera je považovaná za hriech. Tento kontrast vymedzuje hodnotovú rovinu textu a zároveň kritizuje totalitnú manipuláciu morálkou. Našej pozornosti by nemal unikáť ani estetický opis bohoslužby, ktorý má významnú axiologickú funkciu, a síce vyvolať u čitateľa empatiu a úctu voči diakonovi a „jeho“ viere, a zároveň odpor k morálnemu násiliu moci.

Postupne predkladané dejové udalosti poviedky balansujú na pomerne krehkej hranici literárneho zobrazenia triády *pravoslávie – človek – ideológia*, ktorá so sebou nevyhnutne prináša i rôzne dilematické otázky (spomedzi iných napr. tú, či je ideológia tým správnym kritériom na určovanie toho, či je viera hodnotná pre človeka). Šmeľov v sujete diela tematizuje obranu hodnôt v kontexte ich ohrozenia, poukazuje na relativizáciu morálky v totalitnom prostredí a prezentuje jasné hodnotové stanovisko, kde duchovné a etické hodnoty pretrvávajú napriek vonkajšiemu ideologickému tlaku. Signifikantným je už samotný kontakt ideológie a literatúry, ktorý predznamenáva zmeny či možné konflikty medzi intenciou spisovateľa ako autora textu a požiadavkami na umelecké zobrazovanie reality v súlade s ideológiou, ktorú „literárni postavy na svých osudoch dokumentujú a modelujú tak to, čo v reálnom živote môžu prožívať reálni lidé“ (Dohnal, 2012, s. 145).

Narastajúca gradácia literárneho príbehu kulminuje v momente, keď diakon konštatuje odhodlanie v realizácii osláv Sviatosti krstu (Крещение) a prijíma toto bremeno ako svoju povinnosť pravoslávneho veriaceho, ktorý musí prejsť takouto skúškou v katalizmatickej dobe. Vo svojom nasledujúcom prehovore zohľadňuje predovšetkým duchovné, morálne a estetické hodnoty, ktoré vyjadruje prostredníctvom jazyka, symboliky a perspektívy osoby pozorujúcej situáciu a prijímajúcej rozhodnutia: „Поглядел я на образ

Чудотворца Николая. А Он, без свечей и без лампы, строгий! И передалось словно от Него: „Следуй, дьякон, Свету Разума!“ И тут-то со мной и вышло... И до сего часу в смятении, не согрешил ли... А в сердце своем решил... А вот, слушайте... Возглашаю верующим с амвона: „Братие, как и в прежние годы, шествуем крестным ходом на Иордань и освятим воду, и... – тут я голосу припустил, – возревнуем о Господе и будем вкупе, да знамение Кресте Господне на нас!“ И пошли. Все.“ (Šmeľov, 1998, s. 84 – 85). Tento vnútorný hlas predstavuje axiologický zlom, v ktorom sa prelína viera a rozum, teda dve hodnotové sféry, ktoré sú v ruskej literatúre duchovného realizmu tradične vo vzájomne sa podmieňujúcej diáde a napätí, prameniacom v internom konflikte protagonistov medzi poslušnosťou cirkevnej tradície a autentickým hlasom svedomia.

Šmeľov využíva formu naratívneho postupu autorskej výpovede nazývanej *prúd vedomia*, pomocou ktorej čitateľovi sprostredkúva zdanlivo prirodzený a autenticky za sebou idúce myšlienky literárnej postavy, v tomto prípade v podobe zamyslenia sa diakona „и тут-то со мной и вышло... И до сего часу...“ (ibidem), čím poukazuje na tok myšlienok človeka v duchovnom rozrušení a vnútorného prežívania. Vďaka tomu sa modelované etické napätie postavy mení na estetický zážitok čitateľa. Nasledujúcu diakonom vyslovenú, de facto výzvu k veriacim, aby „возревновали о Господе“ (ibidem) (doslova „horlivo usilovali o Boha“) symbolizuje, na jednej strane, úsilie v obnove viery, avšak, na strane druhej, z kritického pohľadu odhaľuje aj určitý pátos vo vzťahu ku kolektívnej duchovnosti. V jeho kázni k ľuďom sa spája idealizmus a emocionálne exaltovaný tón, čím získava charakter liturgickej vzešenosti a nadobúda atribúty duchovného vzopätia či skoro až patetickej úprimnosti, ktoré posilňujú sugestívnosť výzvy k viere a spoločnému duchovnému prežitiu. Ako poukazuje V. T. Zacharovová,

v prehovorocho diakona vo všeobecnosti „Шмелев вкладывает самые глубокие, искренние чувства простого православного человека, ощущающего мощную потребность духовного противостояния злу, утверждения исконных основ древнего русского благочестия.“ (Zacharovová, 2015, s. 30).

Rozuzlenie Šmeľovom modelovanej a postupne gradujúcej konfrontácie viery a ideológie vyúsťuje do návratu obyčajného človeka k oslave sviatku Sviatosti krstu v duchu (a podľa zákonov) pravoslávia. Tento moment je zobrazený ako víťazstvo, ktoré je univerzálne pre všetkých ľudí naprieč celým príbehom. Dokonca aj „матрос с пункта пришел и сомкнулся с нами, и поздравлял за русскую победу! Праздников Праздник получился. И всем народом – „Спаси, Господи“, – ко храму двинулись. А Кребс не выдержал, убежал“ (ibidem, s. 87). Duchovná obroda ľudí je zdôraznená momentom, keď diakon počuje „кричат в народе: „Зачем дозволяют позорить веру?! В море его скинуть, Кребса, нечистого!““ (ibidem, s. 87). V epilógu poviedky je tak vyjadrená nádej k návratu dorevolučného spôsobu života vrátane pravoslávia ako tradičnej súčasťi života jedinca. Tá však zostáva „reálna“ iba v nereálnom, Šmeľovom vytvorenom literárnom svete poviedky. N. M. Solncevová poukazuje aj na skutočnosť toho, že „Шмелев в философских тонкостях не разбирался. Но знал, что в основе философии русского возрождения должна быть идея Бога, что без Бога невозможно творить философию русского бытия, невозможно дать поколению новые идеалы. Размышляя о революции, об эмигрантском исходе, русском Апокалипсисе, он пришел к мысли о необходимости создания катехизиса (Solncevová, 2007, s. 191). Charakteristiku poviedke dala aj L. A. Spiridonovová, hovoriac o tom, že „Свет Разума – величайшая народная мудрость, пока он сияет в тайниках сердца простого человека, жива Россия. Из этой духовной сущности на земле

вечно творится и обновляется жизнь“ (Spiridonovová, 2011, s. 11). V širšom diapazóne môžeme poviedku interpretovať ako určitý literárny dôkaz či umelecky spracovanú reflexiu osobnej nádeje Šmeľova v návrat tradícií a duchovných hodnôt predrevolučného patriarchálneho Ruska, ktorého rozklad a zánik on – podobne ako aj mnoho iných – vnútorne odmietal a nepripúšťal.

Svojich ideových (svetonázorových) postojov, hodnôt a presvedčení sa v parížskej emigrácii Šmeľov nevzdával. Práve naopak, spod jeho pera vychádzali ďalšie poviedky v estetickej línii duchovného realizmu, v ktorých tematizuje nádej v obnovenie predrevolučných patriarchálnych tradícií, pričom znovuobjavenie pravoslávia sa opakovane objavuje ako leitmotív. Takmer nostalgická atmosféra a viera v obnovu hodnôt strateného pravoslávneho Ruska rezonuje v ďalšej poviedke zo zborníka *Nových poviedok o Rusku* s názvom *Blažení* (Блаженные, 1926). Do pozície hlavnej postavy a rozprávača v jednej osobe v tomto prípade Šmeľov zvolil bývalého zámočníka, zdanlivo paradoxne bolševika a ateistu Semiona Koľučina, ktorý sa po prežitých utrpeniach a duchovnom precitnutí vydáva na cestovanie krajinou plný odhodlania prinášať ľudu Božie slovo. Dej sa začína in medias res prehovorom postavy Vasilija Alexejeviča: „я прощался с Россией, прежней. Многое в ней потоптали-разметали, но прежнего еще осталось – в России деревенской. Уже за станцией – и недалеко от Москвы – я увидал мужиков и баб, совсем-то прежних, тех же лошадок-карликов, в тележках и кузовках, те же деревушки с пятнами новых срубов, укатанные вертлявые проселки в снятых уже хлебах, возки с сеном, и телят, и горшки, и рухлядь на базаре уездного городка“ (Šmeľov, 1998, s. 99). Tieto úvodné slová rozprávača by sme mohli interpretovať ako určité axiologické gesto návratu k hodnotám minulosti – k pokoju, práci, viere a jednoduhosti, ktoré kontrastujú s chaotickým, morálne rozvráteným sve-

tom po revolúcii. Šmel'ov tak prostredníctvom jemne idealizovaného obrazu dediny vyzdvihuje trvalé duchovné korene ruského človeka a zároveň vyjadruje bolesť z ich ohrozenia. Nejde len o širší opis krajiny, ale aj o reflexiu hodnotového posunu epochy – melancholickú, no zároveň nádejnú, že bývalé „pravé“ Rusko ešte úplne nezaniklo. Zdôrazňuje túto ideu najmä zrejmy kontrast medzi stratou a pretrvávaním – aj keď v porevolučnom Rusku mnohé „потоптали-разметали, но прежнего еще осталось“ (ibidem), rozprávač nachádza zvyšky pôvodnej ruskej identity v prostom vidieckom živote. Tieto motívy sa v texte objavujú ako špecifické symboly autenticity, prirodzenosti a duchovnej čistoty, ktoré prežívajú napriek spoločenským otrasom. Šmel'ov tak v zmenených spoločensko-historických podmienkach nadväzuje na odkaz L. N. Tolstého a ruskej literárnej tradície zobrazovania dedinského života. Táto poviedka reflektuje jeden významný aspekt, platný pre celú literárnu tvorbu spisovateľa, na ktorý inter alia poukazuje E. A. Osmininová: „Шмелев стремился охватить взглядом как можно большее пространство и показать влияние революции на представителей самых разных классов и сословий: интеллигенции, купцов, мещан, военных, крестьян... (Osmininová<sub>2</sub>, 1998, s. 6). Zachytiť v literárnom diele prehovory širšieho diapazónu literárnych postáv predstavuje pre spisovateľa vždy výzvu, avšak Šmel'ov dovedol vo svojich dielach takmer k dokonalosti skazovú techniku narácie predkladaných príbehov, čím „речь от лица персонажа дает ощущение ‚человеческого документа‘, к чему, по всей видимости, он и стремился. Одновременно ‚сказ‘ позволяет ему показать душу героя как бы изнутри, в момент ее наивысшего потрясения. Потому что в центре шмелевских рассказов – русский человек в подлинно ‚пограничной ситуации‘ – на границе жизни и смерти – от голода или неминуемого расстрела“ (ibidem).

O zmenách v myslení a hodnotovej orientácii postáv reprezentujúcich miestnu spoločnosť sa dozvedá rozprávač Vasilij Alexejevič v postupnej gradácii dejovej línie. Premeny dovtedy zásadových ľudí pod tlakom udalostí vyvolávajú určité prekvapenie rozprávača, konštatujúceho, napr.: „Раньше я никогда не видел, чтобы педагог крестился. Он слыл за ‚анархиста-индивидуалиста‘, переписывался с Кропоткиным и славился яростною борьбой с церковными школами, называя их мракобесием и сугубокавною чушью. Теперь же над его койкой висела даже иконка, в веночке из незабудок, и лампадка“ (Šmeľov<sup>2</sup>, 1998, s. 100). Tento učiteľov obrat možno axiologicky interpretovať ako jeho návrat k tradičným duchovným hodnotám, ktoré predtým radikálne odmietal. V širšom pohľade táto hodnotová transformácia naznačuje nielen zmenu postojov jednotlivca, ale zároveň odráža krehkosť ideologických presvedčení tvárou v tvár existenciálnym otázkam, ako sú choroba, staroba alebo blízkosť smrti. Do popredia sa tak dostáva téma relativity hodnôt a ich prehodnocovania v extrémnych životných situáciách. O závažnosti zmien hovorí aj sám učiteľ: „Перемены радикальные, и во всем... – говорил педагог, – но их надо искать, видеть духовным оком! Одни оподлились, зато другие показывают удивительную красоту, душевную. Та ‚правда‘ в народе, которую мы искали, которой поклонялись слепо, теперь открылась нам обновленной, просветленной, получила для нас уже иной смысл: не правды равенства в материальном, как предпосылки будущего социального устройства жизни, а Правды, как субстанции Божества... как воплощения Его в нас!..“ (ibidem, s. 101). Na úprimné priznanie učiteľa možno nahliadať v troch rovinách. V prvej ako transcendenciu pôvodných hodnôt, keď je materiálne chápanie pravdy prekonané vyšším, duchovným zmyslom v živote individua. V druhej ako na premenu subjektívneho ideálu v živote tejto postavy v smere od

kolektívneho (ľud, rovnosť) k osobnému a duchovnému (vnútorné stotožnenie s Božstvom). A nakoniec v tretej ako na sebareflexiu a sebarealizáciu v situácii, keď postava prechádza axiologickou krízou a nachádza novú hodnotovú istotu v náboženskej viere.

Šmel'ov tak čitateľovi modeluje ideu zmeny hodnotového rámca z materiálneho a spoločenského na duchovný a existenciálny. Axiologicky tu prakticky dochádza k reinterpretácii pravdy, ktorá v minulosti mala prevažne sociálny a materialistický rozmer (rovnosť ako predpoklad ideálneho spoločenského zriadenia), no v súčasnosti je vnímaná ako ontologická a teologická kvalita: „Правда как субстанция Божества“ (ibidem) (Pravda ako substancia Božstva). Túto premisu môžeme označiť za kľúčovú, reflektujúcu významný dejový moment, reflektujúcu situáciu, keď literárna postava opúšťa sekulárne hodnoty, ktoré pôvodne zastávala (slepé uctievanie „pravdy“ v národe ako v nositeľovi budúcej spravodlivej spoločnosti), a prijíma náboženské, metafyzické chápanie pravdy – ako Božiu prítomnosť v človeku. Azda najlepšie to reflektuje postava Michaila (v poviedke nazývaného zdrobneninou Míša) Blaženého, s ktorým „произошло потрясение на физиологической почве“ (ibidem).

V tomto kontexte je skutočným hrdinom poviedky postava Semiona Koľučina, ktorý „из бунтаря превратился в... пророка! <...> в нем образовался некий духовный стержень!“ (ibidem). Jeho literárny portrét môže skutočne čitateľovi pripomínať náboženského proroka, v tom čase takého očakávaného a potrebného: „Высокой, жилистый, в венце из седых кудрей над высоким открытым лбом, он напоминал мыслителя, и только черные руки в ссадинах и замазанная блуза кочегара говорили о его рабочем положении“ (ibidem). Do takého postavenia je štylizované aj jeho konanie v rámci sujetu: „Проклял скудость гордыни ума и молю Создателя дать мне силу просвещать дикое племя

и искать Его. Пролитая кровь и на мне горит, и на всем ,просвещении‘. Идите и проповедите Евангелие Правды! Не убий, не укради, не лги, люби ближнего твоего!“ (ibidem, s. 102). Prorocký tón jeho prehovorov čoraz častejšie nadobúdajú určité atribúty filozoficko-náboženskej výzvy s prvkami etickej reflexie, ktorá je spätá ruskou literárnou tradíciou duchovného zápasu a morálnej zodpovednosti jednotlivca i spoločnosti. Svoje vlastné hodnotové prebudenie komentuje slovami „Умер тлен – ожил Дух. Боролся за прибавочную ценность – отказался от всех тленных ценностей, ибо познал!“ (ibidem). Cez prizmu axiológie to môžeme považovať za prejav skutočne vnútorného prerodu a zároveň aj za kritiku ideológií a systémov, ktoré stavajú materiálne hodnoty nad duchovné. Táto zámena hodnotových systémov v internom mikrosvete literárnej postavy nadobúda charakter katarzie, keď sa ako subjekt prostredníctvom prežitej skúsenosti alebo utrpenia v intencii Šmeľova prepracovala k vyššiemu poznaniu. Môžeme vyjadriť súhlasné stanovisko s konštatovaním V. T. Zacharovovej: „Как видим, художник живописует подлинно иконописными красками, интонируя эффект приобщения человека к великим христианским прозрениям. При этом авторский комментарий у Шмелева почти отсутствует, – он воздействует на читателя, прежде всего, своим стилем, погружающим читателя в стихию подтекстово-символических ассоциаций. (Zacharovová, 2015, s. 27).

Hlavný hrdina napokon prichádza k uvedomeniu, že „душа горит и горением согревает. И стали внимать и содрогаться. Готовлюсь. Пройду по России от Востока до Запада, пройду в Европу. Там – геенна. И пойдут последователи, и низвергнем кумиров. И явятся чудеса“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 102). Pokiaľ pri analýze vychádzame z tézy, že Šmeľov vo svojej literárnej tvorbe všeobecne čerpal z tradícií ruskej literatúry, potom sa ako zaujíma-

vé špecifikum poviedky ukazuje analógia so staršou ruskou literatúrou, konkrétne s žánrom *chodenia* (*хож(д)ения*). Ako upresňuje A. Grominová: „Путевые заметки входили в состав путевой литературы Древней Руси, представленной главным образом жанром *хож(д)ений* (или ‚хожений‘ в древнерусском языке)“ (Grominová, 2016, s. 37). Zatiaľ čo v dielach staršej ruskej literatúry tieto „путешествия-паломничества на ‚святую землю‘ совершали в первую очередь духовные лица, занимавшие высокие иерархические должности, что подчеркивало престиж русской церкви“ (ibidem), v adaptácii Šmeľova to môžu byť „obyčajné“ miesta a na púť sa vydávajú predovšetkým bežní protagonisti z ľudu, ktorí neabsolvujú toto putovanie z povahy povinnosti vychádzajúcej z ich spoločenského postavenia, ale, ako čitateľovi vysvetľuje aj hlavný hrdina poviedky *Blažení*, na základe vlastnej vôle a vnútorného presvedčenia, že tým súčasne vykonávajú očistu vlastnej duše, t. j. pretože chcú, považujú to za morálne i hodnotovo správne. Na ceste očisty z hriechov minulosti sprevádza hlavného hrdinu postava Michaila Blaženého, ktorý mu priniesol sväté písmo: „пришел ко мне на водокачку Миша и принес Святое Евангелие и стал читать про чудо в купели Силоамской. И, прочитав, сказал: ‚отпускаются тебе грехи твои!‘ С того часу мы с ним неразлучны и проповедуем (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 103). Aj postava Michaila prežila utrpenia a vykúpenie, keď spadla z koňa a v určitom momente zotavovania nastal zázrak: „в ту ночь, когда пришли убивать нас с дедушкой, до их прихода, я видел Христа, и Христос сказал: ‚Пойди в Силоамскую Купель – и исцелишься!‘ И я исцелел. <...> Когда я исцелел, я понял, что это нужно, чтобы у меня ничего не было. Хожу и читаю Евангелие.“ (ibidem, s. 104). Šmeľov opäť využíva techniku nárácie príbehu v príbehu, keď postava Michaila v rámci svojej dejovej línie rozpráva históriu o tom, ako bol pozvaný na svadbu syna

miestneho komunistického predsedu, na ktorej ho lákali do nevestinca. Toto pozvanie nakoniec prijal, avšak odolal hriechu a k prítomným sa prihovárал, citujúc z Evanjelia, za čo bol vystavený posmechu a poníženiu. Napriek tomu si zachoval pokoru, obracajúc sa k Bohu „Отче, отпусти им, не ведают бо, что творят“ (ibidem, s. 105). Šmeľov tak v postave Michaila, na jednej strane, poetizuje črty kresťanskej pokory, duchovnej vznešenosti, otvorene porovnávajúc jeho obraz s atribútmi ruského pravoslávia a, na strane druhej, túto postavu modeluje ako alegóriu na jednu z hlavných postáv Biblie – archanjela Michaila. V tejto súvislosti poukazuje G. I. Karrovová na to, že „литургический контекст не просто усложняет смысловую структуру рассказов, а позволяет И. С. Шмелеву бытовую историю осмыслить в Божьем ключе. Церковно-религиозные вставные жанры и образы служат оформлению авторской точки зрения, православной аксиологии в прозе И. С. Шмелева“ (Karrovová, 2012, s. 23).

Epilóg poviedky je (analogicky románu *Slnko mŕtvych* či poviedke *Svetlo rozumu*) v atmosfére naplnenej vierou a nádejou jej postáv v návrat predrevolučných, prevažne pravoslávnych hodnôt do života spoločnosti. V momente odchodu rozprávača Vasilija Alexejeviča s jeho súpútnikom Semionom Ustynyčom zo statku, kde sa celý príbeh práve odohral, ich len zdanlivo náhodou „провожали старенькие интеллигенты, крестили на дороге, и это ласкало душу“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 106), čím Šmeľov cez alter ego rozprávača len vyjadruje nostalgickú úctu k minulosti a k predstaviteľom „starej inteligencie“, ktorí v jeho interpretácii nesú v sebe mravné a kultúrne hodnoty. Signifikantné sú aj posledné slová rozprávača „лаской прощанья светило русское солнце, и – не прощалось. И золотившиеся поля ласково говорили – до свидания“ (ibidem), ktoré poukazujú skoro až na životodarnú silu prírody a (opäť) optimistickú nádej, keď lúčenie neznamená koniec, ale

pokračovanie na ceste k návratu. Láskavosť a jemnosť tohto prehovoru reflektujú estetické a emocionálne prežívanie rozprávača, ktoré by sme mohli ľahko stotožniť aj s prežívaním samotného Šmeľova v emigrácii.

