

UNIWERSYTET WARMIŃSKO-MAZURSKI W OLSZTYNIE  
UNIVERSITY OF WARMIA AND MAZURY IN OLSZTYN

Acta  
Polono-  
Ruthenica  
  
XVIII



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU WARMIŃSKO-MAZURSKIEGO  
OLSZTYN 2013

#### Komitet Redakcyjny

Natalia Babienko (Jekaterynburg), Irena Chowańska (Olsztyn, sekretarz), Jan Czykwin (Białystok), Wolfgang Gladrow (Berlin), Andrzej Ksenicz (Zielona Góra), Czesław Lachur (Opole), Natalia Lichina (Kaliningrad), Joanna Mianowska (Bydgoszcz), Leontij Mironiuk (Olsztyn), Walenty Piłat (Olsztyn, przewodniczący), Irena Rudziewicz (Olsztyn), Tatiana Rybalczenko (Tomsk), Michał Sarnowski (Wrocław), Andrzej Sitarski (Poznań), Swietłana Waulina (Kaliningrad), Alicja Wołodźko-Butkiewicz (Warszawa)

#### Recenzenci

Franciszek Apanowicz, Aleksiej Dmitrowski, Stefan Grzybowski, Natalia Lichina, Joanna Orzechowska, Walenty Piłat, Nikołaj Szamne, Swietłana Waulina

Redaktor tomu  
Walenty Piłat

Redaktor wydawniczy  
Elżbieta Pietraszkiewicz

Projekt okładki  
Barbara Lis-Romańczukowa

#### Adres redakcji

Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM  
ul. Kurta Orbitza 1, 10-725 Olsztyn  
tel./fax. 89 527 58 47, e-mail: acta.pol.rut@wp.pl

**ISSN 1427–549X**

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego • Olsztyn 2013

Wydawnictwo UWM  
ul. Jana Heweliusza 14, 10-718 Olsztyn  
tel. 89 523 36 61, fax 89 523 34 38  
[www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/](http://www.uwm.edu.pl/wydawnictwo/)  
e-mail: [wydawca@uwm.edu.pl](mailto:wydawca@uwm.edu.pl)

---

Ark. wyd. 18; ark. druk. 15,25  
Nakład: egz. 140. Druk: Zakład Poligraficzny UWM w Olsztynie, zam. 610

## **Od Redaktora**

W tomie niniejszym jak zwykle prezentujemy prace z zakresu językoznawstwa, literaturoznawstwa i nieco odbiegające od profilu czasopisma, ale w pełni wpisujące się w nasze zainteresowania badawcze, tzn. w szeroko rozumianą problematykę literatur i języków słowiańskich. Mamy satysfakcję, że chętnie u nas publikują znani badacze z polskich i zagranicznych ośrodków slawistycznych. Swoje łamy udostępniamy też młodym adeptom nauki. Wszystkich zainteresowanych naszym czasopismem zapraszamy do współpracy.

*Prof. zw. dr hab. Walenty Piłat*



# **Literaturoznawstwo**



Anna Chudzińska-Parkosadze  
Poznań

## **Между диалогичностью и интертекстуальностью. Проблема текста в тексте на примере рассказа Бориса Лавренева *Сорок первый***

Понятие интертекстуальности было введено в литературоведение Юлией Кристевой в 1967 году в статье *Бахтин, слово, диалог и роман*. Этот термин отсылает к бахтиновской диалогичности, обозначающей форму общения отдельных личностей и способ взаимодействия личности с объектами различных культур в исторической перспективе. Причем ученый понимал диалог «не как средство, а как самоцель», подчеркивая при этом, что „быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается – все кончается”<sup>1</sup>.

Кристева восприняла идею диалога чисто формалистически, концентрируясь на межтекстовых связях в виде цитации, реминисценций или же культурных и литературных переключек. Ученый, отделяя текст от автора и читателя, свела интертекстуальность к свободной игре безличных текстов, придавая ей бессознательный характер<sup>2</sup>. Таким образом интертекстуальность стала обозначать не только один из основных методов постмодернистского анализа текста, но также определение самоощущения современного человека, которое получило название „постмодернистская чувствительность”<sup>3</sup>. Более того, под влиянием теоретиков структурализма и постструктурализма, отстаивающих панъязыковой характер мышления, сознание человека начало отождествляться с письменным текстом как достоверным способом его фиксации<sup>4</sup>. В современном литературоведении понятие интертекста распространяется добавочно на культуру, общество, историю и т.д.

<sup>1</sup> М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, [online] <[www.vehi.net/dostoevsky/bah-tin/08.html](http://www.vehi.net/dostoevsky/bah-tin/08.html)> (4.04.2012).

<sup>2</sup> И.П. Ильин, *Интертекстуальность*, [в:] *Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины*, под ред. И.П. Ильина, Е.А. Цургановой, Intrada, Москва 1999, с. 205–206.

<sup>3</sup> *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, под ред. А.Н. Николюкина, Интелвак, Москва 2001, с. 307.

<sup>4</sup> И.П. Ильин, *op. cit.*, с. 205.

Исследователи часто отмечают радикальные расхождения в трактовке диалога Кристевой и Бахтина. Например, Алла Большакова подвергает критике известное утверждение, что сами по себе тексты могут вступать в диалогические отношения, поскольку в диалогические отношения вступают лишь субъекты высказываний либо субъекты произведений. Отсюда и важнейшая роль диалога автора с читателем – диалога, изначально заданного в тексте через систему интертекстуальных координат (отсылки, реминисценций, аллюзий, цитат и пр.). Соответственно, диалогические отношения всегда личностны и сопряжены в литературе с духовным обогащением как произведения, так и его реципиентов. Более того, диалогические отношения всегда предполагают третьего участника – Бога, некоего абсолюта в понимании истины, добра и красоты) – „третью” инстанцию, в роли которой может выступать, согласно критику, „память литературного творчества”<sup>5</sup>.

*Сорок первый* был напечатан в 1924 году. Этот рассказ считается наилучшим произведением Бориса Лавренева, а его исключительность среди других произведений того периода состоит главным образом в объективности представленных позиций главных героев, репрезентирующих два враждебных лагеря – красных и белых во время Гражданской войны. Обсуждая взгляды самого автора, стоит обратиться сначала к его автобиографии, в которой он пишет, что до революции, он как представитель русской интеллигенции воевал в отрядах Белой Гвардии. Однако „после Октября” Лавренев пошел с Красной Армией воевать на юг. После ранения в ногу он был направлен в Ташкент и назначен секретарем редакции, а позднее заместителем редактора фронтовой газеты „Красная звезда”. Кроме того, Лавренев работал еще в „Туркестанской правде”, ведя литературный отдел и приложения к газете<sup>6</sup>.

Именно за годы, проведенные в Средней Азии, Лавренев написал повесть *Ветер* и рассказы *Звездный цвет* и *Сорок первый*. И как признается писатель, эти произведения „привели в недоумение и растерянность рапповскую критику того периода”. Критики длительное время разглядывали его со всех сторон, пытаясь раскрыть загадку: кто он такой „в плане литературно-социального облика”. В конце концов, рапповцы решили, что Лавренев „подозрительный попутчик”, но

---

<sup>5</sup> А. Большакова, *Бахтин и Кристева: к проблеме памяти литературного творчества*, „Przegląd Rusycystyczny” 2008, nr 3 (123), с. 22.

<sup>6</sup> Б. Лавренев, *Автобиография*, [в:] idem, *Повести и рассказы*, „Художественная литература”, Москва 1979, с. 18.

снисходительно приклеили ему этикетку „левого”<sup>7</sup>. Несомненно, сложность однозначного идеологического определения автора *Сорок первого* вытекает из диалогического характера данного рассказа и иронического освещения главных героев.

Данный рассказ принадлежит также к интереснейшим достижениям орнаментальной прозы. Это экспериментальное направление в русской литературе двадцатых годов не ограничивалось, однако, одними стилистическими приемами. Эта ритмическая, или же поэтическая, проза представляла собой, прежде всего, способ выражения сущности художественного мышления и эстетического моделирования действительности<sup>8</sup>. Как верно отмечает В. Шмид, орнаментализм – это явление гораздо более фундаментальное, нежели словесная игра в тексте, так как он имеет свои корни в мифическом миропонимании. В орнаментальной прозе повествовательный текст и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, отображающих строй мифического мышления<sup>9</sup>.

Своей композиционной и повествовательной структурой, а также стилистическими качествами, *Сорок первый* является ярким представителем орнаментальной прозы. Среди стилистических приемов на первый план выдвигаются суггестивные, полные аллюзий и иронии метафоры, эпитеты и сравнения, параллелизмы, антитезы, повторы, рефрен, ритмизирующие художественный язык рассказа, музыкальность которых усиливают многочисленные звукоподражания и тавтологические повторы слов. Весь текст пропитан иронией, направленной против красноармейцев, в то время когда образу белых присущ некоторый пафос. Это контрастное противопоставление отражается как в речи героев, так и в повествовании. В случае образа красноармейцев мы имеем дело с жаргоном, элементами говора, диалектизмами и вульгаризмами, подчеркивающими необразованность и излишнюю эмоциональность красных. Речь большевиков противопоставлена высокому стилю высказываний белого офицера, поручика Говорухи-Отрока. Повествовательная сказовая форма также пропитана полными иронии авторскими отступлениями, рефлексиями, пояснениями и обращениями к читателю. Стилистика сказа помогает

<sup>7</sup> Ibidem, с. 18.

<sup>8</sup> Н.С. Валгина, *Теория текста. Художественный текст: прозаический и стихотворный*, [online] <[www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/part-021.htm](http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/part-021.htm)> (4.04.2012).

<sup>9</sup> В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2003, с. 263–267, [online] <<http://slovar.lib.ru/dictionary/orneamentalizm.htm>> (4.04.2012).

автору дистанцироваться от своих героев и всего происходящего на страницах рассказа. Однако финал настолько однозначен, что не оставляет сомнений относительно отношения автора к новой, надвигающейся со стихийной силой культуре.

Это произведение долгое время воспринималось в литературоведческой традиции в патетически-возвышенном духе. Однако современные исследователи отмечают уже критический тон автора по отношению к красным<sup>10</sup>. Н. Лейдерман, например, считает даже, что *Сорок первый* представляет собой некую самокритику канона орнаментальной прозы, поскольку Лавренев оспаривает в нем идейные и художественные стереотипы, окаменевшие в этом метажанре. При этом критик подчеркивает существенность иронической и пародийной составляющей<sup>11</sup>. Естественно, этот, казалось бы „новый подход” к советской литературоведческой традиции, не учитывает того, что, во-первых, Лавренев в начале двадцатых годов не мог разрушать „стереотипы”, так как они только рождались в новой культуре. Кстати, этот рассказ попадает в процесс ломки пореволюционной культуры и освоения нового „прогрессивного” направления. А ирония вместе с пародией как раз главные составляющие орнаментальной прозы, и Лавренев не мог при их помощи разрушать стереотипы этого жанра.