Tematizáciu návratu k tradíciám a hodnotám minulosti v literárnych súradniciach, nápadne pripomínajúcich žánr putovania, typický v dielach staršej ruskej literatúry, nachádzame aj v poviedke **Kristova celonočná** (*Христова всенощная*, 1928). Dejová línia poviedky sa odohráva už mimo Šmeľovovho rodného Ruska v prostredí ruskej emigrantskej diaspóry vo francúzskej obci Chaville (rus. Шавиль). Rozsahom ide o pomerne krátke prozaické dielo, zachytávajúce len jednu udalosť zo života hlavnej postavy, ktorej meno v príbehu ani nezaznie. Ide o dobre premyslený zámer Šmeľova, pretože absencia mena môže postavu zovšeobecniť – prestáva byť konkrétnym človekom a stáva sa symbolom určitého typu človeka (napr. emigranta), myšlienky alebo ľudskej skúsenosti. Takáto anonymita pomáha čitateľovi ľahšie sa s postavou stotožniť, pretože môže predstavovať „každého človeka“ aj jeho samého. Hlavnou dejovou udalosťou sa stáva „pút“ na slávnostnú celonočnú pravoslávnu bohoslužbu, o ktorej sa hlavná postava dozvedá náhodou a ktorá je čitateľovi sprostredkovaná hneď v prvých riadkoch poviedky formou narácie in medias res: „Я прочел в газетах: „В Общежитии русских мальчиков (Шавиль, рю Мюльсо) квартет Н. Н. Кедрова будет петь всенощную, 29 января, в субботу, 7 ч. вечера““ (Šmeľov, 1999, s. 240). Reakciu hlavnej postavy na tento oznam: „Я люблю всенощную: она завершает день и утишает страсти. Придешь в церковь, станешь в полутемный уголок, – и тихие песнопения, в которых и грусть, и примирение, и усталость от дня сего, начинают баюкать душу. И чувствуешь, что за этой беспокойной, мелкой и подчас горькой жизнью творится иная, светлая, – Божья жизнь“ (ibidem);

by sme mohli interpretovať ako vyjadrenie želania vnútorného pokoja. Krása spevov, ticho a svetlo chrámu v takom prípade symbolizujú duchovné hodnoty mieru, viery, čistoty a nádeje, kde ticho chrámu oslobodzuje od každodenných starostí a nachádza rovnováhu medzi telesným a duchovným svetom.

Šmeľov v poviedke (opäť) využíva naratívnu techniku skazu, čím dosahuje špecifickú štylizáciu rozprávania hlavnej postavy navodzujúcu atmosféru autenticity. Počas celého deja sa do popredia dostáva triáda pocitov, ktoré spočívajú v duchovnom, duševnom a nostalgickom vplyve na čitateľa. Poviedka tak predstavuje dielo, ktoré vzniklo ako interná potreba spisovateľa vyjadriť sa v modalite písaného slova z osobnej skúsenosti života ruského emigranta, ktorý „осознается духовным блужданием, потерей настоящих ценностных ориентиров (Šestakovová<sup>2</sup>, 2022, s. 50). V takom kontexte nadobúda cesta do pravoslávneho chrámu na celonočnú bohoslužbu ďaleko do rodného Ruska mimoriadnu duchovnú hodnotu, čo v sujete príbehu deklaruje aj veľká účasť a preplnené priestory chrámu, ako hovorí hlavná postava, „в комнатах тесновато, жмутся. Пришли из Шавилия и с окраин. Подъехали из Версаля, из Парижа. А вот, где будет всенощная. Комната в три окна. У задней стены помостик. Вверху, под русскими лентами, – „Господи, спаси Россию“, – золотые слова по голубому полю. (Šmeľov<sup>3</sup>, 1999, s. 242). Význam udalosti podporuje aj chronotop diela, ktorý tu nie je len „pozadím“ deja, ale aktívnym nositeľom zmyslu. Obmedzený priestor (cesta a príchod na bohoslužbu, malá miestnosť) a čas rozprávanej príbehu formujú obraz zahraničia a života postáv, ich svetonázor a správanie. Po príchode na miesto konania slávnostnej bohoslužby, na ktorom vystupuje kvarteto chlapčenského speváckeho zboru, by sme mohli pocity hlavnej postavy označiť za nostalgické duchovné precitnutie, ktorého charakteristiku nám poskytuje opis začiatku bohoslužby:

„Плечо к плечу. Четверо. Квартет. Встали. Листуют ноты. Смотрю на них. Приехали, славные наши, молодцы. Из многотысячного зала, с блеска, – в бедную эту комнату, к образу Николы, к России. Прямо – Париж, Шавиль, всенощная. Чудесно. Я знаю, что они любят тихое, святое, наше. Знаю, что ими восхищается Европа. Чудо песен несут они, поют Россию“ (ibidem). Z pohľadu literárnej axiológie táto pasáž textu reflektuje emocionálne a duchovné hodnoty spojené s kultúrou, národnou identitou a duchovným dedičstvom. Šmeľov zobrazuje hudobníkov ako nositeľov nielen estetickej krásy hudby, ale aj ako nositeľov duchovného odkazu a kultúrnej hĺbky, ruského ducha, posvätnosti a tradície, ktorá presahuje hranice. Skromnosť priestoru, do ktorého prichádzajú z veľkolepého sveta, kontrastuje s duchovnou hodnotou, čo prinášajú. V ich hudobnom predstavení sa spája umenie so službou národu a kultúre, pričom Šmeľov modeluje túto oddanosť ako niečo výnimočné, až zázračné. Čoraz viac a intenzívnejšie v sujete rezonuje úcta k ruskému dedičstvu, ktoré je prostredníctvom ich piesní znovu a znovu oživované a zároveň uznávané aj v zahraničí, čo dodáva vystúpeniu chlapčenského kvarteta univerzálny význam.

Napriek nostalgickej atmosfére diela považujeme za dôležité zdôrazniť, že Šmeľov si uvedomoval nemožnosť úplného návratu stratených tradícií pravoslávneho Ruska. To bolo možné len v rámci fiktívneho literárneho sveta, kde mohol ako alter ego svojich postáv „odísť“ do sféry osobného prežívania, ktoré možno len precítiť, no nemožno ho slovami tak úplne autenticky sprostredkovať. Pasáže modlitby, ako napríklad „Бла-го-сло-ви, ду-ше моя, Го-о-о-о... спо-да... <...> Свете тихий, Святыя Сла-а-а-вы..., Бессмертного... <...> Хвалите Имя Господне, Хвалите, раби Господа...“ (ibidem, s. 243), sa v intencii Šmeľova nestávajú len vyslovenými slovami, ale skôr písomným stelesnením božskej prítomnosti,

schopnou zmeniť stav človeka, „oživiť“ jeho dušu. Týmto spôsobom sa čitateľovi sprostredkúva moment hlbokého vnútorného prebudenia, keď je pocit božskej prítomnosti niečím zázračným a očisťujúcim, a zároveň naplňuje vnútorný svet každého človeka – v duchovnom zmysle ho môže preniesť „к образу Николы, к России“ (ibidem). Je príznačné, že Šmeľov vytvára umelecký svet ako posvätný priestor pamäti, kde Rusko nie je len historickou realitou, ale aj duchovným ideálom navždy zakotveným v „slovách“ diela ako axiologické dedičstvo pre ruský národ. Skazová forma rozprávania vytvára tak autentickú atmosféru, ako keby bohoslužbu opisoval sám spisovateľ (alebo akýkoľvek iný ruský emigrant) vo svojich spomienkach. Pri analýze chrámovo-liturgických motívov a symbolov v diele spisovateľa ako celku G. V. Mosaľovová uvažuje o tom, že „Шмелев смог воссоздать в художественном слове Россию утраченного величия и красоты. Образ России у Шмелева стал образом литургического воспоминания, что обусловило и сам характер поэтики писателя – храмово-литургической по преимуществу“ (Mosaľovová, 2017, s. 94). Nadväzujúc na slová bádatelky môžeme doplniť, že práve v takej špecifike spočíva jedna z kľúčových črt literárnej poetiky spisovateľa, t. j. jeho snaha nielen opísať Rusko minulosti, ale aj obrodit' ho, predstaviť ho ako posvätnú spomienku. Obraz „liturgickej spomienky“ je tu obzvlášť dôležitý: nejde len o nostalgiu, ale akési modlitebné, posvätné prežívanie minulosti, podobné pravoslávnej liturgii, v ktorej sa súčasnosť spája s večnosťou. Návšteva celonočnej slávnostnej bohoslužby v metaforickom zmysle preniesla hlavného hrdinu do stavu osobitného hodnotového i duchovného rozpoloženia, v ktorom sa modlitby a spevy menia na stav nielen fyzického, ale aj hlboko vnútorného prežívania: „Я был на Христовой всенощной. Было чудо, ибо коснулся души Господь. Явился в звуках молитв чудесных, оживотворивших душу“ (Šmeľov, 1999, s. 245).

Z hľadiska genológie predstavuje táto poviedka isté špecifikum, ktoré zatiaľ nebolo spomenuté, avšak nemalo by zostať úplne mimo našej bádateľskej pozornosti. Svojím obsahovým zložením a dejovou líniou, ktorá zachytáva púť (cestovanie) hlavnej postavy do chrámu, Šmeľov ešte azda zreteľnejšie ako v poviedke Blažení renovuje žáner staršej ruskej literatúry *chodení*, avšak transformuje ho do špecifického žánru duchovného realizmu, v súčasnej literárnej vede označovaný ako *pútnická próza* (*приходская проза*)<sup>26</sup>, čím pre čitateľa nepozorovateľne zdôrazňuje ideu „večného Ruska“ a jeho axiologickej orientácie, prameniacej najmä zo „starobylych“ pravoslávnych tradícií. Koryfej súčasnej ruskej literárnej vedy I. S. Leonov poukazuje na pútnickú prózu a jej žánrové osobitosti, ktoré sa prejavujú „спецификой авторских задач, принципами отбора литературного материала, изображением, установкой на автобиографизм и документализм“ (Leonov, 2024, s. 178). Zároveň, ako dopĺňa akademik, „особый акцент на священнодействиях, связанных с финальным этапом человеческой жизни, переходом личностью границ времени и вечности“ (ibidem). Genézu a axiologický význam súčasnej pútnickej prózy, ktorá je súčasťou dedičstva ruskej pravoslávnej literatúry v súradniciach duchovného realizmu, je v súčasnosti potrebné hľadať práve v tých dielach, ktoré v predchádzajúcich vývojových obdobiach ruskej literatúry nadobudli príslušné aspekty tohto špecifického žánru,

---

<sup>26</sup> Zvolený preklad *приходской прозы* ako *pútnickej prózy* nie je úplne presný, avšak najviac sa približuje k významu originálneho ruského názvu. Diela napísané v intenciách *приходской прозы* často zobrazujú primárne púť postáv do chrámu, v ktorom sa odohráva pravoslávna liturgická udalosť. V doslovnom preklade ide o umelecké zobrazenie príchodu do chrámu a udalostí v ňom následne sa odohrávajúcich. Ekvivalent, ktorý by sme mohli použiť v prostredí katolíckej viery by bol zrejme *farská próza*, avšak tradície a spôsoby náboženských obradov nie sú totožné, preto sme volili prekladové heslo *pútnická*, ktoré si uchováva sémantický význam ruského originálu.

hoci zámer spisovateľov tej doby ako autorov a tvorcov sveta fikcie literárneho diela často nebol zameraný na tento druh umeleckej reflexie. Šmeľov, podobne ako B. K. Zajcev či M. A. Bulgakov, vo svojej literárnej tvorbe intenzívne reflektoval pravoslávne motívy, čím jeho diela nadobúdali špecifické hodnotové zvláštnosti v podobe napr. žánru pútnickej prózy, v ktorých je dej spojený s duchovným životom a zážitkami v chrámovom prostredí, ako aj s témami súvisiacimi s pravoslávnu vierou a duchovnosťou. Táto tematická orientácia literárnej tvorby sa stala výraznou práve v emigrantskom období spisovateľa, keď sa jeho štýl definitívne posunul od predchádzajúceho kritického zobrazovania reality do literárnych súradníc duchovnému realizmu.

K rodnej kultúre sa Šmeľov často vracal práve tematizáciou staroruskej religióznej tradície prostredníctvom obrazov duchovného putovania literárnych hrdinov, čím sa snažil udržiavať kontinuitu predrevolučného smerovania ruskej literárnej scény v podmienkach európskej emigrácie. Začiatkom 30. rokov 20. storočia pracuje nad poviedkou *Пút'* (*Богомолье*, 1931<sup>27</sup>), ktorú by sme mohli označiť ako jedno z kľúčových prozaických diel Šmeľova obdobia emigrácie. Námetom na napísanie poviedky sa stali udalosti v rodnom Rusku, konkrétne zničenie kaplnky Iverskej Božej Matky. Keď sa o tom Šmeľov v roku 1929 dozvedel, bol zhrozený absenciou reakcie spoločnosti, ako aj tým, ako sa v nej rozpadli základné

---

<sup>27</sup> Vo viacerých publikáciách či internetových zdrojoch môžeme nájsť rôzne roky napísania poviedky, pričom najčastejšie sa uvádzajú roky 1931 a 1935. V našom prípade uvážame rok 1931, ktorý považujeme z hľadiska publikovania presnejší, nakoľko práve v tomto roku si ho mohli čitatelia po prvýkrát prečítať. Ako totiž upozorňuje N. M. Solncevová, je pravdou, že „все-таки впервые, в 1930–1931 годах, „Богомолье“ было опубликовано на страницах „России и славянства“. Потом, в 1935-м, оно было издано в Белграде, в „Русской библиотеке“, а второе, отдельное, издание было осуществлено в 1948-м в Париже. После убийства югославского короля Александра I Шмелев посвятил книгу его памяти“ (Solncevová, 2007, s. 251).

hodnoty. To poslúžilo impulzom k napísaniu diela, ktoré podobne ako takmer o desať rokov skôr román *Slnko mŕtvych*, „эмиграцию захватило. Оно стало культовым“ (Solncevová, 2007, s. 251). Podmanenie si takého širokého diapozónu čitateľov pramenilo z autorského talentu Šmeľova ako etablovaného spisovateľa, ktorý v tom období už dokonale ovládal naratívne techniky písania (najmä skazovej formy rozprávania) svojich literárnych príbehov. Ako poukazuje V. T. Zacharovová, poetika spisovateľa sa „сформировалась в неповторимую эпоху Серебряного века, и именно эстетическое сознание этой эпохи определило главные параметры новаторства его искусства, сформировавшие направление дальнейшего творческого развития и сохранившиеся в его художественной системе до конца: проза Шмелева отличается философской емкостью, психологической утонченностью; ее образность чувственно многомерна, импрессионистически трепетна, насыщена символикой, восходящей к вечным, бытийным ценностям. В ‚Богомолье‘ эти свойства поэтики художника проявляются в неповторимом сплаве“ (Zacharovová, 2015, s. 45). Na základe z doposiaľ vykonanej analýzy literárnych diel Šmeľova môžeme doplniť, že osobitosť umeleckého systému spisovateľa, ktorý má nielen tradičné, ale aj inovatívne črty, sa prejavuje predovšetkým v kontinuálnom rozvíjaní a modifikácii naratívnych štruktúr, teda v prechode od jednoduchých opisov k zložitým formám literárnej výpovede. Kým v Šmeľovových ranných dielach prevláda vonkajšia opisnosť, typická pre kritické zobrazovanie reality, v neskorších rokoch, a najmä v rokoch emigrácie, vníma spisovateľ svet viac filozoficky, snažiac sa vidieť to, čo je skryté za každodenným bytím človeka.

Poviedku *Pút'* by sme mohli interpretovať ako osobnú spoveď Šmeľova o rodnej krajine, v ktorej, na jednej strane, odhaľuje dôležitosť pravoslávnej tradície v ruskej literatúre a, na strane druhej,

reflektuje intímnu či prirodzenú túžbu človeka po duchovnom pochopení sveta. Dejová línia pozostáva z parciálnych epizód zo života viacerých literárnych postáv, sprevádzajúcich na ceste do Trojicko-sergijevskej lavry hlavného hrdinu príbehu – malého chlapca Ivanka (Váňu)<sup>28</sup>. Šmel'ov sa tak v diele vracia k zobrazovaniu sveta očami detských hrdinov, teda črte literárnej tvorby, ktorú sme mohli pozorovať v prevažne predrevolučnej tvorbe. Samotná cesta do lavry, sprevádzaná stretnutiami s ďalšími pútnikmi a počúvaním príbehov o zázrakoch svätých, sa v intencii spisovateľa stáva synonymom plynutia života ako takého, po ktorom bude môcť človek pred Bohom vyznať svoje hriechy. Počas svojej cesty však stretávajú aj chorých a nešťastných ľudí, čím sa malý Ivanko učí chápať utrpenie a rozvíjať súcit. Hlavným duchovným sprievodcom a vzorom malého hrdinu sa stáva jeho domáci vychovávateľ, tesár Gor'kin. Šmel'ov ho zobrazuje ako zbožného kresťana vždy dodržiavajúceho tradície ruského pravoslávia, čím táto postava predstavuje ideál viery, zbožnosti a vnútorného morálneho rozvoja. Do popredia sa dostáva inter alia idea, že dieťa sa na svet rodí bez hriechov a zlých povahových čŕt, ale potom, cestou životom, sa jeho duša stáva vplyvom zlej doby a odmietaním viery a priori temnou či hriešnou.

Väčší počet vedľajších literárnych postáv umožňuje v komplexnejšej podobe reflektovať axiologické aspekty diela a analyzovať syntézu ich hodnotových súdov, svetonázor postáv a miesto človeka v spoločnosti. Po príchode do lavry sa Ivanko stretáva s otcom a spoločne navštevujú bohoslužbu ctihodného Sergija Radonežského. Počas nej sa detský hrdina stáva svedkom zázraku uzdravenia ochrnutého človeka, čím sa táto udalosť stáva kulmináčnym momentom príbehu, ktorý definitívne nasmeruje Ivanka

---

<sup>28</sup> *Lavra* (novogr. *Λαύρα*) je majestátny a mimoriadne dôležitý kláštor, často medzinárodného významu, ktorý spravidla podlieha priamo patriarchovi.

k viere a náboženskému spôsobu života. Nie náhodou sa v epilógu stretáva so starcom Varnavom, ktorý dal chlapcovi požehnanie na jeho ďalšej ceste životom.

V závere diela len ťažko nevidieť autobiografické pozadie príbehu zo života samotného Šmeľova, ktorý, podobne ako jeho literárny hrdina Ivanko, na želanie svojej nevesty Oľgy podnikol v roku 1897 púť do Valaamského kláštora. Tam sa osobne stretol so starcom Varvanom, ktorý dal požehnanie Šmeľovovi i jeho žene Oľge. Zážitky z tejto cesty sa stali základom spisovateľovho prvého diela *Na skalických Valaamu*<sup>29</sup>, ktoré vyšlo v roku 1897.

S odstupom takmer štyridsiatich rokov, už počas európskeho exilu, sa Šmeľov opäť vrátil k spomienkam na Valaamský kláštor, čím vzniklo druhé prozaické dielo spomienok na túto životnú udalosť – poviedka *Starý Valaam* (*Старый Валаам*, 1935). V tomto kontexte hovorí L. A. Spiridonovová o špecifickej povahe literárnej tvorby spisovateľa, v ktorej môžeme identifikovať „особый жанр ‚воспоминательной‘ прозы, характерный для литературы русского зарубежья, окрашенной явственно звучащими нотами ностальгии по навеки утраченной родине“ (Spiridonovová, 2014, s. 158). Poviedky *Starý Valaam* a *Na skalických Valaamu* predstavujú jedinečnú diádu literárnych diel, ktoré nám umožňujú v komparatívnom pláne nahliadnuť nielen do transformácie hodnotového sveta Šmeľova, ale prihliadajúc na faktor času aj na jeho progres ako spisovateľa ruskej umeleckej literatúry. Impulzom k napísaniu príbehu bola nielen túžba po stratenej minulosti alebo vlasti, ale aj skutočnosť, ako poukazuje E. A. Osmininová, že „начиная с 1930-х годов, писатель интересуется монастырской темой: в 1936 году едет в Псково-Печерский монастырь (очерк ‚Рубеж‘ написан по впечатлениям поездки), в 1937–1938-м –

---

<sup>29</sup> Tomuto dielu sme sa podrobne venovali na stranách 39 – 41.

в обитель преподобного Иова Печерского в Карпатах, где был издан „Старый Валаам““ (Osminová<sub>2</sub>, 1998, s. 11).

Dejová línia poviedky (takmer až tradične) sa začína usprotred dejovej udalosti pomocou techniky in medias res a zachytáva intímny moment prebudenia v nočnom čase, ktorý postava a rozprávač v jednej osobe prežíva v kontakte s prírodou, architektúrou a duchovnou realitou. Atmosféra je ladená symbolicky a s akcentom na estetické precítenie popisovaných hviezd, ticha noci, pohybov oblakov a zvukov prírody, vytvárajúcich kulisu pre sakrálny zážitok: „В половине 3-го часа утра разбудил меня звонок в коридоре гостиницы. Было еще совсем темно. Видно только, как бегут в небе тучи, то открывая, то заслоняя звезды. Очертания собора высятся над березами. Озеро гремит, шумят березы. На колокольне ударили к полунощнице. Стучат сапоги монахов по каменной дорожке – тянутся иноки к собору. – Во имя Отца и Сына и Святого Духа...– Аминь“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 347). Šmeľov tu už ako etablovaný spisovateľ celkom jasne pracuje s poetikou diela a symbolikou konkrétnych slov ako samostatných nositeľov axiologického významu, napr. zvuky zvonov a kroky mníchov zdôrazňujú rituálny a transcendentálny rozmer tejto dejovej udalosti, čím sa text dotýka hodnôt viery, pokory a tradície. Celkom nie náhodou sa v intencii Šmeľova v pozadí vyníma silueta chrámu, čo možno interpretovať ako určité axiologické centrum či dejový uzol, vystupujúci ako symbol duchovnosti, večnosti a vyššieho poriadku. Záver citovaného úryvku v podobe liturgického zvolania „Во имя Отца и Сына и Святого Духа...“ (ibidem) reflektuje situáciu sakrálneho vyvrcholenia celej dejovej situácie, pričom odpoveď „Аминь“ (ibidem) de facto vyjadruje spojenie jednotlivca s duchovným spoločenstvom a zároveň prijatie vyššieho zmyslu. Hodnotový rámec úryvku je tak explicitne duchovný, estetický a kontemplatívny, pričom zdôrazňuje vnútorný pokoj, poria-

dok a nadčasovosť duchovnej skúsenosti. Povedka je napísaná v kontúrach žánru *pútnickej prózy* duchovného realizmu, čitateľ sa tak stretáva s textom, ktorý je štylizovaný ako naratívna výpoveď rozprávača smerujúceho do chrámu: „Идем в собор – проститься. Охватывает сырость и особый, глубинный, запах разбушевавшейся Ладogi. В небе бегут разорванные тучи. У святых ворот преп. Арсений, в схиме, благословляет нас из полутемного залама“ (ibidem, s. 348). Tento obsahovo krátky úryvok je inter alia nasýtený zmyslovými detailmi a symbolikou, v ktorom Šmeľov modeluje nielen atmosféru prechodu a rozlúčky, ale aj výrazné axiologické napätie medzi profánnym a sakrálnym priestorom. Opis cesty do chrámu nadobúda takmer rituálny charakter, čím sa dejový akt rozlúčky posúva z bežnej každodennosti do roviny duchovnej iniciácie. Popisovaná vlhkosť vzduchu a prenikavý pach rozbúrenej ladožskej vody vytvárajú nielen kulisu dejovej situácie (*zatekt*), ale zároveň pôsobia ako špecifická metafora vnútorného nepokoja a existenciálnej jedinečnosti okamihu. Kľúčovým axiologickým uzlom je však postava starca Arsenija v schime<sup>30</sup>, požehňavajúceho pútnikov pri svätých vrátach. Tento dejový moment preniknutý tichom a požehnaním naznačuje prítomnosť transcendentna, ktoré ponúka človeku v živote oporu a zmysel v chaose okolitého vonkajšieho sveta i vnútorného mikrosвета. Axiologická orientácia analyzovaného úryvku nám v takom prípade poukazuje na Šmeľovove smerovanie príbehu k duchovným hodnotám, ktoré prevyšujú nepokojné prírodné podmienky. Posvätný gestus požehnanie v priestore medzi svetlom a tmou predstavuje most medzi pozemským a večným, medzi neistotou a vierou, čím sa stáva nositeľom najvyš-

---

<sup>30</sup> V pravoslávnej cirkvi je schima (po grécky σχήμα, znamená „tvar“, „podoba“, „mníšsky úbor“) najvyšší stupeň mníšskeho zasvätenia. Mních v schime sa často nazýva schimník a nosí špeciálne rúcho s vyobrazením kríža a nápisov.