В настоящей работе мы предлагаем сосредоточиться на проблеме интертекстуальности и диалогичности в рассказе Бориса Лавренева *Сорок первый*. Интертекстуальность по своей функции в тексте выходит далеко за узкие композиционные рамки и распространяется также на область стилистики, тематики, проблематики и конструкции героев. Итак, на стилистическом уровне данного текста выступает обилие аллюзий, парафраз, сравнений, скрытой и явной цитации. Если к этому прибавим пародию, заимствование и переработку сюжетов, то связь данного рассказа с проблематикой и методологией интертекстуальности налицо.

---

<sup>10</sup> А. Куляпин и О. Скубач относят идеологическую конвенцию *Сорок первого* к карнавальная амбивалентности. См.: А. Куляпин, О. Скубач, *Пицца богов и кроликов, Меню революционной эпохи*, „Новый мир” 2010, № 7, [online] <[http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/7/ku12.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/7/ku12.html)> (20.04.2012); К. Фрумкин обращает внимание на актуальность вопросов рассказа для современного читателя. См.: К. Фрумкин, *«Экспертотократия» против писателей и читателей*, „Нева” 2011, № 4, [online] <<http://magazines.russ.ru/neva/2011/4/fr11-pr.html>> (20.04.2012).

<sup>11</sup> Н. Лейдерман, *Революция как столкновение культур. «Сорок первый» Бориса Лавренёва: опыт самокритики канона*, [online] <<http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200800124>> (4.04.2012).

Особого внимания в данном случае заслуживает пародия как один из главных константов интертекстуальности. Пародия как эстетическая категория комментирует главным образом жанр и идейное мирозерцание. Причем по характеру юморизма она может быть юмористической и сатирической, со многими переходными ступенями<sup>12</sup>. В настоящей работе важны два фактора, во-первых, отнесение пародии к жанровой структуре текста и мирозерцанию двух протагонистов рассказа, во-вторых, связь пародии с интертекстуальностью.

Интертекстуальность в рассказе *Сорок первый* обнаруживается как присутствие в данном тексте текста *Гольф год* Бориса Пильняка, *Робинзона Крузо* Даниеля Дефо и стихотворения Михаила Лермонтова *Парус*. Сопоставляя эти примеры интертекста с параметрами взаимодействия текстов, сформулированными Ж. Женеттом, оказывается, что в *Сорок первом* выступает сопричастие, гипертекстуальность и архитекстуальность<sup>13</sup>. Причем, в качестве сопричастия понимается в данном случае наличие в тексте Лавренева всех вышеназванных текстов, в качестве гипертекстуальности – осмеяние и пародирование Лавреневым образов-концептов из *Голого года*, а в качестве архитекстуальности – жанровая связь *Сорок первого* с утопией. Симптоматично, что интертекстуальное разнообразие обеспечивает именно пародия.

Тем не менее, в свете настоящих рассуждений возникает вопрос – насколько присутствие чужих текстов в тексте Лавренева является приемом типичным для орнаментальной школы, не выходящим за пределы пародии, а насколько это „чужое слово” представляет собой классический пример интертекстуальности. Оказывается, что хотя сам термин «интертекстуальность» возник в литературоведении только в конце шестидесятых годов двадцатого столетия, на самом деле интертекстуальность как метод и прием, использованный при создании и интерпретации художественных текстов, существовал уже в литературе в двадцатые годы двадцатого века. Более того, такой прием воспринимался, скорее всего, как диалог не только между текстами, а прежде всего как диалог идей и мировоззрений.

Как ни странно, первые сформулированные принципы интертекстуальности принадлежат основоположникам русской формальной школы. Примером интертекстуальных тезисов может послужить хотя бы теория пародии, выдвинутая Тыняновым в книге *Архаисты и новаторы*,

<sup>12</sup> *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, указ. соч., с. 721; *Литературный энциклопедический словарь*, под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева, Москва 1987, с. 268.

<sup>13</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second Debre*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

опубликованной в 1927 году, или же *О пародии*, изданной в 1929 году. В этих работах автор подчеркивает, что пародия подражает другим текстам, изменяя только их функцию, а абсолютная автономия текста и его имманентный анализ невозможны, поскольку любой текст всегда относится к другим текстам<sup>14</sup>. Следовательно, можно сделать вывод, что в *Сорок первом* преобладает пародия как фактор интертекстуальности. То есть пародируется мирозерцание героев, принадлежащих к лагерю красных, а также утопия как жанр (кульминация произведения), т.е. картина уединенной идиллической жизни героев на необитаемом острове.

Итак, обсуждая проблему генезиса интертекстуальности, стоит также вернуться к работам Михаила Бахтина, на основе которых Кристева выдвинула свою теорию. Уместным будет привести в этом контексте высказывания представителей нарратологии, которые критиковали концепцию Кристевой, считая, что при его буквальном применении, бессмысленной становится всякая коммуникация. Они предлагали вернуться к бахтинскому пониманию дискурса, напоминая, что Бахтина интересовало взаимодействие „своего” и „чужого” слова, а не механическая цитация<sup>15</sup>.

Следовательно, мы можем предположить, что интертекстуальный характер первой части рассказа Бориса Лавренева уступает место бахтиновской диалогичности во второй. Естественно, суть проблемы выходит за рамки дискуссии о пределах пародии в данном тексте. Здесь стоит сосредоточиться на существенных расхождениях между теориями Кристевой и Бахтина. Главная разница между концепциями Кристевой и Бахтиным заключается в том, что первая понимает интертекстуальность как бессознательную игру автора с текстами культуры („безличная продуктивность текста”, который порождается сам по себе), а Бахтин, наоборот, подчеркивает сознательный аспект общения автора и читателя с текстом как проявление бытия и самопознания человека. Более того, для Бахтина диалог понимается как диалектика существования литературы, поскольку автор всегда имеет дело с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном „диалоге”. Однако, этот диалог обозначает также взаимовлияние автора текста и культуры в исторической перспективе<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> См.: М. Р. Markowski, *Formalizm rosyjski*, [в:] А. Burzyńska, М. Р. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, с. 122.

<sup>15</sup> И.П. Ильин, *op. cit.*, с. 208.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Стоит при этом еще раз подчеркнуть, что Бахтин трактует диалог не как средство, а как „самоцель”. Российский литературовед считал, что „Диалог [...] не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть, повторяем, – не только для других, но и для себя самого”<sup>17</sup>. Таким образом, мы дошли в наших рассуждениях до проблемы автора и его интенции. Бахтин воспринимает автора как „единичного человека-субъекта”, как „конститутивный момент художественной формы”, акцентируя при этом, что субъективность автора в творческом акте объективизируется. Причем именно в этом процессе объективизации „осуществляется своеобразное единство органического – телесного и внутреннего – душевного и духовного – человека, но единство – изнутри переживаемое”<sup>18</sup>.

Исследуя интертекстуальность в современном литературоведении, некоторые ученые пришли к выводу, что интертекстуальная методология не должна игнорировать интенции автора. При интерпретации литературного текста нельзя не учитывать выдвинутой феноменологией интенциональности, т.е. „движения субъекта к объекту”. Причем этот процесс подразумевает в равной степени отношение автора к сочиняемому тексту и читателя к тексту как зафиксированной мысли. В итоге, интертекстуальность преодолевает узкие рамки деконструктивизма, впитывая в себя методологию иных литературоведческих школ, в том числе названной нами выше феноменологии, а также герменевтики, структурализма, и т.д.<sup>19</sup>

Согласно теории диалогичности коммуникация между автором и читателем обозначает передачу смыслов, идей, мыслей в контексте культуры. Это процесс, который не может осуществляться иначе как через взаимодействие между субъектами, значит людьми, а не текстами как таковыми. Суть проблемы сводится к категории сознания, т.е. живой энергии, обеспечивающей человеческую эволюцию. В этом отношении культура составляет лишь среду общения, а не ее центр. Текст это лишь медиум общения и средство передачи мысли. При этом нельзя забывать,

---

<sup>17</sup> М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*, часть 2, глава 4, *Диалог у Достоевского*, [online] <[www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/08.html](http://www.vehi.net/dostoevsky/bahtin/08.html)> (4.04.2012).

<sup>18</sup> М. Бахтин, *Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве*, [в:] его же, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, [online] <[www.culturedialogue.org/drupal/ru/node/1474](http://www.culturedialogue.org/drupal/ru/node/1474)> (4.04.2012).

<sup>19</sup> См.: Z. Mitosek, *Teorie badac literackich*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2005, с. 392–394; см. также: Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*, Bloomington and London: Indiana University Press, London 1978.

что мысль, глубоко затрагивающая читателя, это феномен, содержащий моральное и познавательное начало.

В рассказе *Сорок первый* мы имеем дело с прямым указанием автором на конкретные тексты и интертексты русской и мировой литературы и культуры. В итоге, создаются исторический и культурный контексты, образующие два уровня осмысления – первый относится к русской культуре, а второй к мировой. Автором строится своего рода пирамида смыслов, в основе которой лежит настоящее, осмысленное как весомый исторический и культурный момент, т.е. революция и Гражданская война в России. Затем автор помещает главных героев в контекст романа Даниэля Дефо, чтобы ввести читателя в ситуацию беседы об универсальных ценностях культуры. Финал оказывается, однако, печальным и представляет собой выразительное символическое отношение автора к русскому романтизму (стихотворение Михаила Лермонтова *Парус* и образ поручика выдержан в романтической концепции героя). Симптоматично, что трагическое связано с русским контекстом, а идиллическое и универсальное с мировой культурой.

Продолжая наши рассуждения, касающиеся проблем интертекстуальности и диалогичности, обратимся теперь к фрагментам текста *Сорок первый* для того, чтобы определить характер и функцию тех отрывков, которые являются примером применения текста в тексте (*Голый год* Б. Пильняка, *Робинзон Крузо* Д. Дефо, *Парус* М. Лермонтова). Сразу в начале рассказа, Лавренев обращается к тексту *Голого года*, как к предтексту орнаментальной прозы. Согласно вышесказанному, в данном случае пародия представляет собой ведущую эстетическую категорию. Лавренев лишает Красную армию исторического пафоса и осмеивает ее. Особенно жестоко автор трактует самого комиссара Евсюкова, едко пародируя его большевистское мировоззрение: „Лицо у Евсюкова сызмалолетства тоже малиновое, в рыжих веснушках, а на голове вместо волоса нежный утиный пух”, „росту малого, сложения сбитого [...], в малиновой куртке и штанах похож – две капли воды на пасхальное крашеное яйцо”, „на спине у Евсюкова перекрещиваются ремни боевого снаряжения буквой «Х», и кажется, если повернётся комиссар передом, должна появиться буква «В». \ Христос воскрес! \ Но этого нет. В пасху и в Христа Евсюков не верит. \ Верует в Совет, в Интернационал, чеку и в тяжелый вороненый наган в узловатых и крепких пальцах”<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Б. Лавренев, *Сорок первый*, [в:] idem, *Повести и рассказы*, „Художественная литература”, Москва 1979, с. 96. Все цитаты из данного произведения приводятся в дальнейшем по этому изданию, с применением в скобках инициалов заглавия и номеров страниц.

„Малиновый комиссар Евсюков” никак не может вызывать уважения у читателя. Сравнивая его с пасхальным яйцом, Лавренев добился таким путем двух результатов. Во-первых, снизил топос красного комиссара, сводя идеал грозного и беспощадного большевика к образу малинового яйца. Во-вторых, спародировал большевистскую идеологию, противопоставляя „Совету”, „Интернационалу” и „чеке” – традицию русского православия. При этом любопытным фактом является употребление автором слова „верует” в последнем цитированном предложении. Ведь на самом деле большевики истребляли любую веру, провозглашая материализм. В итоге, автор подчеркивает, что на самом деле человек всегда во что-то верует, поскольку он не может лишиться своей духовной природы. Именно эта мысль находит свое разрешение в кульминации и финале рассказа.

Естественно, использование Лавреным образа красного комиссара, красного отряда и Пасхи, указывает на общий источник этих концептов, т.е. на русскую культуру. Эти три темы можно свести к современному понятию интертекста, поскольку в литературоведении этим термином называется не только текст как таковой, но и любой феномен культуры. На грани так понимаемого интертекста и конкретного текста литературного произведения оказался фрагмент, в котором Лавренев использует мотив пильняковских кожаных курток. Данный мотив вводится автором в конвенции пародии в самом начале произведения. Красный отряд представлен не в огне борьбы и сражений, не как победитель, а наоборот, как побежденный во время побега. Итак, революционный пафос превращается в фарс, а миф о кожаных куртках – в забавный анекдот. В сюжетном плане этот мотив вводится в виде объяснения, откуда взялись „кожаные куртки”: „брошенному из милого уюта домовых стен в жар и ледынь, в дождь и ведро, в пронзительный пулевой свист человеческому телу нужна прочная крышка. Оттого и пошли на человечестве кожаные куртки” (СП, с. 95). Далее черная большевистская куртка превращается в костюм клоуна, поскольку в результате боевых действий до Туркмении не дошел транспорт с черной краской. Тогда красным пришлось одолжить красок у туркменских и узбекских женщин и покрасить свои куртки во все цвета радуги: „заполыхала туркестанская Красная Армия всеми отливами радуги – малиновыми, апельсиновыми, лимонными, изумрудными, бирюзовыми, лиловыми” (СП, с. 95–96).

Собирательный портрет красноармейцев дополняет главная героиня – Марютка. Как подчеркивает Й. Салайчикова, в поэтической прозе образы женщин часто выдержаны в сатирической или псевдопоэтической

парадигме. Часто усугубляется автором „биологический аспект героини”<sup>21</sup>. Именно в такой условности предстоит перед читателем Марютка. Эта „круглая рыбацья сирота”, „из рыбацкого посёлка” с семи лет занималась „вспарыванием ножом серебряно-скользких сельдяных брюх”. Кульминацией и поворотным моментом в ее жизни было вступление в отряд красноармейцев. Причем условием, которое ей пришлось выполнить для того, чтобы стать членом красного отряда был отказ от „бабьего образа жизни”. Главное качество Марютки, которое затем стало одним из основных источников типа советской девушки, это „мальчиковость”, т.е. мальчиковая фигура, отрывистая речь и отсутствие интереса к собственной внешности<sup>22</sup>.

Несомненно, приведенные нами выше примеры, касающиеся красного отряда и комиссара Евсюкова, можно отнести к интертекстуальности. Однако полагаем, что только первая часть рассказа *Сорок первый* соответствует требованиям интертекстуальности, так как с момента, когда герои попадают на необитаемый остров и внимание рассказчика концентрируется на Марютке и поручике, начинается повествование в совершенно ином духе. Эта грань обозначена именно категорией пародии. Если в первой части пародия преобладает, то в продолжении рассказа она либо исчезает совсем, уступая места трагизму, либо появляется в трагикомических сценах (мы имеем в виду те эпизоды, в которых забавная сцена настраивает читателя на серьезный тон, например, когда Марютка раздевается в присутствии поручика, не испытывая при этом никакого стыда, утверждая, что они оба „сделаны из одного мяса”).

Эту границу между пародией и трагизмом, между ситуативным комизмом и серьезным дискурсом о счастье и смысле жизни обозначает текст *Робинзона Крузо*: „Глава пятая целиком украденная у Даниэля Дефо, за исключением того, что Робинзону не приходится долго ожидать Пятницу” (СП, с. 123). Как отмечают литературоведы, не только названия глав *Сорок первого* представляют собой стилизацию романа Дефо, но и сам сюжет базируется на хорошо узнаваемых элементах – морская экспедиция, крушение, идиллия. Кроме того, как минимум две утопические традиции

---

<sup>21</sup> J. Sałajczykowa, *Literatura rosyjska XX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2001, с. 13.

<sup>22</sup> М. Балина, *Воспитание чувств а la sovietique: повести о первой любви*, „Неприкосновенный запас” 2008, №2 (58), [online] <<http://magazines.russ.ru/nz/2008/2/ba13-pr.html>> (4.04.2012).

и соответственно метафорические линии комбинируются у Лавренева: мифологический потерянный рай и необитаемый „литературный” остров, где герои, мужчина и женщина, обретают счастье<sup>23</sup>.

Рассуждая о границах пародии и трагизма, интертекстуальности и диалогичности, нельзя упустить из виду проблемы авторской интенции, которая, как мы полагаем, сводилась к оказанию влияния на мировоззрение читателя. Здесь не приходится говорить об игре смыслами, цитатами, аллюзиями, так как экзистенциальный смысл текста выводится на первый план. Это уже диалог автора с читателем, который должен побудить последнего к беседе с самим собой. Начитанность читателя в данном случае не волнует автора. Они оба соучастники русской истории и соавторы русской культуры. Суть диалога, который ведет Лавренев с читателем – чувство долга и знание долга. Культура в произведении *Сорок первый* не просто интертекст или контекст, а главная тема, возведенная к универсальной идее. Лавренев вводит ее сначала в сферу пародии, чтобы затем проверить ее жизнью и окончательно громким трагическим вызовом к читателю указать на ее существенный характер.

Тема культуры появляется впервые в диалоге Марютки с поручиком Говорухой-Отроком, когда Марютка читает ему свои стихи. В этом эпизоде пародия очевидна и преобладает в качестве эстетической категории. Первая беседа главных героев состоялась в странных обстоятельствах – она его охраняет, он является ее пленным, причем она начинает пленному читать свои стихи, а он начинает ее учить: „Стихи, видишь ли, – искусство. А всякое искусство ученья требует, у него свои правила и законы. Вот, например, если инженер не будет знать всех правил постройки моста, то он или совсем его не выстроит, или выстроит, но безобразный и негодный в работе. [...] Талант и развивается учением. Инженер потому и инженер, а не доктор, что у него с рождения склонность к строительству” (СП, с. 120–121). Естественно в данной сцене пародируется не только парадокс ситуации, но также революционный пафос марюткиных стихков. Лавренев указывает, таким образом, на процесс возникновения новой тенденции в русской литературе – развивающийся революционный жанр и новую категорию писателей – „из народа”.

Концепт диалога в данном произведении не ограничивается интерпретационными литературоведческими стратегиями. Диалог в *Сорок*

---

<sup>23</sup> В. Вьюгин, «Какая была погода в эпоху Гражданской войны?» *Климатическая метафора в соцреализме*, НЛО 2011, № 108, [online] <<http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/vv6.html>> (20.04.2012).

*первом* составляет главный стержень композиционной структуры текста и осуществляется в нем в формах беседы между главными героями. Более того, эта система, построенная из пяти диалогов между Марюткой и поручиком, подвергается эмоционально-идейной градации, разворачиваясь от простой беседы о марюткиных стихах, через обмен опытом и информацией, к сближающим их беседам о человечности и литературе, но заканчивается спором насчет культуры. Второй диалог состоялся, когда герои оказались на острове и взаимно начали „дополнять” друг друга, так как поручик владел необходимыми книжными сведениям об этих местах, а Марютка использовала свой жизненный опыт в целях выживания. Третий диалог, представляет собой процесс сближения героев друг к другу – проснувшийся после болезни поручик получает от Марютки сигареты, сделанные из ее стихов. Нельзя не заметить в этой сцене жертвенного смысла поступка Марютки по отношению к поручику. Четвертый диалог – это акт просвещения Марютки поручиком, который по вечерам рассказывает ей историю Пятницы и Робинзона Крузо. Пятый и последний (хотя на самом деле он растянут на несколько дней из-за обиды, которую они нанесли друг другу) диалог – это настоящий идеологический спор, показывающий суть идейного конфликта данного рассказа.

Этот последний диалог выявляет неразрешенный конфликт двух антагонистических правд – красных и белых. В конечном итоге тема и идея культуры не объединяет героев за счет своих гуманитарных и гуманистических ценностей, а разъединяет их. Характерно при этом, что именно последний спор пробудил в поручике волю борьбы за свою культуру: „если мы за книги теперь сядем, а вам землю оставим в полное владение, вы на ней такого натворите, что пять поколений кровавыми слезами выть будут. Нет, дура ты моя дорогая. Раз культура против культуры, так тут уж до конца” (СП, с. 156–157).

В свете наших рассуждений особенно интересным кажется финал произведения. Вспомним, как поручик, увидев белый парус на горизонте, начал танцевать и припевать: „Бе-ле-ет па-рус о-ди-но-ки-кий \ В ту-ма-не моря го-лу-бом-бом-бом...\ Бим-бам. Бом-бом, \ Голу-бом!” (СП, с. 157). На первый взгляд, данный отрывок представляет собой классический интертекст, т.е. использование Лавреневым двух строк из стихотворения Михаила Лермонтова *Парус*. Более того, радостное настроение поручика, казалось бы, наступающий *happy end*, безжалостно прерывается выстрелом Марютки, и финал превращается в трагедию, заставшую врасплох как наблюдающих за этой сценой белых офицеров, так и самого читателя.