šej hodnoty v rámci tejto krátkej, no axiologicky významnej pasáže textu.

Šmeľovov rozprávač vstupuje v celkovo dvanástich kapitolách poviedky do priestoru Valaamu ako pútnik, resp. ako ten, kto hľadá vnútorné očistenie a obnovenie duchovnej harmónie. Samotná cesta cez Ladožské jazero má z pozície axiológie symbolický význam: predstavuje prechod zo sveta profánneho do sakrálneho, resp. zo zmyslového do duchovného rozmeru existencie. Môžeme azda hovoriť o tom, že kláštor sa tak v umeleckom zobrazení Šmeľova stáva metaforou nebeského poriadku, miestom, kde sa ľudské individuum stretáva s večnosťou a kde sa ticho premieňa na formu modlitby. V súlade so žánrom pútnickej prózy nadobúda sujet poviedky ikonopisné špecifikum, v rámci ktorého je samotný opis krajiny, chrámu a mníchov ani nie tak literárnou reflexiou realistického obrazu, jej duchovnou interpretáciou podstaty bytia. Dominujúce symboly svetla, vody či ticha nadobúdajú metafyzický význam a vytvárajú sakrálnu atmosféru celej poviedky. Šmeľov tomu prispôbuje aj štylizáciu poviedky, ktorej jazyk je poetický, rytmizovaný, miestami liturgicky nasýtený, pripomínajúci modlitbu či duchovný spev. Ponárajúc sa hlbšie do analýzy diela, môžeme konštatovať, že v takom prípade nastáva v sujete tohto literárneho diela žánru pútnickej prózy duchovného realizmu jav, ktorý I. S. Leonov popisuje ako moment, keď „в итоге в художественном сознании автора действительно формируется двоемирие, основанное на принципах оппозиционности и взаимослиянности: персонажи, живущие в земной реальности, мысленно устремляются к Вечной жизни, пытаются уловить свидетельства ее существования в окружающем мире. Оппозиционный характер ‚земля / рай‘ проявляется именно в тот момент, когда рассказчик или близкие ему по духу персонажи сталкиваются с сугубо быто-

вым, прагматическим или открыто материалистическим мировоззрением“ (Leonov, 2024, s. 86).

Poviedku *Starý Valaam* môžeme v holistickom pohľade interpretovať ako alegóriu duchovného obrodzenia človeka. Valaamský kláštor tu nie je iba konkrétnym miestom, ale analógiou pozemského raja, vnútorného pokoja a spojenia s Bohom. Šmeľov týmto dielom prezentuje cez prizmu umeleckej literatúry svoju vlastnú, veľmi osobnú víziu sveta ako priestoru, v ktorom sa prostredníctvom ticha, modlitby a kontemplácie možno priblížiť k večnosti. Súčasne ide o dielo, ktoré vzniklo ako výsledok Šmeľovovho vlastného retrospektívneho pohľadu na svoju ranú literárnu tvorbu v období parížskej emigrácie, keď nanovo prehodnocoval svoj kedysi mladícky, pomerne kritický postoj k zobrazovanej realite. Do popredia tak oveľa výraznejšie vystupuje psychologická stránka postáv a reflexia ich vnútorného prežívania a hodnotového systému cenností. Porovnaniu poviedok *Starý Valaam* a *Na skaliskách Valaamu* sa venoval napr. N. I. Sabolev, ktorý obracia pozornosť na to, že „в целом в поздней редакции описание более сжато, автор, так сказать, более цитатен: он больше слушает сопровождающих его в путинасельников и повторяет их мысли, нежели анализирует сказанное и по-своему обобщает“ (Sobolev, 2014, s. 493).

K spomienkam na svoje rané diela, ako je *poviedka Starý Valaam*, sa Šmeľov vracal na pozadí širšieho diapazónu vlastných úvah o každodennom živote v predrevolučnom Rusku a prostredníctvom lyrizovanej retrospektívy a nábožensky nasýtenej obraznosti vytvára v literárnych dielach typ axiologického modelu fiktívneho sveta, v ktorom sa materiálne a duchovné prelínajú a každodenné úkony nadobúdajú sakrálny význam. Približne od roku 1929 kontinuálne pracoval na literárnych dielach, v ktorých predstavuje syntézu autobiografického, náboženského a filozofického rozpráva-

nia. Šmel'ov pristupoval k umeleckej literatúry v podmienkach emigrácie ako spôsobu uchovávať kultúrnu pamäť národa, ktorá však ako pridanú hodnotu vždy sprostredkúva nielen estetický zážitok, ale aj axiologický model reality – odhaľuje, čo je pre človeka podstatné, čo tvorí jadro jeho duchovného a morálneho bytia. Hodnoty, ktoré literárne diela zobrazujú, presahujú konkrétny čas i priestor: sú premenlivé v historických formách, no trvalé vo svojej podstate. Práve cez umelecký obraz, metaforu a symbol vstupuje literatúra do dialógu s človekom ako bytostne etickou a duchovnou bytosťou. Prostredníctvom detailného opisu, lyrickej intonácie a symbolicky nasýteného jazyka Šmel'ov vytváral vo svojich literárnych dielach obrazy harmónie medzi človekom, prírodou a Bohom, t. j. obrazy, ktoré sa postupne vytrácali v modernom, sekularizovanom európskom kultúrnom priestore. Nevybočoval z línie predstaviteľov staršej a strednej generácie ruských spisovateľov (I. A. Bunin, A. T. Averčenko, V. F. Chodasevič či M. A. Osorgin a i.) nachádzajúcich sa v európskom exile, ktorí „vo svojom takmer hermeticky uzavretom exilovom Rusku, vyvezenom za hranice reálneho, už sovietskeho Ruska, žili snami, spomienkami, láskou i nenávisťou k vlasti, ktorú museli opustiť. Ich tvorba sa preto sústreďovala na relatívne uzavretý okru tém“ (Eliáš a kol., 2013, s. 191).

Axiologický ideál v podobe jednoty duchovného a materiálneho, morálneho a estetického, Šmel'ov modeluje v románe *Svätý rok* (*Лето Господне*, 1933 – 48<sup>31</sup>), v ktorom prostredníctvom spomien-

---

<sup>31</sup> Román *Svätý rok* pozostáva z dvoch samostatne na seba nadväzujúcich zväzkov: prvej časti *Sviatky* (*Праздники*), a druhého dvojdielu *Radosti* (*Радости*) a *Žiاله* (*Скорби*). Prvý zväzok vyšiel ako samostatná kniha v roku 1933, hoci práce nad ním začal Šmel'ov ešte v roku 1927. Kompletný trojdielny zväzok románu vyšiel po prvýkrát v roku 1948 v parížskom vydavateľstve YMCA-Press, ktoré sa špecializovalo na ruskú literatúru. V Rusku boli jednotlivé kapitoly po prvý raz uve-

kovej perspektívy detstva a jednotlivých sviatkov cirkevného roka vytvára svet viery ako nositeľa trvalých hodnôt formujúcich ľudskú identitu a kultúrnu pamäť. „Если первая часть ‚Лета Господня. Праздники‘ (отдельное издание вышло в 1933 году) напрямую связана с общественно-публицистической деятельностью Шмелева, то вторая – ‚Радости – Скорби‘ имеет более частный, личный, бытовой характер. Собирая в книгу газетные очерки (‚Радости‘ по большей части также печатались в ‚Возрождении‘), писатель не включил в ‚Лето Господне‘“ (Osminiová, 1998, s. 7) как раз те главы, которые имели некую политическую окраску. Román sa tak v intencii spisovateľa stáva nielen literárnym svedectvom o minulosti, ale aj axiologickou výpoveďou o potrebe duchovného ukotvenia človeka v meniacom sa svete. Román predstavuje jedno z kľúčových literárnych diel obdobia emigrácie a zaujíma ústredné miesto nielen v tvorbe samotného Šmeľova, ale aj v kontexte ruskej duchovnej prózy prvej polovice 20. storočia. Vysoké ocenenie získalo dielo aj medzi literárnymi kritikmi či bádateľmi, napr. G. V. Skotnikovová hovorí o tom, že „посредством чуда поэтического слова Шмелева, ставшего возможным благодаря ‚очищению страданием‘ и ‚моливленному просветлению‘ автора, душа читателя ‚Лета Господня‘ обретает легкое дыхание, свободу внутреннего пения и естественного созвучия высшей реальности, ощущает себя в своей изначальной чистоте пред лицом Божиим“ (Skotnikovová, 2024, s. 78).

Tematickým zameraním román nevybočuje z línie Šmeľovových literárnych diel v intenciách duchovného realizmu. Rozprávania sa vedie z pohľadu chlapca Váňu, čím sa opäť vracia k zobrazovaniu detských protagonistov v pozícii hlavných postáv. Prostred-

---

rejené v časopise *Nový svet* (*Новый мир*) v roku 1964, ale ako plnohodnotný trojdielny román vyšiel až v roku 1988.

níctvom zorného poľa tohto malého chlapca je čitateľovi predstavený literárny svet predrevolučného Ruska ako hodnotovo jednotný duchovný celok, ktorý je v harmónii s okolitou prírodou. Šmeľov nenecháva nič na náhodu a vedomie detského hrdinu modeluje ako prirodzene pravoslávne, v ktorom má pre Váňu každý detail života symbolický význam a samotný život sa interpretuje ako spôsob účasti v Božom svete. Tomu Šmeľov prispôsobuje aj výber jazykových prostriedkov a lexiku. V prehovoroch malého Váňu dominujú cirkevnoslovanské výrazové prostriedky, modlitebné formulácie či lexémy s pravoslávnym kontextom. Nemôže to prekvapovať, keďže v tejto etape literárnej tvorby Šmeľova bolo kedysi prevažne kritické zobrazovanie reality v literárnych dielach čoraz prchavejšie a počiatkom tridsiatych rokov, ako poukazuje G. I. Karpovová na príklade diel *Pút'* a *Svätý rok*, už „словесная часть церковной службы (цитаты из богослужебных книг, церковных песнопений, молитв), её обрядовая сторона, описание церковных Таинств органично входят в образную систему шмелёвской прозы и занимают в ней доминирующее положение“ (Karpovová, 2012, s. 4).

Dejová línia všetkých troch častí románu je výrazne formovaná opisom slávenia pravoslávnych sviatkov. Prvé dve časti románu *Sviatky (Праздники)* a *Radosti (Радости)* reflektujú rôzne náboženské sviatky a cirkevné obrady v horizonte jedného kalendárneho roku, čím sa každá udalosť v rámci diela vykresľuje v kontexte nepretržitého, avšak predvídateľného plynutia času. Cirkevný kalendár tvorí nielen kompozičné, ale aj hodnotové jadro textu. Čas tu nie je plynutím, ale večným návratom k počiatku, rytmom, v ktorom sa človek zjednocuje s Božím poriadkom. Ako nám pripomína H. Nykl, „denní, týdenní i roční cyklus odráží ve své struktuře a symbolice příběh spásy, a v malém tak opakuje příběh spásy ‚velkých dějin‘. Zároveň mají všechny tyto cykly vliv na strukturu bo-

hoslužebných textů, které respektují čas dne, den v týdnu, pořadí týdne v rámci oktoichu i den v kalendáři“ (Nykl, 2013, s. 60). Sviatky tak nie sú iba vonkajšími udalosťami, ale formou duchovného pohybu a pripomienkou, že ľudský život má byť zladený s večnosťou. Šmeľov tomu prispôsobuje aj názvy kapitol, ako *Veľký pôst* (*Белукии пост*), *Zvestovanie* (*Благовещение*), *Veľká noc* (*Пасха*), *Sviatok Trojice* (*Троицын день*) či *Vianoce* (*Рождество*). Román však nepredstavuje iba rozprávanie o nadväzujúcich na seba náboženských sviatkoch, to by bola veľmi povrchná interpretácia, ale tvorí celostný model kresťanského nazerania na svet, v ktorom sa detaily každodennosti, náboženské rituály i modlitby nestávajú len náboženskými alúziami, ale aj nositeľmi určitého morálneho a duchovného významu pôsobiaceho na čitateľovo vnímanie textu. Každý zo sviatkov má svoje špecifické miesto v ortodoxnej liturgii a v duchovnej kultúre, čo ich umožňuje interpretovať ako symboly určitej hodnoty skrytej v zatexte diela, ako napríklad nádeje, znovuzrodenia či posvätnosti.

Môžeme azda uvažovať o tom, že z literárnovedného pohľadu sú názvy kapitol nielen výpoveďou o náboženských tradíciách, ale aj vyjadrením hodnotového a morálneho rámca, prostredníctvom ktorého Šmeľov formuje postavy, ich konanie a spôsob, akým vnímajú svet. V takomto kontexte sa sviatky a liturgické obradové momenty v sujete diela stávajú dôležitými symbolmi vyšších, transcendentálnych hodnôt, ktoré otvárajú cestu k hlbšiemu porozumeniu postáv a ich vnútornej dynamiky v rámci príbehu. Zmena nastáva až v treťom dieli *Žiale* (*Скорбу*), v ktorom zostáva ročný cyklus neukončený, resp. príbeh, ktorý sa začal na jar, sa končí už v zime, čo súvisí s tragickou dejovou udalosťou v podobe úmrtia chlapcovho otca Sergeja Ivanoviča v kapitole *Odchod* (*Выход*), predstavujúcej kulmináciu duchovnej cesty rodiny i samotného Váňu. Smrť však nie je literárnymi postavami chápaná ako tragédia, ale ako

prirodzené završenie pozemského kolobehu života, ako prechod do inej dimenzie bytia, resp. ako návrat človeka k svojmu Stvoriteľovi. Šmeľov tak v závere románu predkladá pred čitateľa literárnu reflexiu kresťanského chápania smrti ako osvieteného odchodu, čo navodzuje v epilógu pocit zmierenej dôstojnosti a tichej radosti z toho, že hoci život jednotlivca prerušuje smrť, svet stvorený Pánom je naďalej stabilný a jednotný, alebo, ako poznamenala M. N. Konnovová, „преодолевается разделение между временным и вневременным, материальным и метафизическим, и открывается логически непостижимый образ вечности, в которой уничтожаются темпоральные границы“ (Konnovová, 2021, s. 251), čím Šmeľov „эксплицирует природу национальных идеалов – фундаментальных аксиологических моделей культуры“ (ibidem). Odlišné delenie troch častí románu predkladá napr. E. A. Osmininová: „получается, что в ‚Праздниках‘ рассказывается о родовых обрядах православной веры, о том, как жить по вере, а в ‚Радостях – Скорбях‘ – как умереть в вере, спасая свою душу. (Osmininová, 1998, s. 8). Bádateľka pristupuje k analýze románu z teologického a filozofického hľadiska, pričom sa zameriava na náboženskú perspektívu, ktorá sa týka rôznych fáz života postáv, konkrétne od života v súlade s tradíciami (rodové obrady), cez hľadanie zmyslu života a viery v smrti, až po snahu dosiahnuť spásu.

Hlavnú axiologickú dominantu naprieč celou dejovou líniou románu predstavuje idea duchovnej celistvosti človeka, ktorú možno dosiahnuť účasťou na posvätnom rytme života. Pôsty a sviatky, modlitby a hostiny, požehnania i procesie – to všetko, z jednej strany, nie sú len folklórne či etnografické motívy, ale predovšetkým stelesnenie cesty duše k svetlu, k Bohu. Zo strany druhej ide o významné momenty v cirkevnom živote a kalendári, čím Šmeľov výstižne poukazuje na priesečníky medzi každodenným a nadprirodzeným svetom či medzi svetskými a duchovnými hodnotami. Na-

prieč celým dielom je modelovaná atmosféra očistenia, znovuzrodenia a vďaky, pričom prostredníctvom pohľadu chlapca Váňu, ktorý objavuje svet pod vedením starého tesára Gorkina, čitateľ vníma stelesnenie hodnotového systému tradičného pravoslávneho Ruska – sveta, kde sa pozemské a duchovné prelína v jednotnom poriadku bytia. Postava Gorkina nadobúda v sujete diela významnú pozíciu ako nositeľa živej viery a mravnej skúsenosti, ktorý sprostredkúva hodnoty pokory, práce, dobroty a čistoty srdca. Gorkin pomáha chlapcovi pochopiť, že skutočná svätosť nespočíva len v plnení obradov, ale v úprimnosti, súcite a добрote, vďaka čomu si Váňa prechádza vnútorným dozrievaním, učí sa vidieť v každodennosti prejavy vyššieho zmyslu. V hodnotovom systéme diela sa tak kresťanská etika prirodzene spája s ľudskou morálkou.

Pokiaľ o niečo skôr napísaný román *Slnko mŕtvych* považujeme za umeleckú kroniku tragických udalostí ruskej občianskej vojny 1917 – 1922 v literárnych súradniciach kritického realizmu, potom román *Svätý rok* môžeme interpretovať ako Šmel'ovovu duchovno-mravnú kroniku ľudského života napísanú v intenciách duchovného realizmu, ktorej dejová línia sa koncentruje okolo pravoslávneho cirkevného roka a je preniknutá myšlienkou vnútorného premenenia prostredníctvom viery, práce a lásky, čím sa zdôrazňuje humanisticko-kresťanský étos a zároveň sa vyjadruje potreba uchovávať duchovné korene ľudskej individuálnosti, pričom život je chápaný ako dar, nie vlastníctvo. Šmel'ovovi sa tak podarilo napísať dielo, ktoré čitateľovi v modalite písaného slova predstavuje výnimočné svedectvo o duchovných a morálnych hodnotách ruskej kultúry prelomu 19. a 20. storočia. Predčasné ukončenie dejovej línie tretej časti románu smrťou jednej z hlavných postáv je len zdanlivo náhodné. Šmel'ov si v druhej polovici tridsiatych rokov prechádzal osobnou a duchovnou krízou po smrti manželky Oľgy Alexandrovny 22. júna 1936, s ktorou prežili 41 rokov spoločného manželstva.

Táto strata (po smrti jediného syna) definitívne podlomila krehké zdravie Šmeľova a zlé psychické rozpoloženie malo za následok vážne zdravotné problémy najmä so slezinou, ktoré sa po prvýkrát prejavili už v roku 1934. Vo svojich memoároch Šmeľov spomínal na to obdobie s obavami: „мне приходило в голову, что язва, может быть, перешла в нечто более опасное, неизлечимое. Начались и рвоты. Еда уже не облегчала, напротив: после приема пищи, через два часа, боли обострялись“ (Šmeľov, 2021, s. 165).

Životné okolnosti tak opäť, podobne ako v prípade poviedky *Blaženi*, priviedli myšlienky spisovateľa k téme smrti i vlastného odchodu zo života a súčasne k spomienkam zo spoločného manželského života s Oľgou Alexandrovnou. V takomto duševnom rozpoložení píše Šmeľov črtu *U starca Varnavu* (*У старца Варнавы*, 1936), ktorá je súčasne jeho reflexiou na výročie úmrtia otca Varnavu z Valaamského kláštora. Ako píše v prvých vetách tohto krátkeho prozaického diela, dňa „17 февраля 1936 г. – по старому стилю, – исполняется 30 лет со дня кончины замечательного делателя духовного, которого знали и почитали миллионы людей в России, – ,утешителя и кормильчика“, иеромонаха о. Варнавы, у Троице-Сергия, или, как называли его в народе, – ,батюшки-отца Варнавы““ (Šmeľov, 1999, s. 280). Celé dielo je štylizované ako osobná spoveď samotného Šmeľova vedená formou monológu v prvej osobe s absenciou iných literárnych postáv v klasickom chápaní, teda ako subjekty disponujúce v sujete diela určitými vlastnosťami, konajúce, prežívajúce udalosti a tým sa podieľajúce na rozvíjaní deja a na vyjadrení myšlienkového posolstva spisovateľa. Šmeľov sa svojmu čitateľovi už v expozícii prihovára slovami: „Я лишь позволю себе, в память его, рассказать то немногое, чему сам был свидетелем, что слышал от близких мне людей и что имеет отношение ко мне“ (ibidem).