Полагается, что цель и интенция Лавренева не сводилась лишь к указанию на романтический контекст данной сцены, соединившей этой цитатой в один метафорический ряд: поручика – белый парус корабля – офицеров белой гвардии – и традицию русского романтизма. Здесь, скорее всего, идет диалог между автором и читателем о смысле жизни, значении культуры и о долге ее сохранения. Не без значения является тот факт, что в *Сорок первом* одним из ведущих мотивов является образ революции как бури, введенный в русскую литературу Александром Блоком (поэма *Двенадцать*) и использованным многократно писателями-орнаменталистами. Лавренев наверно учитывал, что читатель знает заключение стихотворения Лермонтова: „А он [парус], мятежный, просит бури, \ Как будто в бурях есть покой!”.

Соответственно, в финале противопоставляется буря-революция культуре как покою, и инстинкт убийцы, срабатывающий автоматически, гуманистическим ценностям. В таком отношении читатель сам должен решить, в каком мире хочет жить. Это трагический выбор, но вызван нуждами времени. В заключение можно еще раз сослаться на Бахтина, который, рассуждая о жанровых разновидностях романа, указывал на понимание мышления Платоном. Итак, греческий философ воспринимал мышление как беседу человека с самим собою, переходящую непосредственно в беседу с другим человеком<sup>24</sup>. В данном случае мы наблюдаем обратный процесс – автор, используя мотив и логику диалога, создает ситуацию беседы с читателем, чтобы тот, в конечном итоге, побеседовал сам с собою и попытался ответить себе на вопросы, заданные текстом Лавренева.

В результате нашего анализа оказывается, что первая часть рассказа *Сорок первый* (т.е. до момента, когда герои попадают на остров) соответствует теоретическим принципам интертекстуальности. Причем интертекстуальность сопровождается пародией, в категории которой выдержано повествование о красноармейцах. Однако с момента кульминации рассказа (болезнь поручика) интертекстуальность переходит в диалогичность, теряя пародийный характер и приобретая все более трагичные краски. Несомненно, диалог распространяется и на авторскую интенциональность, которая направлена на читателя, как на субъективное сознание, стремящееся к объективизации.

---

<sup>24</sup> М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [в:] idem, *Вопросы литературы и эстетики*, „Художественная литература”, Москва 1975, с. 284–285.

## Streszczenie

*Między dialogicznością i intertekstualnością. Problem tekstu w tekście na przykładzie opowiadania Borysa Ławrieniowa „Czterdziesty pierwszy”*

Artykuł jest próbą analizy zagadnienia intertekstu zdefiniowanego przez Julię Kristewą oraz dialogiczności zdefiniowanej przez Michaiła Bachtina. Autorka wyznaczyła sobie dwa podstawowe zadania – ukazanie specyfiki i różnic pomiędzy intertekstualnością a dialogicznością oraz zbadanie ich występowania i funkcjonowania w tekście literackim. Przykładem tekstu, w którym występują obie kategorie literaturoznawcze, jest opowiadanie *Czterdziesty pierwszy* Borysa Ławrieniowa. Okazało się, że parodia jest tą kategorią poetycką, która łączy intertekstualność z poetyką rosyjskiej prozy ornamentalnej lat 20. Ponadto tekst opowiadania jest podzielony konstrukcyjnie niejako na dwie zasadnicze części – w pierwszej części (akcja rozgrywająca się do momentu kulminacyjnego opowiadania) dominuje intertekstualność, natomiast w drugiej (po chorobie porucznika) – dialogiczność.

**Słowa kluczowe:** dialogiczność, intertekstualność, *Czterdziesty pierwszy*, Borys Ławrieniow, proza ornamentalna.

## Summary

*Between dialogism and intertextuality. The problem of text in text on the example of "The Forty-First" by Boris Lavrenyov*

The article deals with two kind of problems – the specification and differences between intertextuality defined by Kristeva and concept of dialogue defined by Bakhtin, on the one hand, and the presence of these key categories of the contemporary literary criticism in the story written by Boris Lavrenyov *The Forty-First*, on the other hand. The research refers also to the links between the theory of Kristeva and the poetic of ornamental prose, and shows the key role of parody in both of them. As the result the author comes to the conclusion that the story is being constructively divided into two parts, one of which has got an intertextual character and the other one dialogical. Moreover, the first category is related to parody, and Bakhtin's concept of dialogue to tragic nature.

**Key words:** dialogism, intertextuality, *The Forty-First*, Boris Lavrenyov, ornamental prose.

Marcin Cybulski  
Lublin

## **Rosja i Rosjanie w *Pamiętnikach* Zygmunta Szczęsnego Felińskiego – próba rekonstrukcji stereotypu narodowego**

*Pamiętniki* to najbardziej znane i najczęściej wydawane dzieło Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, warszawskiego arcybiskupa z okresu powstania styczniowego, a od roku 2009 jednego ze świętych w katolickim panteonie. Ich autor pozostaje jednak postacią nieco zapomnianą we współczesnej świadomości zbiorowej, w szczególności rzadko kojarzony jest z osobą utalentowanego i płodnego pisarza, a nie tylko kościelnego dostojnika. Tymczasem Feliński na przestrzeni niemal całego swojego życia napisał wiele różnego rodzaju utworów literackich, poczynawszy od drobnej poezji poprzez dramaty i eposy aż po obszernie dzieła teologiczne i filozoficzne. Nie zmienia to faktu, że względną popularność zyskały jedynie *Pamiętniki* – dzieło tak różne od pozostałych, najsilniej związane z osobistymi doświadczeniami autora, a dzięki temu stanowiące bezcenne źródło informacji o społeczeństwie, kulturze i polityce Polski pod rosyjskim zaborem w drugiej połowie XIX stulecia.

*Pamiętniki* Felińskiego zaczęły powstawać w Jarosławiu w schyłkowym okresie jego zesłania (1882–1883), jednak ich pierwsza wersja była bardzo krótka<sup>1</sup>. Ostatecznej redakcji dzieła autor dokonał już po powrocie na ziemię polskie, gdy osiadł w Dźwiniacze. Niestety poszerzeniu i przeredagowaniu uległa tylko część obejmująca okres do przyjęcia święceń kapłańskich (czyli do roku 1885). Pozostałej partii Feliński nie zdążył już zredagować, zmarł bowiem w roku 1895, dlatego też druga część wspomnień jest znacznie bardziej skrócona i powierzchowna. Należy jednak zauważyć, że decyzja o zakończeniu *Pamiętników* na momencie powrotu z wygnania była świadomym wyborem autora i nie miał on zamiaru opisywać swoich późniejszych losów, zakładając, że jego prywatne życie w Polsce nie wzbudziłoby zainteresowania czytelnika<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Por. H. Wyczawski, *Arcybiskup Zygmunt Szczęsny Feliński 1822–1895*, Warszawa 1975, s. 398.

<sup>2</sup> Por. Z. Feliński, *Pamiętniki ks. Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, arcybiskupa warszawskiego*, cz. 2: 1851–1883, Kraków 1897, s. 305.

Wspomnienia Felińskiego cechuje mniej więcej równa proporcja pomiędzy sferą prywatną i publiczną, a kompozycyjnie elementy te są ze sobą przeplatane, co sprawia, że czytelnik zapoznaje się tak z losami autora, jak i z panoramą okoliczności społeczno-kulturowych, które tym losom towarzyszyły<sup>3</sup>. Obszerne, barwne i wielowątkowe dzieło Felińskiego można rozpatrywać przez najróżniejsze pryzmaty, począwszy od językowego poprzez historyczny, polityczny, kulturowy, socjologiczny, etnograficzny itd. Niniejszy artykuł poświęcony zostanie tylko jednemu zagadnieniu, którym jego autor zajmował się także w odniesieniu do innych pisarzy XIX-wiecznych<sup>4</sup>, mianowicie obrazowi Rosjan i Rosji w utworze.

Twórczość pamiętnikarska pochodząca z okresu zaborów jest szczególnie predestynowana do tego, aby rozpatrywać ją pod kątem stereotypów narodowych<sup>5</sup>. Należy bowiem pamiętać, że uwidocznianie się (w szczególności negatywnych) wizerunków etnicznych nasila się w sytuacjach kryzysowych, takich jak konflikty, wojny, okupacja, utrata suwerenności. Dla wizerunku Rosjan i Rosji w oczach Polaków takim kluczowym okresem był czas zaborów, chociaż załączki negatywnego stereotypu kształtowały się już dużo wcześniej. Jednak umocnienie wizerunku nastąpiło wraz z upadkiem Rzeczypospolitej z jednej strony, a narodzinami etosu romantycznego z drugiej<sup>6</sup>. Klęski obu powstań narodowych i ciągnące się za nimi fale represji ugruntowały go na długie lata. Mimo że postulat oddzielenia postrzegania rosyjskiego narodu od polityki caratu był zawsze w pewnym stopniu obecny, to jednak mniej lub dalej idąca antyrosyjskość była nieodłącznym elementem etosu dziewiętnastowiecznej polskości, postawy patriotycznej, ducha, w którym wychowywał się także od dziecka Zygmunt Szczęsny Feliński<sup>7</sup>. W okresie późniejszym przyszedł arcybiskup studiował w Moskwie, kontaktów z Rosjanami więc nie brakowało, jednak – jak pisał – mimo pozorowanej neutralności „ze względów patriotycznych, opuszczenie katolicyzmu, zwłaszcza zaś przejście na prawosławie lub ożenienie się z Moskiewką uważano za nikczemną zdradę, godną potępienia i wzgardy”<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Por. H. Wyczawski, op. cit., s. 413.

<sup>4</sup> Zob. np. M. Cybulski, *Rosja i Rosjanie w pamiętnikach Polaków (1863–1918)*, Warszawa 2009.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 7–16, 112–162 i n.

<sup>6</sup> Por. A. Kępiński, *Geneza i funkcjonowanie negatywnego stereotypu Rosji i Rosjanina*, [w:] T. Walas (red.), *Narody i stereotypy*, Kraków 1995, s. 155.

<sup>7</sup> Por. H. Wyczawski, op. cit., s. 52.

<sup>8</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki ks. Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, arcybiskupa warszawskiego*, cz. 1: 1822–1851, Kraków 1897, s. 137.

Relacje Polaków z Rosjanami były ambiwalentne – z jednej strony w zgodzie z patriotycznym etosem starano się ich bojkotować, trzymać na dystans, nie wchodzić w relacje, z drugiej – ze względów administracyjnych – w codziennej praktyce kontaktowano się z Rosjanami w sposób nagminny i wieloraki. Tym samym Polacy dobrze znali Rosjan, lecz ich wizerunek był silnie filtrowany przez nastawienie uwarunkowane patriotycznie i politycznie. Ciekawe wydaje się więc, w jaki sposób Rosjan postrzegał warszawski arcybiskup, zwłaszcza w kontekście jego ewolucji światopoglądowej, jaką przeszedł od młodości do wieku dojrzałego, a wyrażającej się w porzuceniu romantycznego mitu walki zbrojnej na rzecz pozytywistycznej służby dla dobra narodu i Kościoła.

Analizując pokrótce wizerunek Rosjan i Rosji w *Pamiętnikach* Felińskiego, za luźny wzorzec przyjęto tutaj model zaproponowany przez Aleksandrę Niewiarę, a obejmujący kolejno: nazewnictwo narodowe, cechy psychiczne i charakterologiczne Rosjan, wreszcie obraz Rosji jako kraju i państwa<sup>9</sup>. Pominięto aspekt wyglądu fizycznego Rosjan, bowiem Feliński w zasadzie nie porusza go w swojej obszernej pracy.

Jeżeli chodzi o nomenklaturę, to Feliński używa w zależności od kontekstu zarówno neutralnego słowa „Rosjanie”, jak i nacechowanego pejoratywnie „Moskale”. Ta druga forma pojawia się najczęściej w różnego rodzaju anegdotach, które sam określa w pierwszym tomie wspomnień jako „niezaprzeczenie dowcipne figle płatane Moskalom, co u patriotów uchodziło za pewien rodzaj bohaterstwa, niby odwet pokojowy za wyrządzone nam krzywdy”<sup>10</sup>. Jest to zgodne z kształtującą się w XIX wieku normą językową, która określenia „Moskale” i „moskiewski” ograniczała raczej do kontekstów nacechowanych negatywnie, w neutralnych sytuacjach zalecając formę „Rosjanie” i „rosyjski”<sup>11</sup>. Feliński w ogóle tej drugiej formy używa częściej i chętniej, co wynika zapewne z coraz silniejszego jej upowszechnienia pod koniec stulecia (a wtedy przecież powstawały *Pamiętniki*), jak też z wyważonego światopoglądu samego autora oraz jego przypuszczalnej niechęci do epatowania nacechowanymi bezwzględnie negatywnie określeniami. Zakładając wreszcie możliwość ukazania się drukiem wspomnień, trzeba było mieć na względzie powstrzymanie się przez używaniem zwrotów, które mogłyby zostać odebrane jako nadmiernie nieprzychylnie czy obraźliwe.

<sup>9</sup> Por. A. Niewiara, *Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI–XIX wieku*, Katowice 2000, s. 130–147.

<sup>10</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 1, s. 21.

<sup>11</sup> Por. A. Niewiara, op. cit., s. 130–132.

Przechodząc do wizerunku osobowościowo-charakterologicznego Rosjanina w *Pamiętnikach*, trzeba zauważyć, że wyraźne są tu ślady ugruntowanego w polskim piśmiennictwie przypisywania tej nacji cech, takich jak: pijaństwo, chciwość i nieuczciwość, zacofanie i prymitywizm, okrucieństwo<sup>12</sup>. Skala tej pierwszej skłonności przejawiana przez Rosjan trudna była do zaakceptowania nawet dla niewylewających za kołnierz Polaków z czasów Rzeczypospolitej szlacheckiej i relacje Felińskiego w ten stereotyp się wpisują, aczkolwiek są to raczej opowieści „z drugiej ręki”, zasłyszane, a nie opisy wydarzeń, których autor był bezpośrednim świadkiem. Wśród przytaczanych przezeń anegdot pojawiają się zarówno pijani w sztok prawosławni duchowni<sup>13</sup>, pijący bez umiaru carscy żołnierze<sup>14</sup>, jak i rosyjscy nauczyciele gimnazjalni z Łucka i Klewania (tutaj Feliński posiłkuje się już naocznymi wspomnieniami), którzy ze swoją skłonnością do wysokokowych trunków nie starali się nawet kryć przed uczniami, przez co zresztą ci ostatni nie mieli do nich za grosz należnego przecież belfrom szacunku<sup>15</sup>.

Nieopodal pijaństwa plasuje się umysłowa tępota, ograniczenie intelektualne, ciemnota czy też najzwyczajsza ludzka głupota, które to cechy Rosjanom przypisywano w okresie zaborów nader chętnie i czyniono z nich przedmiot zbiorowego pośmiewiska. Feliński ponownie wpisuje się w ten wzorzec, kreśląc niekiedy portrety tak skrajnie nierozgarniętych bohaterów, że wiarygodność tych historyjek trudno uznać za wysoką. Niewątpliwie jednak spełniały one swoje zadanie kulturowo-społeczne, pozwalając zwyciężonym na symboliczne choćby odczucie przewagi nad znieawidzonym wrogiem. Należy przypuszczać, że tego rodzaju anegdoty – niczym dzisiejsze *virale* internetowe, choć oczywiście nie na taką skalę – podlegały dynamicznej dystrybucji „pantoflowej”, były powtarzane przy okazji spotkań towarzyskich czy bankietów, dodawano do nich kolejne szczegóły, modyfikowano ich treść i ostatecznie nie miały one zapewne wiele wspólnego z realnym pierwowzorem, o ile nawet takowy kiedykolwiek istniał. W tym nurcie mieszczą się przytoczone przez Felińskiego opowiadania o bruchomówcy, który wmówił carskiemu oficerowi, że posiada gadającego psa<sup>16</sup>, czy też o wojskowych oficjelach jedzących cygara z oliwą w przekonaniu, że są to wykwinnie przyrządzone minogi<sup>17</sup>. Mechanizm tych żartów jako żywo przypomina popularne w czasach PRL-u dowcipy o polskich milicjantach czy nieco wcześniejsze anegdoty na temat czerwonoarmistów.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 133–136.

<sup>13</sup> Por. Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 1, s. 22.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 28–29.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 33.

O ile jednak naigrzanie się z carskich żołnierzy ma u Felińskiego typowo anegdotyczny i żartobliwy charakter, o tyle odnosząc się do polityki rosyjskiego rządu i działania carskiej armii, autor przybiera ton zdecydowanie poważny, nie wahając się przed jednoznacznym nakreśleniem wizerunku ciemieńców (tu wspominając czas powstania listopadowego, którego był świadkiem w dzieciństwie):

Po świetnej bitwie [...] Dwernicki zmuszonym się widział ustąpić do Galicji, uwolnione od groźnego przeciwnika żołdactwo moskiewskie rozsypało się po całej okolicy, rabując i niszcząc napotkane po drodze dwory. Kiedy i Wojutyn odwiedziła ta plaga, matka moja, ostrzeżona w porę, zdołała schronić się z dziećmi w gęstych zaroślach ogrodu [...].<sup>18</sup>

Powraca tu mocno utrwalony w polskiej tradycji literackiej obraz armii rosyjskiej jako żywiołu nieokrzesanego, prymitywnego, nieprzewidywalnego i okrutnego. Wizerunek ten przetrwał zasadniczo niezmiennie aż do połowy XX wieku – utrwalony przez kolejne wydarzenia historyczne<sup>19</sup>.

Podobnie negatywnie ocenia Feliński politykę carskiego rządu po powstaniach. O represjach polistopadowych pisze jako o „zagładzie wszystkich żywiołów narodowych”<sup>20</sup>, a w szczególności ostrymi słowami określa prześladowania religijne, jakie rozpoczęły się po 1831 r.<sup>21</sup> Politykę wobec unitów i katolików nazywa „bizantyńską chytryością”<sup>22</sup>, co w jednoznaczny sposób umieszcza Rosjan i Rosję w kręgu kultury azjatyckiej, obcej europejskiej cywilizacji i dla niej niebezpiecznej. Tego rodzaju postrzeganie rosyjskiego żywiołu kulturowego ma także swoje długie i wielorakie tradycje<sup>23</sup>. O działalności rosyjskich władz po roku 1863 arcybiskup pisał:

Tymczasem w Warszawie i na całym obszarze polskiej ziemi zapanowało tak dzikie prześladowanie religii i narodowości naszej, jakiego nie było nawet za czasów Mikołaja. Po uśmierzeniu zbrojnego powstania nie tylko wieszano i wysyłano na Sybir tych, co w nim udział przyjęli, lecz wysiedlano całe wsie i zaścianki i całą ludność przepędzano jak trzodę w głąb Rosji dlatego tylko, że była katolicką i polskiego używała języka.<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>19</sup> Por. J. Borkowicz, *Ambiwalencja sąsiedztwa*, [w:] A. Magdziak-Miszewska, M. Zuchniak, P. Kowal (red.), *Polacy i Rosjanie. 100 kluczowych pojęć*, Warszawa 2002, s. 72–73.

<sup>20</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 1, s. 73.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 77–81.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 82.

<sup>23</sup> Por. J. Tazbir, *W pogoni za Europą*, Warszawa 1998, s. 119.

<sup>24</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 2, s. 290–291.

Antypolskość tradycyjnie utożsamia się tu z antykatolickością, co rzutuje na niechętny stosunek do prawosławia, o czym szerzej wspomniane zostanie nieco dalej. Feliński obszernie i w pełnych emocjach opisuje liczne okrucieństwa, jakich dopuszczały się władze po zdławieniu powstania styczniowego:

Tak np. księdzu Trynkowskiemu wkładano na głowę żelazną obręcz, którą za pomocą śruby ściskano powoli coraz silniej, aż wreszcie męczennik w szalonym bólu i obłądnie poczynił bredzić, na mocy zaś podobnych zeznań więziono każdego, czyje imię wymienił. [...] Dla skłonienia znowu Jerzego Brynka do uczynienia zeznań, kiedy łozy nie poskutkowały, nakarmiono go śledziem, napaliwszy zaś w celi jego jak w łaźni, przykuto go na wznak do podłogi i postawiono obok niego naczynie z cuchnącą zgnilizną; kiedy zaś gorączka paliła go tak, iż od przytomności niemal odchodził, przez małe okienko we drzwiach obiecywano mu wodę i świeże powietrze, jeśli uczestników spisku wymieni.<sup>25</sup>

Autor przytacza także przykłady wielu innych okrutnych tortur i występków, jakich dopuszczały się rosyjskie władze w stosunku do ruchu powstańczego, w tym szczególnie oburzającą dla arcybiskupa egzekucję księdza Agrypina Konarskiego w Warszawie<sup>26</sup>. Można zatem stwierdzić, że tradycyjny wizerunek Rosjan jako okrutników pozbawionych współczucia i ludzkich uczuć znajduje tu dobitne potwierdzenie, aczkolwiek trzeba zaznaczyć, że Feliński cechy te przenosi głównie na przedstawicieli aparatu władzy i armii, nie zaś na Rosjan jako nację w ogóle.

W ów stereotyp postrzegania Rosjan, do jakiego nawiązuje autor *Pamiętników*, a który utrwalony był od co najmniej kilkudziesięciu lat, wpisuje się także zbiór cech, takich jak: nieuczciwość, chytryść, chciwość, skłonność do przekupstwa, korupcji i zwyczajnego złodziejstwa (*notabene* to znów elementy stereotypu Rosjan o dużej żywotności, o czym świadczy fakt, że były obecne w ciągu właściwie całego XX wieku, a w pewnym stopniu funkcjonują także dzisiaj). Feliński zwraca uwagę przede wszystkim na stopień korupcji carskiego aparatu władzy:

Pomimo szkód olbrzymich, wyrządzonych polskim obywatelom przez liczne konfiskaty majątków, rząd rosyjski mało skorzystał z tego przywłaszczenia, największa bowiem część dochodów z dóbr zabranych ugrzęzła w kieszeni administracji. Ministerium dóbr państwa nie istniało jeszcze wówczas, oddawano przeto zarząd skonfiskowanych majątków zasłużonym urzędnikom, najczęściej generałom, bez żadnej prawie kontroli.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 1, s. 113.