Centrálnou dejovou udalosťou je okamih stretnutia s otcom Varnavom vo Valaamskom kláštore počas svadobnej cesty mladomanželov Ivana Sergejeviča a jeho ženy Oľgy Alexandrovny. Už samotný výber miesta svadobnej cesty je modelovaný ako akt vyššieho zásahu do života mladomanželov, ktorý následne ovplyvní ďalšiu životnú púť spisovateľa. Ako spomína Šmeľov: „и вот мы решили отправиться в свадебное путешествие. Но – куда? Крым? Кавказ?.. Манили леса Заволжья, вспоминалось ‚В лесах‘ Печерского. Я разглядывал карту России, и взгляд мой остановился на Севере. Петербург? Веяло холодком от Петербурга. Ладога, Валаамский монастырь?.. туда поехать? <...> и вот, в таком-то полубезбожном настроении, да еще в радостном путешествии, в свадебном путешествии, меня потянуло... к монастырям!“ (ibidem, s. 282). Motív cesty, v tomto prípade konkrétne svadobného putovania, ktoré má v tradičnom kultúrnom a symbolickom zmysle duálny význam: je prejavom životnej radosťi, telesnosti, vstupu do nového obdobia, ale zároveň aj metaforou hľadania zmyslu, smerovania a duchovného cieľa. Už samotná otázka „Но – куда?“ (ibidem) signalizuje neistotu, existenciálny moment voľby, ktorý nie je iba geografický, ale aj hodnotový. Zaujímavým sa ukazuje aj popisovaná reflexia myšlienkového toku Šmeľova ako rozprávača príbehu, keď postupne prechádza od južných, teplých, životom pulzujúcich lokalít, ako sú Krym či Kavkaz, k severným, chladným miestam ako Petrohrad, Ladoga či nakoniec Valaamský kláštor. Tento posun od juhu k severu možno interpretovať ako interný axiologický pohyb od zmyslového k duchovnému, od pôžitku k introspekcii, teda juh ako priestor života a svetla kontrastuje so severným symbolom chladu, askézy a duchovného útočiska. Z hľadiska hodnotovej dynamiky textu má kľúčový význam kontrast medzi výrazom „в полубезбожном настроении“ (ibidem) a túžbou „меня потянуло... к монастырям“ (ibidem). Ide

o paradoxnú situáciu (*antinómiu*), v ktorej sa sekularizovaný moderný človek – hoci s iróniou priznáva svoju „polobezbožnosť“ – intuitívne obracia k sakrálnemu priestoru. Tento vnútorný pohyb prezrádza nostalgiu po duchovnom zmysle, typickú pre literárne postavy Šmeľova, ktoré neraz zobrazuje ako subjekty oscilujúce medzi vierou a pochybnosťou. Moment kulminácie predstavuje riešenie podniknúť cestu ku kláštoru, ktorý nadobúda charakter hodnotového obratu nie v zmysle vedomého pokánia, ale ako intuitívne smerovanie k duchovnej rovnováhe. Hodnota svätosti, hoci oslabená uvedomovaním si „polobezbožnosti“, sa ukazuje ako stále prítomná, ako trvalý atribút života, ku ktorému sa človek vracia, keď sa profánny svet dostáva do krízy. Na základe analýzy môžeme prísť k záverom, že de facto Šmeľov takýmto spôsobom čitateľovi demonštruje axiológickú syntézu: v rámci radostnej, svetskej situácie (svadobná cesta) sa spontánne objavuje túžba po transcencii, t. j. prekročení hraníc bežnej reality, zmyslovej a rozumovej skúsenosti. V sujete diela tak umelecky reflektuje duchovnú ambivalenciu typickú pre ruské kultúrne prostredie, spočívajúcu v oscilácii medzi pôžitkom a pokorou, medzi telesnosťou a duchovnosťou, a zároveň naznačuje, že aj v modernom, „polobezbožnom“ človeku pretrváva potreba dotknúť sa posvätného. V rôznych variáciách tento motív, ktorý V. T. Zacharovová označuje ako „мотив эмоционального накала духовных исканий, обусловленный глубоким страданием“ (Zacharovová 2015, s. 14), zakomponováva aj do svojich predchádzajúcich diel, napr. do poviedok *O jednej starene* (*Про одну старуху*) či *Púť* (*Богомолье*) alebo do románu *Božie leto* (*Лето Господне*).

Centrálnou udalosťou narácie sa následne stáva práve cesta do Valaamského kláštora, vracajúca Šmeľova v spomienkach do detských čias, keď podobné cesty absolvoval, čím sa pre neho metaforicky „прошлое, далекое, – вернулось“ (Šmeľov, 1999, s. 283).

Forma literárnej výpovede navodzuje atmosféru akéhosi zhrnutia prežitého života, ktorá je na pomedzí prítomnosti okamihu a nostalgie minulosti, pričom veľmi silný duchovný okamih v spomienkach predstavuje moment darovania krížika od otca Varvanu: „Когда-то батюшка благословил меня: ‚а моему... – имя мое назвал, – крестик, крестик‘. Дал из кармана крестик. Все шептались: ‚ишь, крестик ему выпал‘. Теперь я знаю: выпал крестик. А тогда, в блеске, – не думалось“ (ibidem). Táto pasáž odhaľuje dve roviny textu, resp. jeho symbolický a axiologický význam, keď zachytáva moment uvedomenia si duchovného poslania človeka, cestu od detskej naivity k zrelému chápaniu kríža ako životného údely. V interpretácii Šmel'ova nejde len o spomienku z detstva, ale o okamih tajomného predurčenia vedúceho k duchovnému uvedomeniu a veľmi intuitívnemu poznaniu, že kríž nie je len ozdobou, ale znakom osudu, skúšky a duchovnej cesty životom. Najmä úsek „теперь я знаю: выпал крестик“ (ibidem) reflektuje isté uvedomenie dospelého človeka, ktorý až po rokoch pochopil význam prijatého daru. Kým v detstve ho očaril lesk kovu, vonkajšia krása, až s odstupom času a dospievaním si uvedomuje, že kríž je symbolom utrpenia, obety a duchovnej zodpovednosti. V tom spočíva aj samotná idea diela, v ktorom Šmel'ov na vlastnom osude mapuje cestu človeka od vonkajšieho, povrchného vnímania svätosti k jej vnútornému, vedomému prijatiu, keď sa krížik sa stáva metaforou osobného kríža každého človeka, ktorý je potrebné niesť s vierou, pokorou a odovzdanosťou.

Gradácia príbehu nastáva v momente príchodu do Valaamského kláštora a možného neúspešného stretnutia Ivana s otcom Varvanom, keďže, ako píše Šmel'ov, „Ждем долго. Говорят, батюшка устал, не выйдет больше“ (ibidem), avšak vzápätí nastáva očakávaný moment kulminácie: „Мы хотим идти – и слышим оклик, знакомый оклик: ‚эй, петербургские!‘. На крылечке – он, отец

Варнава, давний, и всё такой же, только побелей борода. Смотрит на нас через толпу и манит: „эй, петербургские“.. „Сестрица“ спрашивает, робко: „кто из Петербурга... батюшка зовет?“ Нет никого из Петербурга. А он, так весело, на нас: „идите-ка!“ Мы удивлены, подходим нерешительно. На нас глядят, дают дорогу. В Петербург мы... – будто и „петербургские“. Как же он узнал?! Подходим. Бокль, Спенсер, Макс Штирнер... – все забылось. Я как будто прежний, маленький, ступаю робко... – „благословите, батюшка, на путь...“ Думал ли я тогда, что путь – пойдет за Валаам, во всю Россию, за Россию?. Не думал. А он? Он благословил – „на путь““ (ibidem). Citovaná pasáž diela nesie viacvrstvový význam. V jednej rovine ide o obyčajné spoznanie známeho človeka, avšak v hlbšom zmysle je to duchovné rozpoznanie pocitov z minulosti. Hlas kňaza sa stáva hlasom viery, ktorý volá človeka späť – z intelektuálneho sveta (Peterburg ako symbol racionalizmu, vzdialenia sa od duchovnosti) do sveta pokory, lásky a jednoduchosti. V takom kontexte „петербургские“ (ibidem) potom neznamená pôvod, ale duchovný stav odcudzenia. Otec Varnava akoby poznal, že v ich srdciach prebieha vnútorný zápas – a preto ich pozýva „на путь...“ (ibidem).

V atmosfére nostalgie vyniká pasáž „Бокль, Спенсер, Макс Штирнер<sup>32</sup>... – все забылось“ (ibidem), ktorou Šmeľov čitateľovi naznačuje odmietnutie racionálnych princípov či teoretických filozofických smerovaní a návrat k viere známej z detstva, preto sa cíti „как будто прежний, маленький“ (ibidem). Úryvok tak možno chápať ako axiologickú kulmináciu v myšlienkovom svete spisovateľa, ktorej výsledkom je návrat k viere, k jednoduchosti, k pokore.

---

<sup>32</sup> Šmeľov uvádza mená troch predstaviteľov filozofického myslenia 19. storočia, konkrétne liberálneho racionalizmu (Karl von Böckl, 1821 – 1901), filozofického egoizmu (Max Stirner, 1806 – 1856) a evolučného liberalizmu i sociálneho darvinizmu (Herbert Spencer, 1820 – 1903).

Otec Varnava sa v intencii Šmeľova stáva nositeľom dobra a duchovnej lásky, ktorá prekonáva vzdialenosť, čas i pochybnosti. Jeho požehnanie – „Батюшка-Варнава благословил ,на путь“ (ibidem, s. 284) – symbolizuje otvorenie novej duchovnej etapy v živote spisovateľa, avšak cesty nielen z kláštora, ale cesty za pravdou a vnútorným pokojom, ktoré presahuje hranice individuálneho života a smeruje cez útrapy k večnosti, na čo poukazujú aj posledné slová Šmeľova v tomto autobiograficky štylizovanom diele: „Дал крестик и благословил. Крестик – и страдания, и радость. Так и верю.“ (ibidem).

Motív návratu k viere prostredníctvom jednoduchosti a úprimnosti každodenného života, ktorý je zobrazovaný cez prizmu oddanosti jedinca morálnym a kresťanským hodnotám, Šmeľov zachytáva v poslednom<sup>33</sup> dokončenom románe *Cesty nebeské* (*Путь небесные*, 1937 – 48<sup>34</sup>). A. M. Ľubomudrov poukazuje na techniku tvorivej výstavby textu, v rámci ktorej sa „сознательная установка Шмелева заключалась в том, чтобы дополнить мир русской классики отсутствующей в нем темой – обретения христианской веры, и отсутствующим в ней героем – православным воцерковленным человеком“ (Ľubomudrov, 2009, s. 38). Publicista a náboženský mysliteľ I. A. Il'jin na margo motívov napísania románu spomínal aj na vyjadrenie samotného Šmeľova: „Во всей литературе и жизни я не нашел, как становятся верующими... рационалисты. Тут... благодать. Обращение рационалиста кипучего – где?! ... Ах, какая это задача! И надо ее попытаться решить. И нельзя обойтись без ... чуда! Но надо и ,чудо‘ опре-

---

<sup>33</sup> Romány *Vojaci* (*Солдаты*) a *Cudzinec* (*Иностранец*) zostali nedokončené.

<sup>34</sup> Prvý diel románu bol postupne uverejňovaný na stranách časopisu *Obrodenie* (*Возрождение*) od marca 1935 do júna 1936 a v roku 1937 vyšiel ako samostatné vydanie. Na druhej časti románu pracoval Šmeľov od marca 1944 do januára 1947. Po finálnych úpravách vyšiel román ako samostatné dielo v roku 1948.

делиться. Я не хочу ,страха‘ и ,несвободы‘” (Ил'ин, 2000, s. 15). Tento zámer reflektuje dejová línia románu, ktorá pred čitateľa kladie príbeh o živote dvoch hlavných hrdinov, skeptického pozitivistu inžiniera Viktora Alexejeviča Vejdengammera, a hlboko veriacej, miernej a vnútorne silnej Darinky, ktorá opustí kláštor, aby spojila svoju životnú cestu s Viktorom Alexejevičom. Šmeľov pri vytváraní tejto ženskej postavy vychádzal z predchádzajúcej ruskej literárnej tradície 19. storočia a Darinku stavia do analogickej pozície ako ženské protagonistky A. P. Čechova, F. M. Dostojevského alebo L. N. Tolstého, teda do pozície morálne silnej ženy, ktorá sprevádza mužského hrdinu na ceste k znovuoobjaveniu viery (a Boha). Život Viktora Alexejeviča v kontakte s Darinkou sprevádza postupné osvojovanie si pre neho nových morálnych zásad, kultúrnych hodnôt a prekonávanie psychologických skúšok života. Duchovné znovuzrodenie mužskej hlavnej postavy je štylizované ako prirodzená transformácia v živote človeka, ktorý sa stretáva s láskou, postupne sa mení, prispôsobuje partnerke a rešpektuje či dokonca osvojuje si jej videnie sveta. Podľa L. A. Spiridonovovej práve „идея Вечной Женственности не раз звучит у Шмелева, особенно явственно в финале первого тома романа ‚Пути небесные‘. Его героиня воплощает присущее самому писателю благоговейное отношение к женщине и преклонение перед чудом, соединяющим земное с небесным“ (Spiridonovová, 2014, s. 126).

Šmeľov tak umožňuje čitateľovi nahliadnuť do vnútorného mikrosveta postáv, ktorý je naplnený úvahami o hľadaní zmyslu života, o viere, o vnútornom boji človeka a jeho úsilí o duchovné zdokonalenie. Hlavné témy románu sa koncentrujú na postupnú transformáciu mužskej hlavnej postavy, ktorá prechádza osobným vývojom v čase, keď sa spoločenské, politické a kultúrne hodnoty nachádzajú v procese rozkladu. Tento vývoj je pevne spätý s otáz-

kami viery, morálky a osobnej integrity, ktoré sa stávajú kľúčovými pre pochopenie celého diela v kontexte zmenenej doby. V každej kapitole románu Šmeľov zobrazuje progres hlavných postáv na vlastnej, pre nich veľmi intímnej ceste osvojovania si duchovnej skúsenosti v živote. To je možné vďaka výrazne prítomnej téme lásky a utrpenia, ktorá slúži ako kľúčový transformujúci prvok sujetu. Láska v románe nie je len osobným citom, ale aj duchovným procesom, ktorý umožňuje postavám dospieť k očiste a vzájomnému sebazoznaniu. V intencii Šmeľova je zobrazená ako nadčasový a čistý cit, ktorý môže viesť k vnútornej premene a duchovnému znovuzrodeniu. Modelované puto lásky je tak čosi viac než len emocionálny vzťah – je to cesta k osobnému osvieteniu oboch hlavných postáv, Darinky i Viktora, ktorá zahŕňa nielen radosť, ale aj bolesť a utrpenie – neoddeliteľnú súčasť ako procesu zmeny, tak i života ako takého v reálnom svete. V neposlednom rade sa vnútorné zápasy a sebazoznanie stávajú jednou z ústredných tém celého diela. Obe hlavné postavy sú postavené pred výzvy vyžadujúce si nielen konfrontáciu so svetom okolo nich, ale aj so sebou samými. Hľadanie zmyslu života, ktoré sa v románe objavuje, je čitateľovi predkladané ako proces neustáleho zápasu medzi rôznymi silami – vnútornými aj vonkajšími. Tento zápas s vlastnými démonmi, konfrontácia s neistejšou realitou a hľadanie odpovedí na otázky existencie sú v románe spracované v duchu literatúry obdobia, ktorá sa zaoberá hľadaním nových, hlbších významov v živote jednotlivca. Nie náhodou sa preto naprieč celým románom obe hlavné postavy usilujú o čistotu a cnosť – presne tak by sme mohli charakterizovať aj celé obdobie spisovateľovej európskej emigrácie, keď mimo vlasti zasvätil svoj život duchovnej práci na sebe.

Z hľadiska axiologického nazerania na román sa hlavná myšlienka diela odráža v presvedčení, že skutočné šťastie a vnútorné oslobodenie možno dosiahnuť iba prostredníctvom viery, cnosti

a úsilia o duchovné zdokonalenie. Tým Šmeľov vystavuje do popredia diela tie prvky axiologického portréту „strateného Ruska“, ktoré ho môžu priviesť späť na cestu jeho pôvodného bytia. Zdá sa teda, že podľa Šmeľovovho zámeru by mal každý človek vo svojom živote prejsť vlastnú „путь небесную“ – cestu, ktorá môže byť ťažká a plná skúšok, ale práve cez tieto skúšky dospievať k pravému pochopeniu Boha a sveta. V kritickom pohľade hodnotil A. M. Lubomudrov román ako dielo, ktoré sa stalo akoby „новым словом в истории русского классического романа. Здесь показана жизнь человеческой души, руководимой Божественным промыслом и ведущую духовную брань с силами зла“ (Lubomudrov, 2003, s. 250).

Práca na románe *Cesty nebeské* prebiehala v poslednom období Šmeľovovho života, keď si aj on sám uvedomoval, že jeho zdravie sa zhoršuje. Možno práve preto osobitne zdôrazňuje význam duchovnej cesty, ktorá sa človeku otvára, ak hľadá pravdu a nebojí sa nasledovať svoje poslanie. Podľa N. M. Solncevovej „Шмелев полагал, что ‚Пути небесные‘ – первый опыт православного романа. Определенность и заданность религиозной идеи, подчинившей себе художественный текст, дает основание полагать, что Шмелев, действительно, написал, в отличие от Достоевского, не философский роман, а православный“ (Solncevová, 2007, s. 431).

Mimoliterárne okolnosti v osobnom živote koncom tridsiatych rokov 20. storočia prirodzene formovali pohľad spisovateľa na okolitý svet a nachádzali svoj odraz aj v jeho tvorivej činnosti. V literárnej tvorbe sa tak Šmeľov čiastočne vracia k prozaickým žánrom krátkeho rozsahu, používajúc naratívnu techniku skazového sprostredkovania literárnej výpovede so zreteľnými autobiografickými prvkami. Námetom jeho diel sa stávajú prežitú momenty z vlastného života, ktoré často na úrovni sujetu rozvíja do hlbších filozofic-

kých úvah o zmysle doposiaľ prežitého života. Myšlienkami sa Šmeľov neustále vracal do rodného Ruska, odchodom z ktorého sa nikdy nestotožnil. Preto nemôže prekvapiť, že krátko po smrti manželky v auguste roku 1936 s radosťou pricestoval na pozvanie Ríšskej akademickej spoločnosti do Rigy. Následne navštívil Estónsko a Pskovsko-Pečerský kláštor a obec Izborsk<sup>35</sup>. Emocionálne veľmi silným momentom celej cesty sa pre Šmeľova stala návšteva estónsko-sovietskej hranice, keď sa len na pár krokov nachádzal od milovanej vlasti na mieste, odkiaľ bolo dokonca vidieť Pskovský Trojický chrám.

O pár rokov, keď v retrospektívnom pohľade opätovne prehodnocoval svoj život, vznikla zo spomienok na túto cestu autobiograficky ladená poviedka *Hranica* (Рубеж, 1940), v ktorej môže byť vidieť určitú paralelu so skôr napísanou poviedkou *Starý Valaam*. Poviedka má jednoduchú, priamočiaru a krátku dejovú líniu, ktorá spočíva v umeleckej reflexii spomienky na túto cestu, s čím je čitateľ oboznámený v expozícii slovami: „В начале осени 36 года мне довелось посетить древний русский край, отрезок Псковщины, и ныне русский до глубочайших корней, но включенный игрой судьбы в пределы эстонские: побережье Чудского и Псковского озер“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 420). O veľmi intenzívnom zážitku, ktorý nadobúdala emocionálny a hodnotový (axiologický) rozmer, svedčí aj úryvok modelovaný ako moment hmlistej spomienky „много я вынес из этого посещения: и радостного, и горького.

---

<sup>35</sup> Pskovsko-pečerský kláštor sa nachádza v meste Pečory (Печоры), ktoré až do roku 1940 patrilo k Estónsku (v tom čase nezávislému štátu). Po druhej svetovej vojne, v roku 1944, bolo územie Pečorského okresu (vrátane mesta Pečory a priľahlého kláštora) pripojené k ZSSR a priradené k Pskovskej oblasti ZSSR. Podobne aj obec Izborsk (Изборск) bola v roku 1936 po podpísaní Tartuskej mierovej zmluvy v roku 1920 súčasťou Pečorského okresu Estónska. Po skončení druhej svetovej vojny sa územie stalo súčasťou Pskovskej oblasti Sovietskeho zväzu. Po rozpade ZSSR zostal Izborsk súčasťou Ruskej federácie.

Видел Россию-Русь. Она была тут, кругом, – в проселках, в буераках, деревеньках, в песнях, в голых полях, в древних стенах Изборска, в часовенках столбушках у перекрестка дорог, в глазах любопытной детворы... – о, эти глаза узнаешь из тысячи глаз!“ (ibidem). Pri stretnutí s rodnou ruskou krajinou a ľuďmi Šmeľov nevníma Rusko ako symbol moci či vládnutia, ale ako miesto živej duchovnej bytosti spätnej s prírodou, vierou a ľuďom. V jeho introspektívnej reflexii tento moment spája radosť z krásy vlasti s trpkosťou z jej utrpenia a prostoty. Prostredníctvom zmyslových obrazov prírody, starobylých dedín a jednoduchých ľuďí odhaľuje podstatu ruskej identity, založenej na viere, pokore a trpezlivosti, pričom to hodnotné nachádza v obyčajnosti, kráse, skromnosti, tichu a dôstojnosti. Popisované prírodné motívy a symbolika kaplniek, ciest a detských pohľadov vytvárajú obraz krajiny, ktorá nie je pre Šmeľova len geografickým priestorom, ale duchovným svetom, kde sa spája minulosť s večnosťou. Môžeme hovoriť o tom, že tu prechádza vnútornou premenou – od pozorovateľa k človeku, ktorý v prostých javoch nachádza duchovnú hĺbku. Uvedomuje si, že pravé bohatstvo národa nespočíva v moci ani v sláve, ale v duchovnej sile ľuďí, v ich schopnosti žiť s pokorou a vierou. Citovaný úryvok tak predstavuje syntézu autorovho morálneho a estetického charakterového nastavenia, v ktorom sa spája národná tradícia, duchovnosť a humanizmus do harmonického celku, hoci, ako sám priznáva, „трудно все это выразить словами, и не об этом хочу сказать. Из поездки в Псковщину самым острым во мне осталось – странное чувство рубежа, впервые испытанное мною“ (ibidem).

Dejový moment kulminácie predstavuje uvedomenie si blízkosti duchovného i emocionálneho návratu do vlasti. V samotnom texte poviedky to predstavuje okamih, v ktorom sa prelína fyzická blízkosť hranice so symbolickým gestom prekročenia – nie geogra-

fického, ale vnútorného, duchovného prahu: „Я хочу ступить, коснуться родной земли. Вот проволока, в пять рядов, на кольях, – все обычно. Пограничный столб, красное с зеленым, на утолщении выжжены серп и молот. Я подхожу вплотную, не слушая окриков эстонца, который может стрелять. Пусть стреляет. Там – только кустики, пустая боловатая дорога-стрела на Псков“ (ibidem, s. 421). Hranica, ktorá je čitateľovi opisovaná prostredníctvom detailov ako koly, plot, červenozelený stĺp so symbolom kosáku a kladiva, pôsobí ako hmotný prejav rozdelenia sveta, ktorý však nedokáže oddeliť človeka od jeho duchovných koreňov, skôr vyvoláva v človeku, núteného žiť v emigrácii, hlboký pocit odlúčenia a zároveň spätosti s vlasťou.