<sup>26</sup> Por. J. Dobraczyński, *A to jest zwycięzca. Opowieść o Zygmuncie Szczęsnym Felińskim arcybiskupie warszawskim*, Warszawa 2002, s. 216–217.

<sup>27</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 1, s. 87.

O nadużyciach nagminnie dokonywanych wewnątrz administracji autor pisze jeszcze kilkakrotnie<sup>28</sup>. Z kolei wspominając czas swoich moskiewskich studiów, mimochodem nawiązuje do interesowności rosyjskich studentów, którzy jakoby w ogóle nie posiadali jakichkolwiek ambicji naukowych, a dyplom traktowali jedynie w kategoriach czysto użytkowych – jako drogę do uzyskania różnego rodzaju przywilejów i korzyści materialnych<sup>29</sup>.

Podsumowując najważniejsze cechy narodowe Rosjan, Zygmunt Feliński stwierdza, nie przebiegając w słowach:

Chciwość i pijaństwo stanowiły tak powszechną narodową wadę, że nie tajono się nawet z tymi skłonnościami, posuwając środki nabycia do takiej bezczelności, o jakiej cywilizowane społeczeństwa pojęcia nawet nie mają; tych zaś krzyczących nadużyć sprawcy ich nie tylko się nie wstydzi, lecz sami przechwalali się nimi owszem, na dowód niepospolitego sprytu swojego.<sup>30</sup>

Zdaniem autora, Rosjanie nie tylko uciekają się do oszustw i złodziejstwa, ale też postawa taka nie rodzi u nich żadnych dylematów moralnych, co ma być oznaką przynależności do społeczeństw „niecywilizowanych”, niższych (jak można domniemywać – w porównaniu z Polakami i narodami Europy Zachodniej). Potwierdza to sam Feliński, nazywając w innym miejscu cara Mikołaja I „nieprzyjacielem cywilizacji zachodniej”<sup>31</sup>. Tym samym wizerunek Rosjan, jaki wyłania się z *Pamiętników*, jednoznacznie nawiązuje do mitu Azjaty, przedstawiciela obcej, egzotycznej i niezrozumiałej kultury, która wytworzyła umysłowość niepojętą dla Polaka i Europejczyka. Feliński pisze:

Rozwikłać sumienie ówczesnego Moskala to nie lada zagadka; taka tam gmatwani-  
na najsprzeczniejszych z sobą pojęć, tak źle uporządkowana skala obowiązków. Starowiercy np., których na miliony liczą w Rosji, uważają palenie tytoniu albo zażywanie tabaki za grzech nierównie cięższy niż kradzież lub pijaństwo. W Saratowie, za czasów pobytu tam mojej matki, grasowała sekta, która uznawała za zbrodnie jedzenie kartofli, zwanych w ich języku diabelskim jabłkiem. [...] Tego rodzaju przewrotne pojęcia o moralności chrześcijańskiej upowszechnione były nie tylko między prostym ludem, ale też i w łonie niższego duchowieństwa [...].<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Ibidem, s. 173–174.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 160.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 167.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 162.

Nadarza się okazja, aby powrócić do wzmiankowanej wcześniej kwestii stosunku autora *Pamiętników* do religii prawosławnej. Należy podkreślić, że w zbiorowych wyobrażeniach Polaków XIX wieku (a także okresu wcześniejszego) żywe były tendencje postrzegania Kościoła wschodniego jako religii schizmatycznej, w jakiś sposób nieprawdziwej, zafałszowanej, a w swojej niezrozumiałej liturgii, kulcie *jurodiwych* i odrzuceniu części dogmatów Kościoła zachodniego dziwnie bliskiej praktykom pogańskim i sekciarskim<sup>33</sup>. Toteż nader chętnie Feliński przytacza zasłyszane opowieści o zbrodniach i okrutnych morderstwach popełnianych przez popów w głębi Rosji, o lekceważeniu sakramentów i liturgii, o niewyobrażalnej chciwości i notorycznym pijaństwie prawosławnych duchownych<sup>34</sup>. Zastrzeżenia co do moralnego aspektu religijności wysuwane są tu nie tylko wobec prostego ludu, ale także społecznych elit:

Zamożne i wykształcone klasy nie miały właściwie żadnej w głębi sumienia wiary, tak, iż religia była dla nich politycznym jedynie narzędziem dogodnym do wpływania na sfanatyzowane masy i do wciągania w sferę swych interesów prawosławnego Wschodu. [...] Pijaństwo, rozpusta, nieuszanowanie cudzej własności, kłamstwo i wszelkiego rodzaju podstęp były jakby chlebem powszednim oświecenijszej części społeczeństwa, pomimo zewnętrznych form religijnych.<sup>35</sup>

Rodzi się więc obraz rosyjskiej religii dość zatrwająco – z jednej strony prymitywny lud uprawiający duchowość na sposób pogański, nierozumiejący związku postawy moralnej z religią, z drugiej zaś dekadencjonalne elity intelektualne, w istocie agnostyczne czy wręcz ateistyczne, traktujące religię przedmiotowo – jako narzędzie wpływania na poddanych.

Ten negatywny stosunek do Rosjan nie jest jednak u Felińskiego bezwzględny. Mimo oczywistych uwarunkowań politycznych, autor *Pamiętników* potrafi zaskakująco korzystnie wyrażać się o rosyjskich władcach:

W epoce porozbiorowej żaden monarcha nie potrafił zjednać sobie tak powszechnego uznania jak Aleksander I. W życiu, zwłaszcza prywatnym, dziwnie ujmującym było jego obcowanie; łagodny bowiem, uprzejmy i szlachetny z natury, z rzadką wspaniałomyślnością wybaczał on osobiste uchybienia, zwłaszcza, gdy nie zdradzała się w nich zła wola.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> Por. A. Niewiara, op. cit., s. 146–147.

<sup>34</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 1, s. 164–166.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 36.

Także w relacji ze spotkania twarzą w twarz z Aleksandrem II tuż przed objęciem funkcji warszawskiego metropolity pobrzmiewa szczególnie nuta szacunku, a sam monarcha ukazany zostaje jako człowiek zasadniczo serdeczny i życzliwy, rozsądny, z uwagą wysłuchujący swego adwersarza, mąż stanu posiadający niezaprzeczną klasę polityczną i kulturę osobistą<sup>37</sup>.

Z drugiej strony Felińskiego wyraźnie drażni bałwochwalczy fanatyzm w oddawaniu czci carom przez rzesze rosyjskiego społeczeństwa:

[...] fanatyczna zaś cześć dla wszechwładnego samodzierżawcy posuwała się niemal do bałwochwalstwa. Dość powiedzieć, że gdy zniecierpliwiony powolną jazdą carski rumak gryzł wędzidło, a biała piana spadała z jego pyska na kamienie bruku, to lud tłoczył się na ulicę po przejeździe monarchy i zebraną z ziemi pianą namaszczał sobie na czole krzyże, jakby poświęconym chryzmem.<sup>38</sup>

O ile jednak w opisie rosyjskich władców pobrzmiewają pozytywne tony (o czym być może decyduje konserwatywny światopogląd Felińskiego, jego zamiłowanie do tradycji monarchii, a być może też popularny wśród ówczesnych Polaków kult wielkich osobistości, np. Napoleona), o tyle nie pozostawia on żadnych złudzeń co do niższych przedstawicieli aparatu carskiej władzy. I tak np. jednoznacznie negatywne cechy uosabia namiestnik Królestwa Polskiego Aleksander Lüders: butę, bezwarunkową poddańczość władzy, biurokratyczne przywiązanie do przepisów i brak jakiegokolwiek współczucia dla Polaków<sup>39</sup>.

Nie należy przez to rozumieć, że wzajemne stosunki Rosjan i Polaków były pełne jawnej nienawiści. Wprost przeciwnie, Feliński pisze:

Między obu narodowościami nie było ani niechęci, ani lekceważenia; owszem, ilekroć potrzeba wymagała, wzajemny stosunek był grzeczny, a nawet uprzejmy, ale poza interesem zjednoczenie nie istniało. Polacy żyli między sobą, Moskale między sobą, tak, iż bliższy stosunek towarzyski, a nawet koleżeński, nie wywiązał się wcale.<sup>40</sup>

Z *Pamiętników* wynika wyraźnie, że z Rosjanami żyło się w stosunkach neutralnych, poprawnych, ale nie wchodzono w kontakty zażyłe, które postrzegano jako sprzeniewierzenie się patriotycznemu etosowi. Ten system trudnej symbiozy był modelem obowiązującym zarówno wśród mieszkańców Królestwa Polskiego, jak i wśród Polaków, którzy żyli na terenie carskiego imperium.

<sup>37</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 2, s. 136–139.

<sup>38</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 1, s. 169.

<sup>39</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 2, s. 146–147.

<sup>40</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 1, s. 135–136.

Sam Feliński Rosjan traktował z dużą rezerwą – o ile w czasie swojej arcybiskupiej posługi nie mógł uniknąć regularnych kontaktów z nimi na polu zawodowym, o tyle na wygnaniu szybko i zdecydowanie zrezygnował z prób jakiegokolwiek asymilacji:

Będąc przekonanym, iż stosunki z rosyjskim towarzystwem żadnych nie wydadzą owoców, podtrzymanie ich pochłonie wiele czasu i pieniędzy, postanowiłem zamknąć się od razu w szczupłym kółku mieszkających w Jarosławiu katolików.<sup>41</sup>

Niewątpliwie w tej, dość radykalnej przecież, decyzji (Feliński zdawał sobie sprawę, że jego wygnanie może potrwać długie lata, a mimo to skazał się na dobrowolną samotność i towarzystwo ograniczone do kilku zaledwie Polaków) znaczącą rolę odegrały niedawne wydarzenia w Warszawie i negatywne emocje związane z upadkiem powstania styczniowego i utratą arcybiskupstwa.

Chociaż autor *Pamiętników* sporo miejsca poświęca Rosjanom, to praktycznie nie opisuje ich ojczyzny, czyli Rosji, a przecież w kraju tym spędził znaczną część swojego życia (bo do dwudziestu lat na wygnaniu trzeba doliczyć jeszcze lata spędzone w Moskwie i Petersburgu). W omawianym dziele niemal całkowicie brak opisów krajobrazów, kultury, obyczajów, ludzi – tego wszystkiego, co musiał przecież absorbować jako własne, wieloletnie doświadczenia. Odległa podróż do Jarosławia sprowadzona została do dwóch zdań na temat tego, jak się ona odbywała (tj. koleją żelazną i statkiem parowym), a okolice samego miasta autor kwituje jako „dość malownicze”, co nastrajało go do długotrwałych spacerów, podczas których oddawał się układaniu wierszy<sup>42</sup>. Niewiele więcej można dowiedzieć się o Rosji z opisu lat wcześniejszych, gdy autor mieszkał w Moskwie i Petersburgu. Sam Feliński zauważa zresztą, że zamknięcie się w patriotyczno-katolickim getcie narodowym ograniczało polskim studentom możliwości poznania rosyjskiego społeczeństwa i kultury czy też w ogóle Rosji jako kraju:

Miało to pod względem ogólnego, zwłaszcza zaś towarzyskiego wykształcenia ten wielki niedostatek, że czerpiąc z jedyne go i to wcale nieobfitego źródła wszystkie żywoły wiedzy, młodzież ta wyrabiała w sobie ciasne, po większej części i jednostronne poglądy, a co najgorsza, to, że przepędziwszy lat kilka w samym sercu Rosji, powracała do kraju nie poznawszy jej wcale; nie mając bowiem żadnych z rosyjskim społeczeństwem stosunków, to jedynie o nim wiedziała, co na ulicy lub w teatrze dopatrzeć się jej udało.<sup>43</sup>

<sup>41</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 2, s. 287.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 286, 300.

<sup>43</sup> Z. Feliński, *Pamiętniki...*, cz. 1, s. 136.

Oczywiście *Pamiętniki* przynoszą pewien zasób uwag i refleksji dotyczących Rosji (przede wszystkim w kontekście panujących w niej stosunków społecznych), ale zwykle konstatacje te mają z gruntu polityczny charakter i formułowane są przez pryzmat perspektywy zaborów i szeroko rozumianego polsko-rosyjskiego konfliktu interesów politycznych (względnie odnoszą się do opozycji katolicyzm–prawosławie, którą autor chętnie nie tylko podkreśla, ale wykazuje wręcz skłonności do jej nadmiernego wyolbrzymiania). I tak Kijów, w którym młody Zygmunt Szczęsny spędził kilka miesięcy przed wyjazdem do Moskwy, jawi się jako swoiste centrum rusyfikacji i ośrodek słowianofilskiej idei „zjednoczenia” pod przywództwem Rosji, jaka miała przyświecać wielu ówczesnym carskim dygnitarzom<sup>44</sup>. Z kolei pobyt w Petersburgu miał już inny charakter – autor przebywał w stosunkowo zamkniętym środowisku duchowieństwa katolickiego, co tym bardziej nie sprzyjało poczynieniu głębszej obserwacji Rosji, jej społeczeństwa i kultury. Trzeba natomiast podkreślić, że wspomnienia Felińskiego przynoszą nieco informacji na temat zagadnień ekonomiczno-gospodarczych w carskim imperium, co musiało chyba prywatnie autora dość interesować, skoro temat ten referuje niekiedy ze sporą szczegółowością. I tak, Feliński przedstawia dokładnie politykę monetarno-walutową Rosji lat trzydziestych<sup>45</sup>, a w innym miejscu przeprowadza złożoną (i ostatecznie negatywną w swym wydźwięku) ocenę poziomu zaawansowania rosyjskiego przemysłu<sup>46</sup>. Rozważania te ostatecznie stają się przyczynkiem do postawienia tezy o samouwielbieniu i wywyższaniu się Rosjan, co miało cechować wyższe kręgi społeczne, choć nie było uzasadnione faktycznymi osiągnięciami na polu kultury, nauki czy gospodarki<sup>47</sup>.

Gdyby podjąć próbę podsumowania wizerunku Rosji i Rosjan, jaki wyłania się z *Pamiętników* Zygmunta Szczęsnego Felińskiego, to w pierwszej kolejności nasuwa się wniosek, że w interesujące spostrzeżenia na ten temat obfituje przede wszystkim pierwszy tom dzieła, w szczególności rozdziały opisujące pobyt w Moskwie w czasie studiów. W pozostałych częściach wspomnień refleksji tego typu jest mniej, co nie znaczy, że nie są w ogóle obecne. Zasadniczo, przedstawiając Rosjan, Zygmunt Feliński powieli w znacznym stopniu narodowe stereotypy ugruntowane w polskiej świadomości zbiorowej jeszcze przed zaborami, a wzmocnione po utracie niepodległości przez Polskę. Zgodnie z tymi przekonaniami Rosjanie cechują się chciwością, skłonnością do pijaństwa i rozpusty,

<sup>44</sup> Ibidem, s. 129–130.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 158–159.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 160.

niemoralnością, interesownością i przekupnością, są zwykle grubiańscy, prymitywni, zacofani i okrutni. Negatywne recenzje zbiera ich model religijności, ukazany jako powierzchowny, fałszywy, niepogłębiony duchowo, zewnętrzny, niebezpiecznie kolaborujący z umysłowością ludową i pogańską. Okazjonalne opinie pozytywne o Rosjanach nie wpływają na ten całościowy obraz. Zasadniczy stereotyp jest jednoznacznie negatywny i w pełni wpisuje się w romantyczny etos utożsamiający w dużej mierze antyrosyjską postawę z patriotyzmem polskim. Autor *Pamiętników* – nie zapominajmy, pisarz o ambicjach naukowych i filozoficznych – usiłuje wprawdzie nadać swoim rozważaniom obiektywizm, ale w istocie sprowadza się to do teoretycznego i podpartego wątpliwymi merytorycznie argumentami uzasadniania prawd stereotypowych, czyli przekonań o bezwzględnej wyższości narodu polskiego nad rosyjskim zarówno w kwestii religijności, uczciwości, jak i patriotyzmu czy obyczajowości<sup>48</sup>.

*Pamiętniki* dostarczają także sporego zakresu wiedzy z dziedziny gospodarki i ekonomii carskiej Rosji, jednak nieoczekiwanie pomijają w pełnej rozciągłości całą sferę geografii, przyrody i kultury tego wielkiego kraju. Dziwi to tym bardziej, że ich autor spędził w nim przecież sporą część swojego życia. On sam jednak najwyraźniej postrzegał Rosję jako żywioł przede wszystkim polityczny i tylko w tym kontekście analizował jej rolę międzynarodową czy stosunki wewnętrzne. Różni to dzieło warszawskiego arcybiskupa od literatury pamiętnikarskiej stworzonej przez jego dziewiętnastowiecznych rówieśników, którzy z reguły (a w szczególności dotyczy to zesłańców) wiele miejsca poświęcali kulturze i przyrodzie rosyjskiej.

## Резюме

*Россия и россияне в Мемуарах Сигизмунда Шенского Фелинского  
– проба реконструкции национального стереотипа*

Текст посвящён проблеме России и россиян в литературном творчестве Сигизмунда Шенского Фелинского. В широком общественном сознании этот писатель и варшавский архиепископ периода Январского восстания функционирует прежде всего как автор двухтомных *Мемуаров*: монументального произведения, представляющего собой многоцветную социальную панораму XIX века.

Образ России и россиян наиболее чётко проступает именно в упомянутых выше *Мемуарах* этого автора. Статья сосредоточена прежде всего на схеме, которая охватывает поочерёдно национальную ономастику, личностно-характерологические качества россиян и образ Российской империи как государства.

**Ключевые слова:** Сигизмунд Шенский Фелинский, мемуары, стереотип России и русских.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 209–218.

## Summary

### *Russia and Russians in Diaries of Zygmunt Szczęsny Feliński – attempt of reconstruction of the national stereotype*

The text is devoted to a problem of Russia and Russians in Zygmunt Szczęsny Feliński's literary creativity. In wide public consciousness this writer and the Warsaw archbishop of the period of January revolt functions first of all as the author of two-volume *Diaries*: the monumental work representing a multi-color social panorama of the XIX century.

Appearance of Russia and Russians most expressly oozes exactly in the *Diaries* of this author mentioned above. The article is concentrated foremost on a chart, which engulfs national onomastics, personal and characterologic qualities of Russians and an image of the Russian Empire as the states by turns.

**Key words:** Zygmunt Szczęsny Feliński, memoires, stereotype of Russia and Russians.



Czesław Gorbaczewskij  
Czelabińsk (Rosja)

## Специфика колымского юмора

Материалом нашей статьи стали воспоминания бывших колымских заключённых. Фрагменты воспоминаний, имеющие в своём составе „юмор”, будут рассмотрены в отрыве от целостного содержания текстов. Такой подход обусловлен тем, что выбранные фрагменты являются вполне законченными смысловыми единицами текста и содержат самостоятельные идеи, связанные с сюжетами текстов. Произведения, из которых заимствованы „юмористические” фрагменты, смешными назвать не получается, поскольку их авторы хорошо понимали, испытав на „собственной шкуре”, значение и роль колымской каторги в уничтожении огромного количества ни в чём не повинных людей. Этот „фон” не позволяет веселиться нормальному человеку.

Колыма в исторической и культурной памяти человечества навсегда останется местом мучительной гибели сотен тысяч заключённых – и это основной смысл большинства мемуарных текстов о лагерной Колыме. И всё же, вспоминая страшные события, авторы ряда документальных и документально-художественных текстов уделяют внимание и такому специфическому понятию, появившемуся в XX веке, как „колымский лагерный юмор”. Особенности этого явления и будет посвящена наша статья.

Авторы воспоминаний о ГУЛАГе в первую очередь акцентируют внимание на том, что запомнилось им больше всего: страданиях, лишениях, непосильной работе, голоде, холоде, бесконечных унижениях, болезнях и смерти. Фиксация внимания на этих условиях существования является как бы установленной нормой, которая мало удивляла человека, встречавшегося с этими явлениями повседневно. Смех и юмор для них – это очевидное исключение из правил, отголоски другой, вольной, жизни.

В одном из словарей значение слова „юмор” определяется как „[...] особый вид комического; отношение сознания к объекту, сочетающее внешне комическую трактовку с внутренней серьёзностью. В согласии

с этимологией слова, юмор заведомо «своенравен», лично обусловлен, отмечен отпечатком «странного» умонастроения самого «юмориста»<sup>1</sup>.

Очевидно, что своенравия, личной обусловленности и странного умонастроения в юморе колымского „подземного мира”, разъеденного блатарской идеологией, хватало с избытком, но эти странности в значительной степени связаны с фатальной деформацией человеческого сознания, с изменением вследствие звериной борьбы за выживание общепринятых реакций на происходящие вокруг события.