Motív nebezpečenstva (varovanie estónskeho pohraničníka, možnosť výstrelu) kontrastuje s vnútorným pokojom Šmel'ova ako rozprávača odohrávajúceho sa príbehu. Modelovaný je moment prekonania strachu zo smrti, motivovaný láskou k vlasti, ktorá je silnejšia než telesný pud sebazáchovy. Pasáž reflektuje povahu symbolického aktu viery vyjadrujúceho jednotu človeka so zemou, ktorá je preňho viac než len územie: je posvätným priestorom, duchovným telom národa. V tomto kontexte potom opis prázdnej cesty smerom na Pskov vyvoláva pocity melanchólie. Cesta, ktorá smeruje do vnútrozemia, predstavuje literárnu alúziu túžby Šmel'ova po návrate domov, po znovuzjednotení s krajinou, minulosťou a inter alia vlastnou identitou. Z pozície literárnej axiológie môžeme úryvok interpretovať ako reflexiu jednoty človeka a vlasti, kde fyzické hranice strácajú význam. Rodná zem sa stáva metaforou duchovného absolútna, ktorého sa človek môže dotknúť len srdcom, aj keď ho od nej delí plot, zákon či nebezpečenstvo. Myšlienka, že skutočná vlasť nežije v hraniciach, ale v srdci, sa stáva dominantnou aj v epilógu poviedky: „Сквозь сеточку дождя ли, слез ли... – белеется дорога, как стрела, кусты, болотца, рябина в гроздьях,

дымок... тяжелые вороны или грачи полетывают над полями... – все мое, родное. Откуда же рубеж, что за рубеж? Там Псков, соборы, давнее мое, святое... И здесь, за мной, со мной, мой, давний, крепость-монастырь“ (ibidem, s. 422). V intencii spisovateľa je tak zobrazovaný protiklad medzi „tam“ a „tu“ len zdanlivý. Naopak, cíti, že je spätý so všetkým týmto miestami, s chrámami, pevnosťami, krajinou, s ľuďmi minulosti i prítomnosti. Otázka „Откуда же рубеж, что за рубеж?“ (ibidem) potom vyjadruje odmietnutie takýchto umelých delení, ktoré nedokážu rozdeliť to, čo patrí k sebe: človeka a jeho zem, vieru a dejiny. Šmeľov teda opakovanie naprieč celou dejovou líniou poviedky pre svojho čitateľa opakuje, že hranice vlasti neexistujú, pretože tá je večná a nedeliteľná v duchovnom zmysle slova, čo bola myšlienka, ktorú si osvojil nielen on ako ruský emigré v európskom exile, ale aj mnoho iných predstaviteľov ruskej kultúrnej diaspóry v Európe. Záverečné slová „мой воздух, древние мои поля, родимые. Рубеж... сон, наваждение, шутка? И горечь, горечь“ (ibidem) sú potom len smutnou pripomienkou situácie, ktorá nadobúda určitý metafyzický rozmer existencie života na medzi vierou a pochybnosťou, večnosťou a pominuteľnosťou. Hoci Šmeľov prechovával hlboký citový vzťah k Rusku, na návrat sa neodhodlal, napr. na rozdiel od M. I. Cvetajevovej, ktorej rozhodnutie vrátiť sa pramenilo z rovnakej, existenciálne podmienenej túžby po rodnej krajine.

Iný pohľad na človeka, nachádzajúceho sa na pomyselných hranici medzi duchovnou sebareflexiou a filozofickým úvahami o živote so zameraním sa na otázky týkajúce sa smrti, spásy a vnútorného prerodu, zobrazuje Šmeľov v poviedke *Svetlo* (Свет, 1943), ktorú napísal hit et nunc ako reakciu na bombardovanie Paríža spojencami v roku 1943, keď aj on sám len zázrakom unikol smrti. Dejová línia sa začína in medias res a zachytáva hlavnú postavu poviedky Antonova, ktorý je po výbuchu bomby doslova pochova-

ný pod troskami, dusí sa tmou, miestami stráca vedomie, nerozumie, čo sa stalo, avšak uvedomuje si možnosť blížiacej sa smrti, ktorej nechce veriť. Chvejúcim hlasom sa tmou ozýva jeho tichá otázka: „Все...? – спросил Антонов душившую его тьму“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 254), ktorú môžeme interpretovať ako existenciálne zvolanie, zúfalý pokus nájsť odpoveď na otázku, či sa touto udalosťou končí jeho život. Tma, ktorá ho dusí, nie je len dôsledkom bombardovania, ale aj metaforou duchovnej prázdnoty hlavného hrdinu, do ktorej upadol ako človek žijúci len pre hmotné a dočasné hodnoty. V doslovnom i duchovnom zmysle ho z tmy vyslobodzujú telesne zmrzačený, no vnútorne pevný a pokorný bezruký kapitán, postava, ktorá predstavuje jeho morálne zrkadlo. Kým Antonov žil pohodlným, egoistickým životom, hromadil peniaze, nosil drahé šaty a meral hodnotu človeka podľa majetku, kapitán žije v biede, v pivnici, žije skromne, no zachováva v sebe vieru a ľudskosť. V postave kapitána sa zrkadlí hlboká morálna sila, ktorá kontrastuje s duchovnou vyprahnutosťou hlavného hrdinu. Táto opozícia ich charakterov sa stáva kľúčovým aspektom axiologickej výstavby textu, čím Šmeľov v sujete poviedky reflektuje, resp. konfrontuje dve paradigmy života: klamlivú, vonkajšiu, materiálnu a podstatnú, vnútornú, duchovnú.

Chaotická situácia po bombovom útoku na neznámom mieste, čase a krajine predstavuje dejový moment kulminácie, v ktorom nastáva hodnotová zmena v povahe i mikrosvete hlavnej postavy Antonova. Z človeka, ktorý si vážil len peniaze, pôžitky a spoločenské postavenie, sa stáva niekto, kto objavuje hodnotu obyčajného jedla, tepla, ľudského dotyku. Kým predtým za hodnotné považoval prakticky len peniaze a pôžitky, svoj oblek „за шесть тысяч“ (ibidem, s. 248) alebo „часы, купленные недавно за двенадцать тысяч“ (ibidem), teraz môže čitateľ vidieť, ako sa raduje z hrnčeka teplého vína, ako „дымилась и вкусно пахла чудесная картош-

ka.“ alebo suchárov, ktoré „были слаще кулебяки известного ресторана, где недавно пообедали с приятелями. (ibidem). Touto premenou hlavného hrdinu príbehu Šmeľov otvára s čitateľom dialóg o tom, že skutočné hodnoty nie sú vonkajšie, ale tie vnútorné. V súlade s tým sa mení literárny portrét Antonova, ktorý postupne stráca všetky vonkajšie symboly svojej doterajšej identity: jeho drahý oblek je zničený, hodinky rozbité, telo poranené. To, čo mu zostáva, je čistá existencia, „život sám“ – dar, ktorý si po prvý raz uvedomuje ako niečo, čo nepatrí jemu, ale je mu dané. V konfrontácii s kapitánom, ktorý mu ponúka víno a sucháre, sa Antonov učí vážiť si obyčajné veci. Jednoduché jedlo sa mu zdá chutnejšie než najdrahšie jedlá v reštauráciách, pretože v ňom cíti posvätnosť života. Zážitok hladu a biedy v ňom prebúdza schopnosť vďačnosti, t. j. hodnotu, ktorú predtým nepoznal. Premena Antonova je sprevádzaná pocitom hanby, ktorá v tomto kontexte nie je explicitne len dôsledkom pocitu viny, ale skôr začiatkom pokánia, jeho prvým krokom k očisteniu. Sám Antonov priznáva: „Я, может, последний из подлецов...“ (ibidem, s. 251), čím prelamuje svoju pýchu a otvára sa pravde o sebe. Kapitánove slová „Кто достоин, кто недостоин – это не нам судить“ (ibidem) završujú jeho morálnu katarziu. Práve v tejto pokore, v schopnosti odpúšťať a nesúdiť, sa sústreďuje axiologické poslanstvo poviedky. Hodnota človeka sa neodvodzuje od jeho úspechu či majetku, ale od jeho schopnosti súcitu, lásky a viery.

V poviedke *Svetlo* sa čitateľ stretáva „с еще одним важнейшим концептом Православия, оказавшимся очень дорогим для Шмелева – концептом чуда, художественно претворенным в мотив христианского чудотворения“ (Zacharovová, 2015, s. 14). Motív zázraku, ktorý kapitán opakovane vyslovuje slovami „Бывают и чудеса“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 250) predstavuje v intencii Šmeľova zázrak, ktorý však nie je porušením reality, ale jej skry-

tým poriadkom, prejavom Božej milosti vo svete chaosu a bolesti. Antonov sa zachránil akoby „náhodou“, avšak v skutočnosti ide o metafyzický akt: jeho záchrana je zároveň spása fyzická i duchovná. Slová kapitána môžeme interpretovať aj ako morálnu a ontologickú pointu diela, resp. výzvu veriť v zmysel bytia aj v priepasti utrpenia. Kým priatelia Antonova, s ktorými „дружил и вертел дела, еще больше его разбогатевших, строивших всякие планы... – и двое были женаты, и дети были. Все в полной силе“ (ibidem, s. 249), zahynuli, ale on prežil a pochopil, že život nie je samozrejmosťou, ale darom, ktorý treba prijať s pokorou.

V epilógiu poviedky *Svetlo* je transformácia hlavnej postavy úplná. V slzách, ktoré Antonova zaplavujú, sa spája radosť, vďačnosť i bolesť. Po prvý raz plače a „так легко никогда еще он не плакал“ (ibidem, s. 251), pretože až teraz sa oslobodil od bremena viny a pýchy. Jeho pohľad na kapitána je plný tichej úcty a lásky – symbolického uznania vyššej hodnoty, ktorú doteraz akoby nepoznal. V tomto momente už nie je len zachráneným človekom, ale človekom s iným hodnotovým zmýšľaním. Šmeľov tak na ploche pomerne krátkeho prozaického diela modeluje nielen literárnu reflexiu utrpenia, ale aj axiologickú alegóriu o duchovnom znovuzrodení. Smrť je len kulisou, zatextom diela, za ktorou sa odhaľuje metafyzická pravda o človeku spočívajúca v ideji, že hodnota života spočíva nie v bohatstve, ale v jeho vnútornom svetle, zázraky sa rodia v srdci, nie vo vonkajšom svete, a spása sa začína v okamihu pokory pred tajomstvom bytia. Šmeľovov literárny hrdina sa v poviedke stal nositeľom tohto poznania a súčasne symbolom obnovennej ľudskej dôstojnosti v čase ničenia.

Filozofické úvahy o tom, prečo sa niektoré veci v živote človeka odohrávajú tak, ako sa odohrávajú, sa stáva významnou črtou literárnej tvorby najmä posledného obdobia života Šmeľova, ktoré sa nieslo v atmosfére neúnavného hľadania odpovedí na pál-

čivé otázky svedomia. Motív tohto vnútorného zápasu a existenciálneho hľadania prirodzene nachádzal svoje miesto aj v Šmeľovovej literárnej tvorbe a premietol sa inter alia do dejovej línie poviedky *Prečo sa to stalo* (*Почему так случилось*, 1944). Meno profesora antiky, hlavnej postavy poviedky, zostáva čitateľovi neznáme, čím ho Šmeľov celkom zámerne zbavuje individuálnych črt, aby sa stal prototypom predstaviteľa širšej skupiny (človeka, národa, generácie, morálneho princípu). V takom prípade už pred čitateľom nie je literárny portrét konkrétneho človeka, ale univerzálny model každého človeka, ktorý sa ocitá v podobnej situácii. Absencia mena hlavnej postavy umocňuje emocionálnu rovinu príbehu, vplýva na vedomie i svedomie čitateľa, pričom takáto anonymita môže symbolizovať stratu identity, odcudzenie či traumu. Poviedka však prináša aj určité nóvum, ktoré v predchádzajúcich literárnych dielach nebolo tak explicitne výrazné, a síce, ako správne poznamenala N. M. Solncevová, že „в отличие от прежних произведений о том же, его герой осознает всю глубину своих ошибок“ (Solncevová, 2007, s. 392).

Príbeh sa začína v momente napätia in medias res náhľadom do toku myšlienok hlavnej postavy, ktorá si ujasňuje existenciálne problémy: „все сильнее мучила бессонница. Профессор понимал, что это от переутомления, главное – от жгучей потребности ‚подвести все итоги‘. Давно это началось, но в последние месяцы обострилось, в связи с напряженной работой над ‚главным трудом всей жизни‘ – ‚Почему так случилось‘, а именно – революция и все, что произошло, как ее следствие“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 253). Hneď v úvode tak rozprávač ponúka čitateľovi exkurz do vnútorného stavu hlavnej postavy, ktorá sa nachádza na hranici fyzických síl a duchovného vyčerpania. Profesor trpí nespavosťou, ktorá nie je len dôsledkom prepracovania, ale predovšetkým existenciálneho nepokoja, potreby pochopiť a zmysluplne

uzavrieť vlastný život i epochu, ktorej bol svedkom. Jeho stav „жгучей потребности ,подвести все итоги“ (ibidem) má charakter duchovnej spovede intelektuála, ktorý cíti, že pred smrťou (má už 70 rokov) musí nájsť odpoveď na zásadnú otázku: „Prečo sa to stalo?“ (ibidem) – teda prečo prišla revolúcia a aké morálne dôsledky so sebou priniesla. Povedka tak zachytáva tragédiu ruskej inteligencie, ktorej reprezentantom je postava profesora, snažiaceho sa rozumovo vysvetliť to, čo presahuje logiku – mravný rozklad, duchovné zrútenie civilizácie. Profesor je symbolom človeka, ktorý celý život veril v silu poznania, no teraz cíti, že teraz už rozum nestačí: intelekt sa mení na bremeno, premýšľanie na muky. Šmeľovom modelovaná nespavosť sa stáva metaforou duchovnej bezsenosti, neschopnosti nájsť pokoj, keďže okolitý svet i vlastné svedomie stratili rovnováhu. Ide tak o literárnu reflexiu stavu, keď človek prechádza od rozumového poznania k morálno-metafyzickému sebaspytovaniu, kde sa vedomie premieňa na pole utrpenia. V takom prípade konflikt poviedky spočíva medzi rozumom a vierou, poznaním a pokáním. Profesor túži po pravde, ale zároveň cíti, že skutočná pravda neleží v analýze historických procesov, ale v pochopení duchovnej viny človeka. Jeho „главным трудом всей жизни“ (ibidem) je teda aj jeho posledný pokus o ospravedlnenie pred Bohom, pred dejinami a pred sebou samým. Za hlavnou postavou tak môžeme ľahko identifikovať literárne alter ego samotného Šmeľova, ktorého v poslednom období života trápili identické otázky bytia a minulosti. E. A. Koršunovová poukazuje na celkovú špecifiku autorského prístupu Šmeľova v prípade tejto poviedky, keď spisovateľ „уже вовсе отходит от конкретной, бытовой событийности. Перед нами вполне модернистский прием: изображение потока сознания человека, уясняющего для себя экзистенциальные проблемы. Эти особенности позволяют ввести прозу Шмелева в модернистский контекст. (Koršunovo-

vá, 2014, s. 557). Nепрекvapuje tak, že odklon od rozvíjania deja a subjektivizácia rozprávania či asociatívne prepojenie jednotlivých pasáží diela na nasledujúcich stranách v takom prípade nevyhnutne vedú, ako výstižne poznamenala N. J. Griakalovová, k „размыванию“ границ традиционных жанров и переоценке значения сюжета как конструктивного принципа прозы“ (Griakalovová, 2008, s. 224).

Šmeľov pred čitateľa predkladá určitý typ existenciálneho utrpenia intelektuála nachádzajúceho sa medzi svetom viery, ktorá dáva zmysel, a svetom myslenia, ktoré tento zmysel neustále rozkladá. Táto dilema sa stáva jeho duchovnou tragédiou: rozum analyzuje to, čo duša túži prežiť, hoci „опять, в какой уже раз подумал: да, счастливы верующие крепко... находят исход томлению в пафосе покаяния... и не просто один на один с собой, а при уполномоченном для сего свидетеле... и, кажется, это верно... психологически...“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 254). Hlavná postava si teda uvedomuje, že veriaci človek dokáže svoje utrpenie premeniť na očistenie a úľavu nachádza v pokání, v odovzdaní sa vyššej moci a v prijatí vlastnej nedokonalosti. Tento poznatok v ňom však paradoxne vyvoláva nie pokoj, ale bolesť a dokonca až určitú závisť. Chápe totiž, že viera poskytuje cestu z úzkosti, no sám ju nie je schopný prijať, pretože jeho myslenie je viazané na racionalitu, pochybnosť a potrebu dokazovania. Celkom márne snaží nájsť duchovný pokoj prostredníctvom intelektuálneho seba-spytovania. Jeho úvahy, ako je možné pozorovať v úryvku, majú charakter chladnej psychologickéj analýzy, keď namiesto prežitia či precítienia viery ju skúma ako vedecký jav, ako psychologický mechanizmus, nie ako živú duchovnú skúsenosť. Tento odstup od viery Šmeľov modeluje ako existenciálnu samotu, keď človek bez viery zostáva sám so svojím utrpením, neschopný nájsť vnútorné oslobodenie.

Psychické rozpoloženie profesora v poviedke *Prečo sa to stalo* je tak v priamom protiklade s vnútorným svetom postavy z poviedky *Kristova celonočná*, na príklade ktorej Šmeľov poukazuje na silu duchovnej úľavy prameniacej z účasti na bohoslužbe a z prehĺbeného precítania a prijatia viery. V rámci nasledujúcej dejovej zápletky sa podobne ako hlavný hrdina poviedky *To bolo* dostáva postava profesora postupne do určitého stavu šialenstva, keď sa vo sne zhovára s diablom, ktorý sa jeho myšlienkam, trápeniu a obavám vysmieva: „Так вот-с, ты все-таки любопытней ‚бесов‘... в извилах мысли. Факт, не комплимент. Логика твоя! редкая головоломка, увлекаюсь. Строишь дворец, а выйдет... и черт не разберет, что выйдет... прорва? (ibidem, s. 258), avšak „Профессор попытался возражать: ‚моя дедукция, если читают не предвзято, совершенно объективна... все предпосылки...“ (ibidem). Šmeľov tak v sujete postupne graduje tragikomický rozmer intelektuálnej pýchy, ktorá sa stáva pascou. Postava profesora je konfrontovaná s iróniou – jeho myseľ, hoci brilantná a logicky presná, sa zaplieta do vlastných konštrukcií. Jeho „logika“ sa mení na bludisko, kde sa stráca hranica medzi poznaním a sebaklamom. Pasáž textu „Строишь дворец, а выйдет... и черт не разберет, что выйдет... прорва?“ potom v danom kontexte symbolizuje deštruktívnu povahu intelektu v prípade, keď sa oddelí od duchovného a morálneho základu človeka. Profesorovo odvolávanie sa na objektívnosť dedukcie ukazuje jeho neschopnosť reflexie, nechotu uznať subjektívne, morálne rozmery poznania. Verí, že racionálnou analýzou možno vysvetliť aj tie javy, ktoré presahujú logiku – spoločenské zrútenie, duchovný chaos, revolúciu. Tento súboj sa pritom odohráva vo sne, de facto medzi vedomím a podvedomím hlavnej postavy, čím Šmeľov ako veriaci človek poukazuje na tragédiu človeka ateistu, ktorý stavia svoju myseľ na piedestál a zároveň sa stáva jej väzňom. Hoci profesor disponuje rozumom, chýba

mu duchovná pokora. Jeho úsilie „подвести все итоги“ (ibidem, s. 252) je tak v súlade s intenciou Šmeľova a nevedie k výsledkom či pravde, ale k duchovnému vyčerpaniu, pretože sa opiera o logiku bez viery, o dedukciu bez srdca. Irónia, s ktorou Šmeľov svoju postavu zobrazuje, má teda morálny význam: poznanie bez morálneho základu sa mení na chaos a intelekt bez duchovnosti na prázdnotu, ktorej sa vysmieva aj čert vo sne profesora: „был детски счастлив, как лепетал... правда, коверкая, – ,Отче наш..‘! – налегая особенно на ,хлеб насущный‘! Теперь бормочешь и – не веришь! Логика: не веришь, а... прибегаешь. И в меня не очень, а ожидаешь ,чертовой индукции‘! (ibidem, s. 259).

Paradoxne vo sne prežíva hlavný hrdina poviedky okamih náhleho vnútorného pochopenia, akéhosi duchovného či filozofického osvietenia: „Профессор закрыл лицо руками, постигая что-то, сокрушаясь?.. Как же он не понимал такого... раньше... тогда, тогда?.. И вдруг во сне... – он сознавал, что это с ним – во сне... – все понял! И как же просто – все!“ (ibidem, s. 261). V tejto introspektívnej chvíli sa prelína čas vedomia a podvedomia, minulosť i prítomnosť, realita i sen. V axiologickej rovine tak úryvok predstavuje moment duchovného osvietenia, ktorý má za následok prechod od nepochopenia k múdrosti, od rozumovej slepoty k intuitívnemu poznaniu pravdy. Sen sa v štylizácii Šmeľova stáva médiom spásy rozumu, tichým hlasom, ktorý prekonáva racionalistické obmedzenia vedca. V tomto kontexte úryvok taktiež tematizuje tragédiu intelektu, ktorý až vo chvíli poníženia zo strany jeho vlastného podvedomia v podobe čerta a vnútorného otrasu dokáže pochopiť, že pravda je vlastne prostá. Zdanlivo nenápadný dejový uzol v sebe skrýva významnú filozofickú pointu, ktorú môžeme interpretovať tak, že poznanie neprichádza z vonkajšieho sveta, ale z vnútorného prebudenia a práve až vo chvíli, keď človek prestane hľadať zložité odpovede, pochopí, „как же просто – всё“ (ibidem).

Ide o uvedenie si situácie vlastnej pozície, ktorej profesor síce najskôr oponuje, pomáha si exkurzom do literárnej tvorby A. S. Puškina, F. M. Dostojevského či L. T. Tolstého, snaží sa argumentovať, dokonca čerta osočuje: „Подлец! фальсификатор!.., шулер!.., лжец!.. – пробовал покрыть скрипучий мерзкий смех профессор, – так все... извратить!“ (ibidem, s. 264), avšak čert ako jeho alter ego mu len ironicky pripomína, že „По логике... и лжец, и шулер – ты, моншер... я только переписываю мысли... твои“ (ibidem).

Záver poviedky, keď „профессор проснулся от ,толчка““ (ibidem, s. 268) predstavuje v holistickom pohľade súčasne okamih jeho duchovného a morálneho prebudenia. Šmeľov svojho hrdinu modeloval ako typ vedecky založeného a racionálneho rozmýšľajúceho človeka reprezentujúceho svet, v ktorom bola pravda identifikovaná prakticky výlučne logikou, dôkazom a empirickým poznávaním. Avšak sen, ktorý predchádzal prebudeniu, hlavnej postave odhalil, že takto chápaná „pravda“ je prázdna, že za vedou, intelektom a systémom slov sa skrýva lož, pretože chýba duchovný základ, morálna dimenzia. Keď sa po prebudení snaží pokračovať v rutine – zapáliť cigaretu, obliecť sa, vrátiť sa k práci – zlyháva: „Весь дрожа, он сунул ноги в туфли, надел халат. Но... что же надо...? Вертелось в мыслях, что-то надо было... что-то сделать... что?...“ (ibidem). Profesorove zneistené pohyby a zmätenosť symbolizujú zrútenie predchádzajúceho poriadku, rozpad starého spôsobu uvažovania, založeného na rozume a ilúzii vedeckej istoty. Keď nakoniec nachádza svoj rukopis, trasúcou rukou naň napíše veľkými písmenami slovo „ЛОЖЬ!“: V epilógu tak Šmeľov čitateľovi modeluje moment axiologickej zmeny hlavnej postavy v podobe zrieknutia sa hodnotového systému, v ktorom rozum stál nad vierou a duchom. Profesor prechádza katarziou: zrútením svojho starého „ja“, ktoré bolo postavené na pýche, dospieva k pokore.

Lož, ktorú odhaľuje, nie je vonkajšia, ale vnútorná voči sebe samému spočívajúca v tom, že možno pochopiť svet bez viery, morálky, svedomia. Lož tak neznamená len chybu v jeho poznaní, to sa snažil čertovi vo sne obhájiť, ale uvedomenie si morálnej nepravdy, popretia možnosti viery a odcudzenie pravde ako duchovnému princípu. Tým, že papier zničí, roztrhá ho a pošliape: „Сребром, бросил об пол и стал топтать. И повторял, как иступленный задыхаясь... – К черту!... к черту!... к черту!“ (ibidem), neprejavuje zúfalstvo, ale očistný vzdor, prvý krok k vnútornému oslobodeniu. Symbolicky odmieta celý svoj doterajší svetonázor, resp. vedu, ktorá pre neho stratila etický rozmer a poznanie, ktoré prestalo z jeho pohľadu slúžiť dobru.

Šmeľovova poviedka *Prečo sa to stalo* predstavuje dramatické vyústenie témy duchovnej prázdnoty intelektuála, ktorý síce chápe potrebu viery, ale zostáva uväznený vo svete rozumu. Z axiologického hľadiska ide o určité literárne zamyslenie sa spisovateľa nad návratom človeka k pravde ako hodnote absolútnej a morálnej, nie intelektuálnej. V tejto rovine sa prejavuje kontrast medzi duchovnou celistvosťou veriaceho človeka a rozštiepenosťou moderného (racionálne založeného) človeka, de facto ateistu, alebo, inými slovami, medzi vierou, ktorá dáva zmysel, a poznaním, ktoré tento zmysel rozkladá. Ako správne poznamenala E. A. Koršunovová „хотя действие шмелевского рассказа не приурочено к литургическому великопостному циклу, в нем также происходит духовное воскресение героя. Профессор, вновь листая свою книгу, теперь оценивает ее по-другому, пробуждаясь к жизни на иных мировоззренческих основах (Koršunovová, 2014, s. 568).

Ako možno do určitej miery intuitívna reakcia na podobné myšlienkové procesy nielen v literárnych postavách Šmeľova, ale aj v ňom samotnom, vzniká poviedka *Klameš! Boh existuje* (*Врешь, есть Бог*, 1947). Dej poviedky vracia čitateľa do čias krátko po

революции roku 1917, keď sa násilne presadzovali nové, a priori lepšie hodnoty a viera sa dostávala pod tlak novej vládnej moci, ktorá s ňou bojovala ideologicky i fyzicky. Kompozične je poviedka vystavaná v oblúbenej technike Šmeľova *príbeh v príbehu*: „Рассказывал мне Вересаев, автор ‚Записок врача‘, в Москве, летом 22 года. Рассказывал со слов шурина, Смидовича, видного большевика. Смидович только что был у Троцкого, в ‚Ильинском‘, бывлой резиденции вел. кн. Сергея Александровича. (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 269). Hneď v úvode diela heterogénny rozprávač odovzdáva slovo homodiegetickému rozprávačovi (teda tomu, čo je zároveň postavou príbehu a rozpráva o udalostiach, ktorých bol svedkom). Hlavnou postavou poviedky je dvanásťročný syn Trockého, ktorého Šmeľov vyobrazuje ako človeka zrodeného z ideológie revolúcie: mladý, sebavedomý, vyrastajúci v revolučnom prostredí, popierajúci tradície minulosti a presvedčený, že ideologický kult rozumu a moci v blízkej budúcnosti nahradí vieru v Boha, čím sa stáva symbolom mladej generácie odtrhutej od duchovných koreňov. V jeho postave možno vidieť Šmeľovovu karikatúru človeka revolučného obdobia, ktorý si uzurpuje právo určovať hranice bytia, riadiť život iných a vyhlasovať, čo je pravda.

Dejový moment, keď si „Сын Троцкого, мальчишка лет двенадцати, завел ‚потешных‘, как Петр. Разумеется, с одобрения отца“ (ibidem) predurčuje budúcu dejovú kulmináciu, ktorá spočíva v pokuse dokázať absenciu Boha, preto jedného dňa svojim vrstovníkom v úlohe poddaných „объявил, что завтра он на опыте покажет, что – ‚Бога нет‘. – ‚Завтра все приходите, увидите!‘. Ребятишки ли испугались, или матери им заказали, но только на ‚опыт‘ пришло лишь человек пять“ (ibidem, s. 270). Následne sa tento mladík štylizuje do pozície toho, kto rozhoduje, „повел на ‚княжью пристань‘, на пруд. Велел садиться в ‚княжью лодку‘. Посажались. Велел грести на середину.

Пруд большой, глубокий. Выплыли на середину, ждут, с опаской. Командир – бесстрашный“ (ibidem). Šmeľovom vytváraný priestor má zreteľný axiologický a symbolický význam, keďže predstavuje miesto stretu dvoch svetov: posvätného a profánneho, viery a prísneho racionalizmu. Pozornosť púta rozhodné a sebavedomé správanie mladíka, rozkazovací tón jeho povelov („велел садиться“ <...> „велел грести“ (ibidem)), ktorý odhaľuje nielen charakter dieťaťa z revolučných elít, ale aj duchovný rozmer jeho pýchy, napodobňuje Boha, dáva rozkazy, ovláda iných, cíti sa neohrozený, skutočne ako „командир – бесстрашный“ (ibidem). V tejto nebojácnosti však nie je odvaha, Šmeľov skôr takýmto spôsobom reflektuje duchovnú slepotu mladej generácie, stratu posvätného rešpektu voči tomu, čo presahuje človeka.

Najmä povel nasadnúť na „княжью пристань“ (ibidem) môže v čitateľovi vyvolávať axiologickú iróniu, pretože „kniežacia loďka“ predstavuje symbol starého monarchistického Ruska, v ktorom bola úcta k tradícii a Bohu, toho však poprela a odstránila revolúcia. Predmety a objekty minulosti sú po novom premenené na kulisy ideologického divadla. V Šmeľovovom videní je to symbol morálneho úpadku, keďže porevolučné Rusko stavia svoju „novú pravdu“ na ruinách posvätného. Motív vody a pohybu na hladine môžeme interpretovať v dvoch rovinách narácie. Na jednej strane vyjadruje neistotu, prechodnosť a skúšku. Plavba na vode sa v literárnej tradícii (a nielen tej ruskej) často chápe ako alegória duchovnej skúšky. Na druhej strane naznačuje hĺbinu ľudskej duše, do ktorej sa hlavná postava odvažuje nahliadnuť, hoci bez viery a pokory. Nie náhodou rozprávač zdôrazňuje, že „пруд большой, глубокий“ (ibidem), zdanlivo hlboký ako pravda, do ktorej sa nemožno ponoriť výhradne iba silou rozumu. Dejová situácia postupne graduje do momentu pred zázrakom, v ktorom sa už plnohodnotne odhaľuje ľudská pýcha. Trockého syn tu symbolizuje generáciu, ktorá vyrástla bez

viery a pokúša sa „vládnuť“ nad svetom ako nad matériou bez duše. Avšak práve jeho príkazové gestá a pocit neohrozenosti sú predzvesťou blížiaceho sa duchovného pádu.

Centrálnu udalosť a moment kulminácie potom predstavuje situácia, keď sa hlavný hrdina rozhodne demonštratívne utopiť pravoslávnu ikonu ako symbol minulosti: „А теперь смотрите... Раз, два, три... пали!‘ И – бух! – швырнул Икону в воду. По словам батюшки – ,ахнули ребята!‘ Сидели, вероятно, – ни жив, ни мертв. Может быть – наверное даже, – ждали: ,как же Бог то..?!..‘ Расходились по воде круги... ,Что видали?!.. – крикнул командир, окидывая все победно. – ,Вот вам, дурачье, нагляднейший урок, что никакого...‘. Но не закончил: выплыла Икона!“ (ibidem, s. 272). Naplno sa tak ukazuje axiologický kontrast diela. Kým hlavný hrdina koná s arogantnou sebaistotou, ostatné deti mlčky „ахнули“ (ibidem), t. j. stuhli v šoku a strachu. Ich vnútorné očakávanie – „как же Бог-то?“ (ibidem) – zobrazuje pretrvávajúcu vieru, ktorá prežíva v prostom ľudskom srdci napriek okolitému ideologickému tlaku. V kontraste s hlavnou postavou deti nehovoria, nekonajú, len cítia, avšak práve ich ticho sa stáva nositeľom vyššej pravdy. Sujet príbehu sa náhle a nečakane mení v momente, keď „на глазах ребят, Икона выплыла. Тут самый, должно быть, бойкий крикнул командиру: – ,Врешь, с...!.. – с прибавкой буквы ,с‘: – Есть Бог!..‘ И – командира... в ухо. Возревновал. Тот досмерти перепугался, смотрел на воду. Икона, обвязанная, как была – ,сияла в солнце““ (ibidem). Experiment sa tak končí fiaskom, symbolicky potopením vlastnej sebaistoty. V strachu a hanbe mladíka po vynorení ikony sa zrkadlí morálny krach celého systému ideologických hodnôt, ktorý popiera hodnoty duchovné. Tým sa individuálny príbeh hlavnej postavy mení na axiologickú alegóriu o páde človeka, ktorý sa pokúša nahraďiť Boha. V širších súvislostiach je v poviedke modelovaná kon-

frontácia ideológie s večným princípom, ktorý, podľa Šmeľova, nemožno ovládnuť. Z hľadiska hodnotovej výstavby tak poviedka reflektuje protiklad dvoch svetov: duchovného, stelesneného ikonou a deťmi, a sveta materialistického, revolučného, ideologického, zosobneného Trockým a jeho synom. Tento stret v intenciách literárneho diela odhaľuje základnú tézu Šmeľovovej filozofie, podľa ktorej sú pravda a posvätnosť večné, a hoci ich človek môže na čas potopiť, ako ikonu v prúde dejín, vždy sa znovu vynoria.

Epilóg poviedky zobrazuje reakciu dospelého, racionálneho sveta, ktorý sa snaží zázrak vysvetliť, vyšetriť a potlačiť: „На другой день ‚во дворце‘ узнали. Было следствие. Смидович при сем присутствовал. Троцкий был взбешен, обругал сына дураком. Про ‚ухо‘ будто бы сказал: ‚так дураку и надо... достиг обратного!‘ Пруд весь изъездили. Иконы не нашли“ (ibidem). Tým Šmeľov poukazuje na axiologickú prázdnotu revolučného človeka, ktorý v ničom nevidí morálny či transcendentný význam, iba ideologické zlyhanie. Vyšetrovanie a márne hľadanie ikony predstavujú úsilie ateistickej vládnej moci poprieť posvätné, nahradiť zázrak „racionálnym vysvetlením“. Skutočnosť, že ikona sa nenašla, má azda aj iný, duchovný význam, spočívajúci v myšlienke, že sväté mizne z dosahu tých, ktorí stratili vieru, stáva sa neviditeľným, no nie neexistujúcim. V tejto nuanse môžeme identifikovať posolstvo záverečných slov rozprávača „время придет – объявится“, ktorými sa vyslovuje viera v obnovu duchovného poriadku a znovuzrodenie podobne, ako to Šmeľov v širších súvislostiach reflektuje v epilógu románu *Slnko mŕtvych*. V nich sa spája motív zázraku, pamäti a nádeje: pravda sa nestráti, pretože Boh je, aj keď ho človek odmieta. Motív pamäti je pritom explicitne dôležitý, pretože posilňuje autenticitu rozprávania a zároveň vytvára rámec pre morálne uvažovanie o minulosti. V úvode je zároveň motív pamäti ako typ morálneho záväzku, nie náhodou rozprávač v úvode po-

znamenáva: „никогда я не заводил записных книжек: не было терпенья – воли записывать. Думалось, – удержит память, чему надо удержаться. Теперь жалею: много пропало слов и мелочей (ibidem, s. 269). Šmeľov tak poukazuje na jej prchavosť a pripomína dôležitosť uchovať pravdu o duchovných zlyhaniach i zázrakoch v čase, keď sa ich oficiálna vládna moc snažila poprieť. To je v poviedke zobrazované cez konanie hlavnej postavy, syna Trockého, a jeho „experiment“, vďaka čomu sa pred čitateľom odohráva príbeh o páde hodnôt, ktorý má nielen individuálny, ale i civilizačný význam: reprezentuje snahu nového sveta nahradiť duchovné hodnoty ideologickým cynizmom. V zatekste poviedky Šmeľov reflektuje a umelecky rozvíja axiologickú kolíziu medzi vierou a bezbožnosťou v ruskej porevolučnej spoločnosti, pričom v centre pozornosti spisovateľa stojí otázka viery ako základnej axiologickej kategórie, teda nie ako dogmy, ale ako princípu, bez ktorého sa človek i spoločnosť menia na prázdnu a sebazničujúcu karikatúru. Šmeľov tak nevybočuje z tematickej línie svojich literárnych diel a celkového prístupu k umeleckej literatúre, v ktorej sa zameriava na človeka v jeho najhlbších emóciách a životných osudoch, zároveň však nezabúda na nádej a obnovu, ktoré sú v jeho dielach častým motívom. Ako poznamenala L. A. Spiridonovová „Пытаясь понять, чем жив русский человек, размышляя о ‚нашей национальной трагедии‘ и Господнем промысле, писатель неизменно верил в грядущее воскресение и обновление родины. В центре его внимания всегда был человек со всеми его радостями и бедами“ (Spiridonovová, 2014, s. 218).

Hlavným naratívnym prvkom literárnych diel neskoršieho obdobia sa stávajú situácie, v ktorých je hlavný hrdina konfrontovaný s myšlienkami, či dobro ešte existuje a či je možné spasenie v čase, keď zlo dosahuje takú deštruktívnu prevahu. Ontológia dobra sa v Šmeľovových dielach vyjadruje v súlade s ním prijímaným sve-

tonázorom, ktorý sa takýmto spôsobom stáva špecifickou koncepciou fiktívneho sveta jeho literárnych diel. Kolektív bádateľiek v zložení Spiridonovová, O. V. Bystrovová, J. J. Kaskinová a L. V. Sumachitinová, ktoré podrobne analyzovali posledné tvorivé obdobie spisovateľa, poukazujú na určité špecifikum, a síce, že „для произведений Шмелёва позднего периода характерно отсутствие традиционно понимаемого конфликта: в его художественной системе не происходит отчуждения человека от мира; противостояние героев является по сути бесконфликтным, так как они представляют два разных типа мировосприятия, очень далеких друг от друга“ (Spiridonovová a kol., 2011, s. 167).

Posledným dokončeným literárnym dielom Šmeľova, publikovaným v časopise *Ruská myšlienka* (*Русская Мысль*), sa stala poviedka *Прijemná prechádzka* (*Приятная прогулка*, 1950). Dejovú líniu tvorí de facto analepsia, spomienka hlavnej postavy a rozprávača v jednej osobe: „Помню, в конце Страстной, попало мне объявление в газетах о продаже, ‚в верные руки‘, библиотеки, до четырех тысяч томов, в отличном состоянии, главным образом – классики, русские и иностранные,– есть и редкостные издания,– все книги в переплетах (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 338). Už v úvode poviedky je tak čitateľ konfrontovaný s motívom poznania a kultúrnej pamäti, ktorej nositeľom sú knihy. Tie sa však predávajú a neodovzdávajú ako dedičstvo, ich hodnota sa teraz meria zdanlivo len peniazmi a nie obsahom. Šmeľov tak cez pomerne obyčajnú dejovú situáciu nastavuje zrkadlo dobe, v ktorej sa duchovné statky stávajú predmetom trhu, a to, čo bolo kedysi posvätné, sa banalizuje. Úryvok taktiež poukazuje na nostalgický tón rozprávača, ktorý si uvedomuje nenávratnosť minulosti. Zdôraznenie „в верные руки“ (ibidem) nadobúda ironicko-symbolický význam: naznačuje, že v spoločnosti už duchovne spoľahliví nositelia kultúry takmer neexistujú. Tento drobný inzerát sa tak mení na originálnu metaforu

morálneho úpadku a duchovnej opustenosti, v ktorej Šmeľov videl a cítil tragédiu celej epochy, t. j. stratu úcty k duchovnu, k tradícii, k samotnému zmyslu kultúry. Nielen Šmeľov mal takýto pohľad na ruskú porevolučnú spoločnosť a nezmýšľali takto iba jeho krajanovia v európskom exile. V časoch porevolučného zápasu ideológií vystupoval s analogickými výzvami k zachovaniu kultúry (a kníh) aj M. Gorkij vo svojich publicistických textoch z obdobia ruskej revolúcie, ktoré boli v rokoch 1917 až 1918 postupne uverejňované na stránkach novín *Nový život* (*Новая жизнь*) a následne vyšli v knižnom spracovaní pod názvom *Predčasné myšlienky* (*Несвоевременные мысли*, 1918). Podobne ako Šmeľov, aj Gorkij (a nielen on) zápasil s pocitom osamelosti a pochybností obyčajných ľudí „всем, кто чувствует себя одиноко среди бури событий, чье сердце точат злые сомнения, чей дух подавлен тяжелой скорбью – душевный привет! (Gorkij, 1990, s. 50). Toto vyznanie tak len potvrdzuje tézu o tom, že „во все времена были художники, которых особенно остро волновали проблемы государственного устройства, отношения между социальными слоями, идеологические ориентиры общественного развития – как неотъемлемые аспекты мироустройства, с которыми так или иначе связана судьба отдельного человека“ (Lejderman a kol., 2012, s. 42).

V kontexte poviedky *Prijemná prechádzka* reflektuje atmosféru obáv príbeh o odovzdávaní starých kníh do rúk a opatery hlavnej postavy ako ich nového majiteľa, ktorý sám „мечтал о пополнении своей библиотеки“ (ibidem). Ich kúpa má racionálny aspekt, „я только что вступил в адвокатуру, хорошая библиотека очень кстати, внушает уважение клиентам. А главное, я был молод, и весеннее возбуждение толкало меня из Москвы проветриться и набраться впечатлений“ (ibidem). Hlavná postava sa tak vydáva na cestu za knihami, čím dejová línia predstavuje určitú analógiu k poviedke *Kristova celonočná*, v ktorej sa tiež vydáva rovnako

bezmenný hlavný hrdina a súčasne rozprávač príbehu na cestu po prečítaní letáku o konaní sviatočnej celonočnej bohoslužby. Šmeľov tak opäť oživuje žáner staršej ruskej literatúry *chodeni* (*ходені*), avšak tentoraz predkladá nie jeho sakrálnu, ale profánnu variáciu.

Cestou na usadlosť, kde sa predmetná knižnica predáva, sa hlavná postava od kočiša Alexeja Ivanoviča dozvie, že predávajúci je starý knieža, ktorý má „громкое историческое имя“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 338), a súčasne, že spomínaná knižnica predstavuje unikátnu zbierku kníh, slovami hlavnej postavy „тут я узнал, что библиотека князя, на Плохой конец, тысчонок на 20–30. Нечего и мечтать. Ну, что же, прогуляюсь...“ (ibidem). Cesta sa mení na myšlienkovú mapu rôznorodých úvah týkajúcich sa dôvodov predaja, o jeho úcte ku knihám či múdrosti a vysokom vzdelaní, ale aj o tom, akých má poddaných, alebo o jeho zhoršujúcom sa zdravotnom stave. Následuje opis vstupu hlavnej postavy do aristokratického priestoru, resp. do veľkolepého sídla, „там тоже стояли статуи – Аполлон, Диана... Лестница расходилась надвое“ (ibidem, s. 342). Za realistickou deskripciou, na prvý pohľad obyčajnou, však môžeme identifikovať aj určitý axiologický rozmer narácie, pretože za materiálnym leskom a ceremoniálnosťou (hlavnú postavu víta a domom sprevádza starý sluha) sa skrýva reflexia spoločenských a duchovných hodnôt predrevolučného sveta, ako aj tradícií a obyčajov. Atmosféra minulosti postupne graduje opisom miestnosti, v ktorej sa nachádzala knižnica: „Посередине стоял большой круглый стол, накрытый зеленым сукном, удобный, низковатый, с тяжелыми канделябрами темной бронзы, в толстых, кубастых свечах, крутящийся, как оказалось после, с люстрой из хрусталя, в зеленых и розовых свечах, – пасхальных. Вокруг были низкие кожаные кресла, в углах – мраморные статуи. Все стены – в книгах, до потолка“ (ibidem). Hlavnú postavu

Šmeľov zasadzuje do prostredia, ktoré ešte stále nesie vonkajšie znaky šľachtickej kultúry, no zároveň už pôsobí ako múzeum zaniknutej epochy. Sochy Apolóna a Diany predstavujú klasické ideály krásy a harmónie, ale v kontexte textu pôsobia ako symboly niečoho neživého, dávno prežitého. Nemenej pôsobivým je opis aristokratickej knižnice, ktorý má nielen estetickú, ale aj výraznú axiologickú funkciu. Detailne modelovaný priestor šľachtického sídla zachytáva harmóniu medzi kultúrnou, duchovnou a materiálnou hodnotou, ktorá bola typická pre ruskú dorevolučnú spoločnosť, avšak v čase písania diela už rozpadla alebo premenila na spomienku. Z axiologického hľadiska tak poviedka reflektuje dve roviny významu: stratu autentických hodnôt, ktoré kedysi tvorili základ ruskej kultúry, a rozpor v diáde forma – obsah, keďže zobrazovaná vonkajšia uhladenosť minulosti zakrýva duchovnú vyprázdnenosť prítomnosti.

Príchod kniežaťa „и тут открылась дверь. Входил князь в сопровождении двух дымчатых догов“ (ibidem, s. 343), в стоячих ушках-рожках“ je Šmeľovom modelovaný ako dejový moment kulminácie, ktorý sa nesie v atmosfére nostalgie a majestátnosti. To podčiarkuje aj literárny portrét kniežaťa, ktorý je „Крепкий, высокий, стройный; красивая голова, впросесть. Ни следа болезненности в лице, в движеньях. Князь шел уверенно, радушно улыбаясь, приветливо-барственно кивнул, и его синеватые глаза не без живости оглянули нас <...> Пожав нам руки, он указал на кресла у стола и предложил высказаться“ (ibidem). Šmeľov tak v portréte kniežaťa vyzdvihuje hodnoty, ktoré sú tradične považované za tie pozitívne, ako zdravie, krása, sebedomie či charisma. Tieto atribúty ľudského charakteru sú zvyčajne spájané s ideálom literárneho hrdinu, ktorý si získava sympatie čitateľa vďaka priateľskosti a otvorenosti voči ostatným postavám. Spoločnosť hlavnej postave robí skúsený predajca kníh, ktorý „объяснил

поручение московской городской управы: купить для запасного склада, ввиду предполагаемой постройки еще двух читален – Гоголя и Пушкина: ассигновка в пределах 10 – 12 000 (ibidem). To, čo môže čitateľ v jeho prehovore pozorovať, je kontrast medzi veľkými menami ruskej kultúry a mechanickým finančným obmedzením, čím Šmeľov v sujete poviedky reflektuje iróniu doby, keď je kultúrne dedičstvo národa redukované na administratívnu položku v rozpočte, čím vzniká napätie medzi duchovnou hodnotou a materiálnym pragmatizmom. Okrem iného to môžeme interpretovať aj ako špecifický a v literárnom svete poviedky zobrazovaný stav odcudzenia či degradácie kultúrnych hodnôt, keďže knihy ako tribúty kultúry, kedysi chápané ako duchovné poslanie, sú teraz predmetom byrokratických procesov a obchodu. V axiologickom zmysle za tým môžeme pozorovať širšiu ideu Šmeľovovej poviedky, v rámci ktorej spisovateľ upriamuje pozornosť čitateľa na rozklad duchovného obsahu v modernom svete, kde i veľké ideály minulosti prežívajú už len ako mená na tabuliach a položky v rozpočte. Nепрекvapuje tak, že postava kniežaťa ako predstaviteľa toho „starého“ nesúhlasí s cieľmi a praktikami „nových“ spôsobov, a ponuku obchodníka s knihami demonštratívne odmieta: „Теперь, зная благую цель московской управы, я напишу моему поверенному. Библиотеку я не продам, а передам по дарственной, выговорив условия: мое книжное собрание должно целиком влиться в состав будущей читальни имени Пушкина как самостоятельный отдел и носить наше родовое имя. До дня моей смерти, – кажется, уже не очень далекой, – библиотека останется при мне“ (ibidem, s. 344). Axiologický aspekt tohto prehovoru kniežaťa môžeme pozorovať v dvoch rovinách. V prvej, poukazujúcej na budúcnosť knižnice, ktorá je pre kniežaťa nielen materiálnym majetkom, ale aj symbolom rodinných koreňov a kultúrnej identity. V jeho razantnom rozhodnutí, že knižnica nebude

predaná, ale darovaná na základe prísnych podmienok, sa odráža uznanie hodnoty literatúry a vzdelania, ktorá je vnímaná ako neoddeliteľná súčasť dedičstva. V druhej, reflektujúcej postoj postavy kniežat'a k času a smrti: vedomie, že život sa chýli ku koncu ovplyvňuje konanie a rozhodovanie kniežat'a, ktorého zámer zachovať knižnicu ako dedičstvo dokazuje, že ako človek aristokratického, predrevolučného Ruska sa orientuje na kontinuálnosť a zmysel pre trvalé hodnoty, ktoré presahujú vlastnú osobnú existenciu. Tento postoj odráža túžbu zachovať kultúrne a intelektuálne dedičstvo, ktoré má väčší význam než samotný materiálny majetok. V slovách kniežat'a „Мы ведь так мало знаем и так мало ценим наше, ценнейшее, чем должны бы гордиться. Мы чуть ли не стыдимся нашей величественной истории“ (ibidem) môžeme ľahko identifikovať aj myšlienky a názor samotného Šmeľova, určitým spôsobom, zdanlivo veľmi vzdialeným, tak postava kniežat'a, žijúceho v nostalgických spomienkach na minulosť, odráža alter ego samotného spisovateľa, taktiež žijúceho nostalgiou za Ruskom, ktoré už v momente písania poviedky dávno neexistovalo.

Tento aspekt je prítomný naprieč celou literárnou tvorbou Šmeľova obdobia emigrácie. Ako poznamenáva M. Hrala, z pozície čitateľa „neustále pociťujeme, že se hovoří o něčem, co již neexistuje, co nenávratně zmizelo. Autor jako pečlivý kronikář vše zaznamenává, aby ze života, který dříve rychle tepal a chránil Rusko před smrtí, bylo alespoň něco zachováno“ (Hrala, 2007, s. 468). Nie náhodou v tomto kontexte znie obvinenie kniežat'a: „Иные из нас находят даже некое больное услаждение в ложном надрыве-выводе, что мы – ‚хуже всех‘, и эту больную ложь пытаются почему-то привить народу“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 344). Vychádzajúc zo štúdia a analýzy literárnej tvorby spisovateľa sa ako zaujímavé ukazuje pomenovanie nových predstaviteľov moci slovom „иные“ (ibidem), v čom môžeme identifikovať paralelu s románom

*Slnko mŕtvych*, v ktorom všetko, čo sa spája s minulosťou, smeruje v súlade s intenciou spisovateľa k nenávratnému zániku a smrti. Prežije len príroda a „эти“ (Šmeľov, 2014, s. 193), ako označuje Šmeľov revolucionárov, od ktorých sa neočakáva statočnosť, bojové hrdinstvo a presadzovanie počiatočných vznešených ideí revolúcie, ale skôr ochota zabíjať. „дожди... и в этих дождях приехали туда, в городок, эти, что убивать ходят...“ (ibidem). Šmeľov však v románe ani iných svojich prozaických dielach nevyslovuje moralizovanie, ale cez literárnu výpoveď tematizuje rozmer morálneho zla. Dážď ako symbol Božej očisty padá aj na vrahov, ale ich duše zostávajú nečisté. V tom spočíva tragizmus, keď príroda ešte plní svoju úlohu a poslanie, no človek už nie (vraždenie len ťažko považovať za prirodzené konanie ľudského individua).

Inšpirovaný ruskou literárnou tradíciou predchádzajúceho 19. storočia, ktorá formovala poetiku Šmeľovových literárnych diel, koncipuje v poviedke *Прíjemná prechádzka* jeden z ideovo najvýznamnejších dejových momentov reflexie o ruskosti a duchovnom základe národa, čím sa približuje odkazu L. N. Tolstého, ktorého literárne postavy, napr. v románovej epeji *Война и мир* (1863 – 1869) chodili medzi sedliacky národ, aby v ňom hľadali a opätovne nachádzali svoju „ruskosť“. Obraz národa je v poviedke Šmeľova predstavený slovami postavy kniežat'a „народ несет в себе, бессознательно-стихийно, веру, что он никак не хуже других народов, что он, со своими князьями и царями, творил Россию – Святую Русь. Этого нельзя вытравить из его недр душевных. В этом я неоднократно убеждался. Это никак не моя идеализация, а жизненная достоверность“ (Šmeľov, 1998, s. 345). V kontexte Šmeľovovej literárnej tvorby ide o antitétzu k bezduchosti novej doby, k racionalizmu a ateizmu, ktoré podľa Šmeľova ohrozujú duchovnú podstatu človeka. Ruský ľud tu nie je politickým subjektom, ale nositeľom metafyzického princípu, ktorý

zachováva kontinuitu medzi zemou, dejinami a Bohom, a tým aj nádej na duchovnú obnovu spoločnosti, podobnú tej v sujete poviedky *Svetlo rozumu*. Ani Šmeľov nie je v pozícii ideológa, svojho čitateľa nenabáda k obnove minulosti (on sám ako demokraticky zmýšľajúci literárny dejateľ prvotné zmeny v spoločnosti vítal), skôr poukazuje na dôležitosť stratenej mravnej autenticity a duchovnej podstaty ruského človeka, ktorá pretrváva aj v časoch morálneho rozkladu či spoločenského chaosu. O dôležitosti tejto stránky človeka a v širších súvislostiach i národa je poukázané jeho opisom zo strany kniežaťa. Môžeme vyjadriť súhlasné stanovisko s N. M. Solncevovou, ktorá konštatuje, že „князь о народе отзывается так, как мог бы сам автор: народ несет в себе бессознательно-стихийную веру в то, что он не хуже других народов, что он с князьями и царями „творил Россию““ (Solncevová, 2007, s. 474). U hlavnej postavy vzbudzovalo rozprávanie kniežaťa pozbavené nadbytočného pátosu, no zároveň preniknuté vierou v obnovu kultúr, dokonca určitú mieru prekvapenia: „я упивался словами князя. Князь говорил спокойно, с полной искренностью и простотой, не чувствовалось даже тени идеализации: все в его рассказе было исторически обосновано“ (Šmeľov<sub>2</sub>, 1998, s. 347). Čitateľ sa ako tichý pozorovateľ týmto spôsobom dostáva do kontaktu s tým, čo Šmeľov v texte diela koncipuje ako podstatu ruskej duchovnosti, sprostredkovanú postavou kniežaťa ako syntézu pravdy, dejinnej pamäti a morálnej pokory.

V epilógu poviedky nastáva zmena časovej perspektívy, zo spomienok minulosti sa hlavná postava vracia do prežívania prítomnosti, v ktorej predkladá svoje vyhodnotenie tohto stretnutia ale aj to, že ešte „раз побывал у князя: ездил за душевным укреплением“ (ibidem, s. 349), keďže, ako priznáva, „он наполнял меня чудесным давним, что жило в нем“ (ibidem). Napriek tomu, že sa poviedka končí pohrebom kniežaťa, na ktorom „все: и его верные

слуги, и чиспенцы“, nepôsobí ukončenie dejovej línie melancholicky či tragicky, naopak, v mikrosvete hlavnej postavy naďalej pretrváva „прилив веры, воли... почувствовал, может быть, впервые в жизни нерасторжимую связь с родным“ (ibidem, s. 348), teda pocity nádeje a spolupatričnosti, nadobudnuté v súlade so zámerom Šmeľova nie náhodou pri stretnutiach (a na čitateľa v procese lektúry nepochybne prenášané) s predstaviteľom toho „starého“, aristokratického Ruska, ktoré knieža symbolizoval.

Ďalším dielom po publikovaní poviedky *Prijemná prechádzka* v apríli 1950 mal byť román *Vojaci* (*Солдаты*). Prekážkou tvorivým plánom spisovateľa sa stalo zdravie. Šmeľov prakticky nejedol, zaspával iba s pomocou liekov a sám si bol vedomý blížiaceho sa konca života. V liste Oľge Alexandrovne Brediusovej-Subbotinovej, ruskej emigrantke žijúcej v Holandsku, sa priznával: „Все мои планы гаснут, я почти в отчаянии <...> О, как мне скорбно“ (Golubková, 2004, s. 736).

V zlom zdravotnom stave prišiel 24. júna 1950 v sprievode Márie Tarasovny Vološinovej do kláštora Pokrova Presvätej Bohorodičky, ktorý sa nachádza 140 kilometrov od Paríža v obci Bussy-en-Othe. Po príchode strávil zvyšok dňa rozhovormi o živote a ruskej diaspóre vo Francúzsku. V ten istý deň, o pol desiatej večer, Ivan Sergejevič Šmeľov zomiera na následky srdcového infarktu. Posledná rozlúčka sa konala 28. júna 1950 v katedrále Alexandra Nevského. Šmeľova pochovali na cintoríne v Sainte-Geneviève-des-Bois vedľa manželky Oľgy Alexandrovny. Vysnivaného návratu do rodného Ruska sa spisovateľ dočkal až po smrti. Dňa 30. mája 2000 za účasti a s požehnaním najsvätejšieho patriarchu Moskvy a celej Rusi Alexia II. boli pozostatky spisovateľa a jeho manželky prevezené do Ruska a opätovne pochované na cintoríne Donského kláštora v Moskve.

## *Doslov...*

Žiadna monografická publikácia vedeckého zamerania nevzniká ako výlučne individuálne dielo jej autora. Vždy je výsledkom syntézy viacerých faktorov, ktoré postupe vznikajú v nespočetných diskusiách s kolegami na pracovisku, vedeckých fórach či konferenciách, čítaním alebo predchádzajúcim vzdelávaním formujúcim vedomosti a znalosti o danej problematike. Podobne aj táto publikácia je výstupom širšieho bádateľského záberu uplynulého obdobia, ktorý sme predstavili na konci časti *Úvod do problematiky*.

Pozorný čitateľ si všimol, že ani zďaleka neboli analyzované všetky prozaické texty Ivana Sergejeviča Šmeľova, ktoré počas svojho tvorivého životného obdobia ako spisovateľ napísal a ktoré sa stali jeho literárnym odkazom pre ďalšie generácie svetovej čitateľskej verejnosti. Literárne dedičstvo spisovateľa je skutočne rozsiahle a môžeme povedať, že obsahovým zložením do určitej miery nadčasové, a teda stále aktuálne, no napriek tomu z pozícií literárnej vedy málo preskúmané. Rôznorodá je i proporcionalita, šírka záberu či hĺbka analytickej sondy v nami vybraných literárnych dielach spisovateľa. Cieľom bolo nazrieť vždy tak trochu z inej pozície na literárne diela spisovateľa, ktoré považujeme za kľúčové. Širšiu pozornosť sme zámerne venovali tým menej známym, ktorých preklady do slovenského (či českého) jazyka v slovenskom kultúrnom prostredí absentujú. Vďaka tomu sa Šmeľovova tvorba, ale i on sám, stáva objektom súčasných rusistických literárnovedne orientovaných výskumov v Rusku i za jeho hranicami.

Táto monografia je tak aj reakciou autora na skutočnosť, že v slovenskom rusistickom prostredí sa doposiaľ nevenovala osobitná pozornosť axiologickým aspektom Šmeľovovej prózy, ktoré predstavujú jeden z najdôležitejších kľúčov k pochopeniu jej umeleckého, ideového i filozofického rozmeru tvoriaceho celok literár-

neho dedičstva spisovateľa. Redukovať axiologické aspekty prítomné v Šmeľovových prozaických dielach len na konvenčné morálne kategórie či náboženské princípy (hoci práve tie tvoria jeho významnú zložku) by však predstavovalo ich výrazne zjednodušené interpretovanie a celkové zjednodušovanie významu literárneho dedičstva spisovateľa. Šmeľov často koncipuje svoje umelecké texty ako axiologické pole pre reflexiu človeka v hraničných životných situáciách, kde sa stretáva individuálne s univerzálnym, svetské s duchovným či minulosť s prítomnosťou. To je často sprevádzané napätím medzi stratou a hľadaním hodnôt či medzi zánikom tradičného sveta, ktorý spisovateľ pozoruje s melancholickým odstupom, a úsilím o obnovenie duchovného poriadku prostredníctvom viery, pamäti a morálnej obnovy človeka. Tento hodnotový konflikt sa premieta do kompozičnej i tematickej štruktúry jeho diel s nezriedkavým využívaním symbolov domova, zeme, svetla či ticha ako výrazových prostriedky axiologickej orientácie.

Vychovaný v tradíciách ruského pravoslávia, Šmeľov rozvíjal umelecké novátorstvo v používaní naratívnych techník a štýlu umeleckého prejavu, ktoré sa formovali v jedinečnej vývojovej etape ruskej literatúry *Strieborného veku*. Pokračoval tak v ruskej literárnej tradícii, predovšetkým potom v „jejím zaměření na člověka, na jeho niterný život i na jeho včlenění do společnosti“ (Dohnal, 2023, s. 5), ktorej genézu možno hľadať v predchádzajúcich vývinových obdobiach (najmä v 19. storočí), keď sa ruskí spisovatelia vo svojich dielach často nesústredili len na vonkajší dej či pobavenie čitateľa, ale neraz aj na hlbšie psychologické a filozofické otázky človeka a na spoločenský kontext jeho života. Vo svojich prozaických dielach tak Šmeľov kladie dôraz na hodnotu človeka, umelecké zobrazenie jeho vnútorného života, duchovných a morálnych otázok a zároveň na jeho miesto v ruskej spoločnosti. V tomto kontexte nie je Šmeľovova literárna tvorba len estetickým prejavom

v modalite písaného slova, ale stáva sa aj nositeľom etických, sociálnych a humanistických hodnôt, ktoré sú úzko späté s chápaním človeka ako predstaviteľa a nositeľa kultúry.

Vychádzajúc z bádateľskej činnosti možno konštatovať, že pre Šmeľovovu literárnu tvorbu je príznačná viacvýznamovosť a alegorickosť jazyka, ako aj syntéza každodenného a existenciálneho, pozemského (profánneho) a duchovného (sakrálneho), tradičného (evolučného) a novátorského (revolučného), čím sa v jeho dielach organicky spájajú skazové prvky literárnej výpovede, poetika ruského folklóru a náboženskej slovesnosti s umeleckými postupmi klasickej literatúry romantizmu, realizmu a modernizmu. Šmeľov tým vytvoril osobitý estetický systém literárnych diel, v ktorom sa prelína duchovná tradícia s tvorivým experimentovaním, čo dodáva jeho próze nadčasový a univerzálny charakter. E. J. Šestakovová poukazuje na „богатство и разнообразие живой народной речи, выразительность монологов и диалогов, представляющих на страницах произведений писателя, раскрывает его несравненное языковое мастерство, талант выдающегося художника слова“ (Šestakovová, 2022, s. 238). Ďalšia bádatel'ka, V. T. Zacharová, ocenila samotného spisovateľa, ktorého považuje za „безусловно, явление культуры XX века, а верно осмыслить его творчество можно только с позиций, охватывающих и традиции, его вскормившие, и новации, которыми его произведения интересны“ (Zacharovová, 2015, s. 6). Za svoju literárnu tvorbu získal Šmeľov uznanie aj u súčasníkov, preto azda neprekvapuje, že spolu s ďalšími spisovateľmi ruskej emigrácie, I. A. Buninom a D. S. Merežkovským, bol dvakrát zaradený medzi kandidátov na udeľenie Nobelovej ceny za literatúru.

Plnohodnotný návrat Šmeľova v kontexte fenoménu tzv. *navrátenej literatúry* (*возвращенная литература*) možno chápať ako repatriáciu v zmysle opätovného záujmu o spisovateľa, prehod-

notenia jeho tvorby a vzniku nových výskumov, záverov a hodnotiacich stanovísk, a to v duchu ideologicky slobodného prostredia 21. storočia. Ide pritom nielen o „znovuobjavenie“ textov, ktoré boli dlhodobo mimo pozornosti odbornej i čitateľskej verejnosti, prípadne boli z ideologických dôvodov ostrakizované či úplne zakázané, ale aj o reinterpretáciu ich obsahového a tematického významu v súčasnom kontexte. V rámci takéhoto prístupu sa v predmetnej monografii kladie dôraz na axiologické aspekty diel, ich umeleckú hodnotu i kultúrny kontext ich vzniku, čo umožňuje lepšie pochopenie autorovho svetonázoru.

Dnes môžeme literárnu tvorbu Ivana Sergejeviča Šmeľova považovať za dedičstvo ruského spisovateľa, ktoré nadobúda v zmenej spoločensko-historickej situácii novú aktuálnosť a význam. Jeho prozaické diela, často reflektujúce morálne a duchovné dilemy doby, nadobúdajú univerzálny charakter, ktorý umožňuje ich interpretáciu aj v diskusiách o ruskej literatúre, identite, histórii a kultúrnej pamäti. Tento proces reinterpretácie prispieva k obohateniu literárneho kánonu a k posilneniu kontinuity medzi minulosťou a prítomnosťou, pričom Šmeľov vystupuje nielen ako spisovateľ predchádzajúceho 20. storočia, ale aj ako autor, ktorého diela rezonujú na súčasnej literárnej scéne v Rusku i za jeho hranicami.

V intenciách slovenskej rusistiky korešponduje záujem o Šmeľova s širším bádateľským zameraním skúmania tzv. bielych miest ruskej literatúry predchádzajúceho obdobia vrátane spisovateľov či diel v minulosti často marginalizovaných alebo ideologicky selektívne prezentovaných. Šmeľov sa tak stáva súčasťou medzinárodného diskurzu o ruskej literatúre, pričom slovenská rusistika zohráva – veríme, že aj touto monografickou publikáciou – aktívnu úlohu pri jeho reintrodukcii, kritickom náhľade na spisovateľovu literárnu tvorbu, ako aj jeho recepciu v slovenskom akademickom a kultúrnom prostredí 21. storočia.

## Резюме

Научная монография посвящена анализу аксиологических аспектов в прозаических произведениях русского писателя первой волны эмиграции Ивана Сергеевича Шмелева (1873 – 1950). В начале представлено общее введение в проблематику, автор определяет аксиологию в контексте обиходной жизни, литературоведения и русской литературы в особенности. На следующем этапе внимание сосредоточено на личности писателя, его жизни и пути к творческой деятельности. Затем внимание уделяется аксиологическим аспектам и тематике ценностей в литературном наследии Шмелева. В качестве исследовательской базы подобраны как известные, так и менее известные прозаические произведения писателя, которые были впоследствии анализированы с разных позиций с целью учета аксиологических аспектов. В монографии представлены результаты научно-исследовательской деятельности автора, генезис которых можно отнести к его литературоведческим исследованиям последних лет в данной области. Таким образом, данная монография является итоговой презентацией исследований Ивана Сергеевича Шмелева в рамках словацкой русистики.

## Summary

This scholarly monograph is devoted to the analysis of axiological aspects in the prose works of Ivan Sergeevich Shmelev (1873 – 1950), a Russian writer of the first wave of emigration. The beginning of the book provides a general introduction to the subject matter, with the author defining axiology in the context of everyday life, literary studies, and Russian literature in particular. The next section focuses on the writer's personality, his life, and his path to creative activity. Subsequently, attention is given to axiological aspects and the thematic domain of values within the writer's literary legacy. The research corpus includes both well-known and lesser-known prose works, which are analyzed from various perspectives in order to account for their axiological aspects. The monograph presents the results of the author's scientific research, the genesis of which can be traced back to his literary studies in this field in recent years. Thus, the present monograph constitutes a comprehensive presentation of investigations into the works of Ivan Sergeevich Shmelev within the framework of Slovak Russian studies.

## Zoznam použitej literatúry

- BACHLEDOVÁ, M., BILOVESKÝ, V., LIZOŇ, M. 2021. *Model ruskej literatúry na slovenskom knižnom trhu*. Banská Bystrica: Belianum. Vydavateľstvo univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. 176 s. ISBN 978-80-557-1901-6.
- BÍLIK, R. 2009. *Interpretácia umeleckého textu*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis. 160 s. ISBN 978-80-808-2289-7.
- ČAVČAVADZE, N. Z. 1989. *Kultura a hodnoty*. Praha: Mladá fronta. 164 s. ISBN 80-204-0078-8.
- DOHNAL, J. 2012. *Proměny modelu světa v ruské próze na přelomu XIX. a XX. století*. Brno: Muni Press. 178 s. ISBN 978-80-210-5943-6.
- DOHNAL, J. 2023. *Ruská filozofie 19. a začátku 20. století: čítanka antropologicky zaměřených textů ruských filozofů idealistické orientace*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita. 296 s. ISBN 978-80-280-0251-0.
- ELIÁŠ, A. a kol. 2013. *Ruská literatúra 18. – 21. storočia*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV. 240 s. ISBN 978-80-224-1344-2.
- FIGES, O. 2020. *Natašin tanec. Kultúrne dejiny Ruska*. preložil Igor Otčenáš. Bratislava: Premedia. 600 s. ISBN 978-80-8159-904-0.
- GROMINOVÁ, A. 2016. *Обзор русских литературных памятников XI – XVII веков*. Brno: Tribun EU. 205 s. ISBN 978-80-263-1154-6.
- GUZI, Ľ. 2009. *Formovanie Ruska (Rossii) ako mnohonárodnostného štátu – jeho zahraničná politika, zabezpečenie štátnej bez-*

- pečnosti, spoločnosť*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. 560 s. ISBN 978-80-8068-973-5.
- GUZI, L. 2018. *Východiská lingvokulturologických opisov a historických reálií ruského jazyka II. Kompendium dejín Sovietskeho zväzu*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove. 237 s. ISBN 978-80-555-2060-5.
- HARPÁŇ, M. 2004. *Teória literatúry*. Bratislava: Tigr. 283 s. ISBN 80-88869-37-4.
- HRALA, M. 2007. *Ruská moderní literatura 1890 – 2000*. Praha: Karolinum. 767 s. ISBN 978-80-246-1201-0.
- JANDOUREK, J. 2012. *Slovník sociologických pojmů*. Praha: Grada. 264 s. ISBN 978-80-247-3679-2.
- LIASHUK, V. 2014. *Литературоведение для словацких русистов*. Ružomberok: Verbum. 297 s. ISBN 978-80-561-0173-5.
- MATTOVÁ, L., GROMINOVÁ, A., MOČKOVÁ LORKOVÁ, Z. 2017. *Hľadanie nových pozícií (po roku 2000)*. In: *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825 – 2015*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV. s. 155 – 174. ISBN 978-80-224-1556-9.
- MIKO, F. 1982. *Hodnoty a literárny proces*. 1. vydanie. Bratislava: Tatran. 372 s.
- MOCNÁ, D. a kol. 2004. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka. 699 s. ISBN 80-7185-669-X.
- MUKAŘOVSKÝ, J. 2021. *Přednášky o epice*. Ed. Ondřej Sládek. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR. 250 s. ISBN 978-80-7658-040-4.
- NYKL, H. 2013. *Náboženství v ruské kultuře*. Červený kostelec: Pavel Mervart. 368 s. ISBN 978-80-7465-078-9.
- PAŠTEKOVÁ, S. 2006. *Moderné inšpirácie ruskej literatúry*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV. 152 s. ISBN 80-224-0921-9.

- POSPÍŠIL, I. 2013. *K teorii ruské literatury a jejím souvislostem*. Brno: Muni Press. 265 s. ISBN 978-80-210-6216-0.
- POSPÍŠIL, I. 2014. *Kapitoly z ruské klasické literatury (Nástin vývoje, klíčové problémy a diskuse)*. Brno: Masarykova univerzita. 176 s. ISBN 978-80-210-7278-7.
- REPOŇ, A. 2011. *Umelecké zobrazovanie človeka v románovom svete I. S. Turgeneva*. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela. 152 s. ISBN 978-80-557-0248-3.
- REPOŇ, A. 2018. *Žánrové modelovanie sveta v Obrázkoch z gubernie M. J. Saltykova-Ščedrina*. Banská Bystrica: Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. 138 s. ISBN 978-80-557-1432-5.
- RICOEUR, P. 2004. *Úkol hermeneutiky*. Praha: Filosofía. 41 s. ISBN 80-7007-185-0.
- СТИЕРАНОВА, А. 2018. *Повесть Ивана Шмелева "Это было" и рассказ Эдгара По "Система доктора Смоля и профессора Перро": экспрессионистская трактовка романтического сюжета*. In: SLAVIA ORIENTALIS. TOM LXVII. №4. s. 679 – 690.
- ŠABÍK, V. 2014. *Hermeneutika ako veda a umenie chápať*. Sládkovičovo: Vysoká škola Danubius. 183 s. ISBN 978-80-8167-014-5.
- ŠEBEK, J. 2019. *Literatura a sociálno. Bourdieu, Williams a jejich pokračovatelé*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. 271 s. ISBN 978-80-7308-925-2.
- ŽILKA, T. 1984. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran. 376 s.

\* \* \*

АМФИТЕАТРОВ, А. В. 1926. *Страшная книга*. In: Возрождение. № 533. с. 2.

- БЕЛЯНИН, В. П. 2003. *Психолингвистика: Учебник*. Москва: Флинта; Московский психолого-социальный институт. 227 с. ISBN 5-89349-371-0.
- Библия. 2000. *Книги Священного Писания Ветхого и Нового Заветов*. Москва: Свет на Востоке. 1152 с.
- Библия. 2011. Синодальный перевод. Москва: Российское библейское общество. 1392 с.
- БОГДАНОВА, М. Иван Сергеевич Шмелев. Превознесенный талантом. [онлайн]. URL: <https://regnum.ru/article/2494333> (дата обращения: 18.08.2025).
- БОРЕВ, Ю. Б. 2002. *Эстетика*. Москва: Высшая школа. 511 с. ISBN 5-06-004105-0.
- ВУКОЛИНА, Ю. К. 2017. *О поэтике заглавия рассказа И. С. Шмелева «Лик скрытый»*. In: Проблемы исторической поэтики, №1. с. 80-91.
- ГОЛУБКОВА, А. А. и др. 2004. *И. С. Шмелев и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: В 2 т. Т. 2*. Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН). 856 с. ISBN 5-8243-0424-6.
- ГОРЬКИЙ М. 1990. *Несвоевременные мысли*. Москва: «Ротация», 1990. 192 с. ISBN 5-278-00319-7.
- ГРЯКАЛОВА, Н. Ю. 2008. *Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо*. СПб.: Дмитрий Буланин. 384 с. ISBN 5-86007-502-2.
- ДЕГТЯРЕВА, М. 2015. *Иван Шмелев: Где оно, счастье наше?*. [Online]. Dostupné na: <https://www.pravmir.ru/ivan-shmelev-gde-ono-schaste-nashe/>. [cit. 04.10.2025].
- ДЗЫГА, Я. О. 2011. *Образ солнца в творчестве И. С. Шмелева и К. Д. Бальмонта*. In: Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. Т. 153. Кн. 2. С. 86–96.

- ДЗЫГА, Я. О. 2012. *И. С. Шмелев и М. Горький как продолжатели традиций: принципы натуральной школы в рассказах «Гражданин Уклейкин» и «Супруги Орловы»*. In: Филология и человек. № 4. с. 89–101.
- ДУНАЕВ, М. М. 1976. *Творчество И.С. Шмелёва периода первой русской революции* In: Русская литература. № 1. С. 173-181.
- ЕГОРОВА, Л. П. и др. 2014. *История русской литературы XX века. Первая половина: учебник: в 2 кн. Кн. 1: Общие вопросы*. Москва Флинта. 450с.
- ЕСАУЛОВ, И. А. 2023. *Поэтика русского мира Ивана Шмелева*. In: Проблемы исторической поэтики. Т.21. № 2. с. 7-37.
- ЗАХАРОВА, В. Т. 2015. *Поэтика прозы И. С. Шмелева*. Нижний Новгород: Мининский университет. 106 с. ISBN 978-5-85219-430-5.
- ИЛЬИН, И. А. 1993. *Творчество Шмелёва. Одинокий художник*. Москва: Искусство. 352 с.
- ИЛЬИН, И. А. 2000. *Собрание сочинений: Переписка двух Иванов (1947-1950)*. Москва : Русская книга. 528 с. ISBN 5-268-00488-3.
- КАРПОВА, Г. И. 2012. *Мир Православия в рассказах И. С. Шмелёва: учебное пособие*. Кемерово: Кемеровский государственный университет. 48 с. ISBN 978-5-8353-1204-7.
- КИЯШКО, Л. Н. 2012. *«Бытовая» проза И. С. Шмелева (повесть «Росстани»)»*. In: Rhema. Рема. №3. с. 15–24.
- КОННОВА, М. Н. 2021. *Хронотоп праздника в романе И. С. Шмелева «Лето Господне»: аксиологический аспект*. In: Новый филологический вестник. №4 (59). с. 241–254.
- КОРШУНОВА, Е. А. 2014. *«Старинный триптих» С. Н. Дурьлина и «Почему так случилось» И. С. Шмелева: поэтика хри-*

- стианского реализма*. In: Проблемы исторической поэтики, №12. с. 556–572.
- КОСТЫЛЕВА, А. С. 2013. *Капусткин*. Владимир: Транзит – ИКС. с. 29–36.
- ЛЕЙДЕРМАН, Н. Л. и др. 2012. *Русская литература XX века, 1917–1920-е гг. I книга*. Москва: Академия. 464 с. ISBN 978-5-7695-6988-3.
- ЛЕОНОВ, И. С. 2024. *«Наследники» И. С. Шмелева: духовная традиция в русской литературе XXI века*. Санкт. Петербург: РХГА. 184 с.
- ЛИХАЧЕВ, Д. С. 2023. *Письма о добром и прекрасном*. Москва: Издательство АСТ. 384 с. ISBN 978-5-17-158998-1.
- ЛЮБОМУДРОВ, А. М. 2003. *Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев*. СПб.: Дмитрий Буланин. 272 с. ISBN 5-86007-377-1.
- ЛЮБОМУДРОВ, А. М. 2007. *Интуитивное и рациональное в творческой личности И. С. Шмелева*. In: Вестник ВолГУ. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. №6. с. 14–17.
- ЛЮБОМУДРОВ, А. М. 2009. *Творческая полемика И. А. Ильина и И. С. Шмелева: из истории создания романа «Пути небесные»*. In: Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. №8. с. 38–44.
- МИХАЙЛОВ, О. Н. 1989. Об Иване Шмелеве (1873–1950). In: Шмелев И. С. Сочинения. В 2-х т. Т. 1. Повести и рассказы. Москва: Художественная литература. (Online). URL: [http://az.lib.ru/s/shmelew\\_i\\_s/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/s/shmelew_i_s/text_0040.shtml) [дата обращения. 10.10.2025].
- МИХАЙЛОВ, О. Н. *Иван Шмелев*. (онлайн). URL: <http://www.philology.ru/literature2/mikhaylov-91.htm> (дата обращения: 18.08.2025).

- МИХАЙЛОВ<sub>2</sub>, О. Н. *Иван Сергеевич Шмелев: Из биографического словаря "Русские писатели XX века"*. (Online). URL: <https://shmelyov.at.ua/index/biografia/0-2> (дата обращения 10.09.2025).
- МОСАЛЕВА, Г. В. 2017. *Храмово-литургические сюжеты и символы в творчестве И.С. Шмелева*. In: Art Logos. №1. с. 94–106.
- МОТОРИН, А. 2008. «Слово» как вид произведения в древнерусской словесности. (online). URL: pravoslavie.ru. URL: <https://pravoslavie.ru/1263.html> (дата обращения 27.09.2025).
- ОСЬМИНИНА, Е. А. 1998. *Художник обездоленных*. In: Шмелев И. С. *Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Солнце мертвых: Повести. Рассказы. Эпопея*. Москва: Русская книга. 640 с.
- ОСЬМИНИНА<sub>2</sub>, Е. А. 1998. *Крушение кумиров*. In: Шмелев, И. С. 1998. *Собрание сочинений В 5 т. Т. 2. Въезд в Париж. Рассказы. Воспоминания. Публицистика*. Москва: Русская книга. с. 3–12. ISBN 5-268-00213-9.
- ОСЬМИНИНА<sub>3</sub>, Е. А. 1998. *В поисках утраченной России*. In: Шмелев И. С. 1998. *Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Богомолье: Романы. Рассказы*. Москва: Русская книга. 1998. 560 с. ISBN 5-268-00004-6.
- ПЕРЕСЛЕГИНА, М. *Шмелёв И. С. Автобиография*. (онлайн). URL: <https://bibliogid.ru/archive/pisатели/o-pisatelyakh/pisатели-ochtenii/369-i-s-shmeljov-avtobiografiya> (дата обращения: 18.08.2025).
- ПОЛОНСКИЙ, В. В. 2007. *О символическом подходе к изображению «маленького человека» в дореволюционном творчестве И. С. Шмелева*. In: *Наследие И. С. Шмелева: Проблемы изучения и издания : сборник материалов международных научных конференций*. – Москва: ИМЛИ РАН. с. 51–57.

- ПРИМОЧКИНА, Н. Н. 2015. *«Человек из ресторана»: дыхание истории и современный контекст*. In: И.С. Шмелев и проблемы национального самосознания (традиции и новаторство). – Москва: ИМЛИ РАН. с. 52–57.
- РЕДЬКИН, В. А. 2020. *Духовный реализм как литературоведческая категория*. In: Исследовательский журнал русского языка и литературы. Т. 8. № 2 (16). с. 69–86. – DOI: 10.29252/iarll.16.73.
- СКОТНИКОВА, Г. В. 2024. *«Лето Господне» И. С. Шмелева в философском истолковании И. А. Ильина*. In: Русско-Византийский вестник. №3 (13). с. 74 – 83.
- СМИРНОВА, М. Ю. 2018. *Современная рецепция повести И. С. Шмелева "Гражданин Уклеikin" в России и в Восточной Европе"*. In: Мир науки, культуры, образования. № 2 (69). с. 622-626.
- СНИГИРЕВА, Т. А. и др. 2021. *Феномен затекста*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета. 392 с. ISBN 978-5-7996-3277-9.
- СОБОЛЕВ, Н. И. 2014. *Художественное освоение источника у И. С. Шмелева*. In: Проблемы исторической поэтики. №12. с. 490-498.
- СОЛНЦЕВА, Н. М. 2007. *Иван Шмелёв. Жизнь и творчество: Жизнеописание*. Москва: Эллис Лак. 512 с. ISBN 978-5-9021-5245-3.
- СПИРИДОНОВА, Л. А. 2011. *«Жизнь во Свете»: национальная идея в творчестве И. С. Шмелева*. In: Поэзия русской жизни в творчестве И. С. Шмелева. Москва: ИМЛИ РАН. с. 8–14.
- СПИРИДОНОВА, Л. А. 2014. *Художественный мир И. С. Шмелева*. Монография. М.: ИМЛИ РАН. 240 с. ISBN 978-5-9208-0453-2.

- СПИРИДОНОВА Л. А. и др. 2011. *Поэзия русской жизни в творчестве И.С. Шмелёва: Шмелёвские чтения 2007 и 2009 гг. Материалы международных научных конференций*. Москва: ИМЛИ РАН. 458 с. ISBN 978-5-91812-020-0.
- СУРОВОВА, Л. Ю. 2024. *Мир Шмелевского детства*. с. 5–20. In: Шмелев, И. С. Детям. Москва: Детская литература. 411 с. ISBN 978-5-08-007313-7.
- СЯОЛЭЙ, Д. 2022. *Трагедия Первой мировой войны в творчестве И. С. Шмелева*. In: МНКО. №3. (94). с. 314 – 316. ISSN 1991-5497.
- ТИХОМИРОВ, П. *Иван Сергеевич Шмелёв (1873–1950). Предисловие к сербскому изданию «Неупиваемой чашки»*. (онлайн). URL: <https://pravoslavie.ru/156817.html> (дата обращения: 18.08.2025).
- ХУБУЛАВА, Г. Г. 2014. *Тема безумия в русской литературе*. In: Вестник УДК СПбГУ. № 1. с. 61–70.
- ШЕСТАКОВА Е. Ю. 2018. *Тема распада в ранних повестях о детстве И. С. Шмелева*. In: Филологические науки. Вопросы теории и практики. №1-2 (79). с. 262–265.
- ШЕСТАКОВА, Е. Ю. 2022. *Самобытность образа детства в художественном мире Ивана Сергеевича Шмелева*. Москва: Флонта. 256 с. ISBN 978-5-9765-5052-0.
- ШЕСТАКОВА<sub>2</sub>, Е. Ю. 2022. *Особенности хронологической структуры пейзажных описаний в эмигрантских рассказах о детстве И.С. Шмелева*. In: Актуальные вопросы современной филологии и журналистики. №2. с. 45–51.
- ШМЕЛЕВ, И. С. 1908. *Последний выстрел*. (online). Доступно на: <https://daningrad.ru/posledniy-vystrel-ivan-shmelev> (дата обращения: 07.08.2024).
- ШМЕЛЕВ, И. С. 1910. *Собрание сочинений: в 6-ти т.* СПб.: Издание товарищества «Знание». Т. 1. 266 с.

- ШМЕЛЕВ, И. С. 1912. *Иван Кузьмич*. In: Шмелев И.С. *Рассказы*. Т. II. СПб: Издательское товарищество писателей.
- ШМЕЛЕВ, И. С. 1913. *Рассказы*. Москва: Книгоиздательство писателей в Москве. Т. 4. 249 с.
- ШМЕЛЕВ, И. С. 192-. Мэри. Париж: Возрождение. 177 с.
- ШМЕЛЕВ, И. С. 1923. *Гражданин Уклеikin: Рассказы*. Москва: Новая Москва. 166 с.
- ШМЕЛЕВ, И. С. 1989. *Сочинения в 2-х т. Т. 1. Повести и рассказы. Вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент.* О. Михайлова. Москва: Худож. лит. 463 с.
- ШМЕЛЕВ, И. С. 1998. *Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Солнце мертвых: Повести. Рассказы. Эпопея*. Москва: Русская книга. 640 с. ISBN 5-268-00158-2.
- ШМЕЛЕВ<sub>2</sub>, И. С. 1998. *Собрание сочинений В 5 т. Т. 2. Въезд в Париж. Рассказы. Воспоминания. Публицистика*. Москва: Русская книга. 512 с. ISBN 5-268-00213-9.
- ШМЕЛЕВ, И. С. 1999. *Собрание сочинений: В 5 т. Т. 6 (доп.). История любовная: Романы. Рассказы*. Москва: Русская книга. 512 с. ISBN 5-268-01460-9.
- ШМЕЛЕВ<sub>3</sub>, И. С. 1999. *Собрание сочинений: В 5 т. Т. 7. Это было: Рассказы. Публицистика*. Москва: Русская книга. 592 с.
- ШМЕЛЕВ, И. С. 2000. *Собрание сочинений: в 8-ми т.* Москва: Русская книга. Т. 8. Рваный барин. 130 с.
- ШМЕЛЕВ, И. С. 2014. *Солнце мертвых*. Москва: Эксмо. с. 165–372. ISBN 978-5-699-73291-3.
- ШМЕЛЕВ, И. С. 2021. *Воспоминания*. Москва: Синопись. 320 с. ISBN: 978-5-907200-06-7.

## KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Cintula, Igor, 1993-

Axiologické aspekty v próze Ivana Sergejeviča Šmeļova /  
Igor Cintula. -- Vydanie prvé. -- Brno : Tribun EU, 2026. --  
200 stran

Anglické a ruské resumé

Obsahuje bibliografii a bibliografické odkazy

ISBN 978-80-263-1869-9 (brožováno)

\* 821.161.1-3 \* 7.04 \* 124.5 \* 316.752 \* 82.09 \* 82.07 \* (048.8)

– Šmelev, Ivan Sergejevič, 1873-1950

– ruská próza -- 20. století

– náměty, témata a motivy

– axiologie

– hodnotová orientace

– literárněvědné rozbory

– interpretace a přijetí literárního díla

– monografie

821.161.1.09 - Ruská literatura, rusky psaná (o ní) [11]

Mgr. Igor Cintula, PhD.

**Axiologické aspekty v próze Ivana Sergejeviča Šmel'ova**

**Recenzenti:**

prof. PhDr. Josef Dohnal, CSc.

prof. PhDr. Lubomír Guzi, PhD.

PhDr. Natália Sadivová, PhD.

**Jazyková korektúra:**

doc. PhDr. Marta Kováčová, PhD.

© Mgr. Igor Cintula, PhD.

© Tribun EU, s. r. o.

Vydal a vytlačil: Tribun EU, s. r. o., Cejl 892/32, 602 00 Brno

Brno 2026

ISBN 978-80-263-1869-9



**Mgr. Igor Cintula, PhD.**, je absolventom Katedry rusistiky Filozofickej fakulty Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave. V súčasnosti pôsobí ako vysokoškolský učiteľ a odborný asistent na Katedre slovanických jazykov Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Vo vedeckom zameraní sa venuje prevažne ruskej literatúre 19. a 20. storočia a teórii literatúry. Prednáša a vedie semináre z ruskej literatúry a interpretácie literárnych diel. Je členom Asociácie rusistov Slovenska a komisie predmetovej olympiády v ruskom jazyku pre Banskobystrický kraj.

*prof. PhDr. Josef Dohnal, CSc.:* „Díky výborné znalosti primárných textů i sekundární literatury, a to ruské i české/slovenské je tato práce nejen analýzou Šmeljovových textů, ale i ‚kompنديem‘ náhledů na ně v podobě, v níž jsou reflektovány v posledních cca třech desetiletích. Monografie I. Cintuly tak představuje nejkomplexnější a názorově nejucelenější náhled na Šmeljovovo dílo, jaký může v současné době poskytnout slovenská či česká rusistika.“

*prof. PhDr. Ľubomír Guzi, PhD.:* „Na hodnotovom systéme Šmel'ova a jeho diel je vidieť príklon k humanitným a všeludským etickým princípom, ktoré neustále narážajú na krutú realitu každodennosti, v ktorej ľudia žijú, v ktorej sa ocitajú svojim alebo cudzím, neraz aj nezávisle objektívnym príčinám. Daná monografia, závery aj novo nadobudnuté otázky autora práce zaiste poslúžia ako motivácia nielen pre návrat k dielu Šmel'ova, ale istotne hlavne k jeho prvoobjavovaniu.“

*PhDr. Natália Sadivová, PhD.:* „I. Cintula sa v monografii neobmedzuje len na kanonizované texty Šmel'ova, ale systematicky pracuje aj s jeho menej známymi dielami, čím slovenskému odbornému publiku sprostredkúva nové interpretačné poznatky. Monografia tak predstavuje základný rámec pre ďalšie štúdiu Šmel'ovovho literárneho odkazu a potvrdzuje, že aj menej frekventovaní spisovatelia môžu v dnešnom odbornom diskurze otvárať zásadné otázky týkajúce sa hodnôt, pamäti a kultúrnej identity.“



9 788026 318699