Обратимся к характерным примерам колымского смеха и юмора. В автобиографическом романе Вернона Кресса *Зекамерон XX века* (1969–1989) главка *Колымский юмор* предвдвряет документально-художественную канву сюжетного повествования. Такая „экспозиция” определяет и саму жанровую специфику романа. Подобное композиционное решение в виде некоего „вводного слова” о колымском юморе помогает глубже понять специфику запроволочной „планеты Колыма”. „Колымский юмор” – это своеобразная увертюра к изображению жестокой абсурдности жизни подневольных обитателей этого забытого Богом „края земли”.

Вкратце фабула названной главки заключается в следующем: умершего в бараке эка-доходягу нарядчик и его подручные пытаются дубинками выгнать на работу, поскольку экзекуторы не догадываются, что „фитиль” мёртв. Дневальный, вернувшийся из столовой в барак, сообщает истязателям о его смерти. Это сообщение становится причиной всеобщего веселья, здесь-то и проявляется во всей красе «колымской юмор»:

Вдруг староста раздражается зычным, раскатистым смехом. Вслед за ним хохочут и остальные. Нарядчик хлопает себя тростью по сапогам и от смеха краснеет как рак. Они смеются до упаду, с надрывом, смеётся теперь и Фёдоров [дневальный], положив руки на тощий живот, смеётся, издавая странные булькающие звуки, однорукый китаец, его помощник. Слыханное ли дело: Сухомлинов, многоопытный нарядчик [одна из зловещих фигур в лагере], о котором знает любой колымчанин, хотел заставить мертвеца идти на развод! Над этим завтра будет смеяться вся Тенька. Первый же этап разнесёт эту весть по всей Колыме, и через месяц о ней будут рассказывать под общий хохот на Чукотке, на Яне<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Л. Пинский, *Литературный энциклопедический словарь*, „Советская энциклопедия” 1987, с. 521.

<sup>2</sup> В. Кресс, *Зекамерон XX века*, „Художественная литература” 1992, с. 5.

Даже многократно проверенный бригадирский способ (избавление дубиной „провинившегося”) оказался неэффективным в отношении какого-то умершего доходяги – разве не весело? И сам грозный Сухомлинов не смог заставить идти на работу „филона”. И чем смерть не повод для веселья в этом однообразном мире, если она способна поднять настроение у лагерных придурков: старосты, нарядчика, дневального, т.е. „друзей народа”? Здешний юмор связан не с безобидной игрой воображения, а с абсолютно реальными смертями людей. Этот „юмор” вполне созвучен блатарской поговорке: „Умри ты сегодня, а я – завтра”. Радость экзекуторов происходит на фоне их же ужасающего произвола и массовой гибели заключённых. Юмора в привычном понимании слова здесь нет и в помине. Эта сценка лишь показывает, как неизмеримо далеко друг от друга, в общей своей массе, находились зэка и их начальники (в том числе из самих заключённых), „бытовики” и „политические”, „друзья” и „враги народа”.

Типологически схож с предыдущим примером диалог между героями рассказа В.Т. Шаламова *Надгробное слово* (1960) – заключённым-работягой Иоськой Рютиным и пришедшим за ним, чтобы увести на расстрел, „вертухаем в овчине” (о том, что его поведут на расстрел, Рютин пока не знает):

[...] места наши в бараке были рядом, и я сразу проснулся от неловкого движения кого-то кожаного, пахнущего бараном; этот кто-то, повернувшись ко мне спиной в узком проходе между нар, будил моего соседа:

– Рютин? Одевайся.

И Иоська стал торопливо одеваться, а пахнущий бараном человек стал обыскивать его немногие вещи. Среди небольшого нашлись шахматы, и кожаный человек отложил их в сторону.

– Это – мои, – сказал торопливо Рютин. – Моя собственность. Я платил деньги.

– Ну и что ж? – сказала овчина.

– Оставьте их.

Овчина захохотала. И когда устала от хохота и утёрла кожаным рукавом лицо, выговорила:

– Тебе они больше не понадобятся...<sup>3</sup>.

И здесь звучит издевательски весёлый смех „овчины” над предсмертной суетой ничего не понимающего „врага народа”, находящегося „по ту сторону” закона.

<sup>3</sup> В. Шаламов, *Собрание сочинений*, „Художественная литература” 1998, т. 1, с. 369.

Юмор колымских начальников не отличался большим разнообразием, и в нём, как правило, запредельные по жестокости проявления граничили с „человеческим” юмором:

Вот рядом, в одно и то же время, т.е. в 1939–1940 гг. подвизался некто Беликов М.И. – это было чудовище.

В эпоху избиения Берзинских кадров, т. е. зимой 1937–1938 гг., он чем-то понравился, особенно Гаранину [во времена полковника Гаранина на Колыме было расстреляно более десяти тысяч заключённых], и был выдвинут на должность начальника лагеря прииска „Майорыч”. Происхождение его мне неизвестно, но вся психология, весь моральный облик и даже внешность говорили за уголовное прошлое. На этом прииске он стяжал себе громкую славу тем, что переморил весь личный состав лагеря.

Выше я писал, что хоронить умерших зимой на Колыме дело хлопотливое, вот и он складывал покойников за складом просто навалом в кучу. Снег их заносил, но руки торчали, и вот, однажды, обходя свои владения, он не без остроумия заметил – *вот троцкисты не могут успокоиться и здесь за Троцкого голосуют.*

Беликов, сам того не зная, подводил итог внутривластного развития. Действительно, эпоха фракций, платформ, голосований на съездах окончилась надолго: после тридцать седьмого года стали голосовать по команде, и с тех пор дружно голосуем по сегодняшний день [над своими воспоминаниями А.С. Яроцкий работал с 1965 г. по 1976 г., опубликованы впервые в 1989 г.]<sup>4</sup>.

Из той же области „юмор” другого колымского начальника – Чумы, наказывающего справлявшего малую нужду в неполюженном месте, зэка:

Чума неумолим. Пусть все знают и помнят: слово его – закон. Он никому не даст поганить лагерь; и добро бы ещё бытовики, а тут – контровая статья, она и на воле мешала людям жить, она и здесь злобничает, мутит и норовит нашкодить. И зек, содрогаясь от колымского мороза [...], в одном исподнем [...], покачиваясь от слабости, бредёт в удавиловку или, иначе, кандей [...]. Бредёт покорно, смиренно, только на босые ноги жалуется. [...] Чума же внятно и въедливо вразумляет: „Не вреди, пятьдесят восьмая, не посягай, не злобничай...”. А что до босых ног, то он утешает: *Гуси целую зиму ходят босиком и не жалуется, а вы, контрики, приспособились дурить советскую власть и всё жалуетесь*<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> А. Яроцкий, *Золотая Колыма*, Рупап 2003, с. 150.

<sup>5</sup> З. Румер, *Колымское эхо*, „Подъём” 1988, № 12, с. 29.

В подобных ситуациях начальник всегда прав, и возражать ему не разрешается.

На характерном вохровском развлечении акцентирует внимание повествователь рассказа Г.Г. Демидова *Начальник* (1965):

Привычным движением сытый и дюжий придурок [староста лагеря] пнул плечом крайнего в переднем ряду. Удар был умело нацелен наискось нашего строя, и весь он оказался мгновенно смятым. Несколько человек упали наземь.

– Вот это да! – довольно загоготал староста, – первого бьёшь, а десятый валится<sup>6</sup>.

Весёлый гогот „придурка” направлен в адрес полуживых от голода и холода людей, пригнанных в лагерь и вынужденных ждать, по произволу местного начальника, на лютом морозе у лагерных ворот, пока через много часов вернутся с работы другие ээка – такие же полуживые доходяги.

У Ю.О. Домбровского в *Факультете ненужных вещей* (1964–1975) приводится пример дегенеративного „юмора” бывшего обитателя лагеря. „Юмор” здесь имеет отношение к крайней степени голода ээкапрофессора:

По любому пункту [т.е. лагерю] бродят всегда два или три таких милых призрака. А одного вот профессора так в помойном ящике заперли. Он туда залез за „калориями”, вот его и подкараулили. Хорошо, что летом было, а то бы сдох. Но всё равно достали еле живого. *Вот смеху-то было*<sup>7</sup>.

Эта точка зрения „старика” в разговоре с героем романа Зыбиным, скорее, отражает блатарский взгляд на человека и на такие понятия, как „юмор” и „смех”. Зыбин удивлён неадекватной реакцией на едва живых людей, которых его собеседник („старик”) называет „милыми призраками”:

– *Смеху?* – спросил Зыбин. Его пугал и смущал беспощадно злорадный тон старика, и было странно и страшновато: можно ли так издеваться над человеческой нуждой и слабостью?<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Г. Демидов, *Чудная планета*, „Возвращение” 2008, с. 187.

<sup>7</sup> Ю. Домбровский, *Собрание сочинений*, „Тerra” 1993, т. 5, с. 480.

<sup>8</sup> Ibidem.

В *Кратких повестях* Л.Ф. Консона, написанных до 1983 г., все обитатели барака захвачены безудержным весельем по поводу комической ситуации, в которую попал „дядя Паша”:

Насмешил дядя Паша. Сосед взял у него трубку покурить. Покурил и умер. Ребята потащили покойника в санчасть, а дядя Паша суетится, всё трубку хочет забрать.

– У него моя трубка, отдайте трубку. [...] Трубку мою отдайте.

Ребята дядю Пашу отталкивают, а он всё к покойнику лезет. Весь барак смеялся. Вот чудак<sup>9</sup>.

И хотя этот случай не совсем то же самое, что два предыдущих [здесь действие происходит не в колымском лагере, но юмор от этого веселее не становится], однако и здесь рядом со смертью звучит вовсе не героический смех, побеждающий смерть, а смех, свидетельствующий о цене человеческой жизни в лагере. Мы видим желание посмеяться над самой необычной ситуацией (трубкой у покойника) и затруднительным „до комизма” положением „дяди Паши”, пытающегося „на законных основаниях” вернуть свою собственность.

Юмором со специфическим уклоном отмечен эпизод рассказа Г.Г. Демидова *Амок* (рубеж 1960–1970-х гг.). В одном из фрагментов рассказа звучит лагерный полилог блатнячек, издевающихся над „святыми”, т.е. „религиозницами” из их же штрафной бригады. В штрафную бригаду „святые” попали за отказ работать в праздники (евангелистка – в воскресенье, субботница – в субботу), „хотя работниц трудолюбивее их во всём лагере не было”<sup>10</sup>. Полилог ведётся на небольшом турнепсном поле, куда конвой пригнал бригаду штрафниц:

– Хорошо, – томно сказала одна из блатнячек. – Святые за нас поработают, а мы полежим.

– Святым и положено вкалывать, – заметила другая. – Они ведь не за так работают. За место в своём раю стараются...

– Да какой это рай? – пренебрежительно махнула рукой третья. – У ихнего бога, как у нашего Повесь-чайника [прозвище-голофразис начальника лагеря], любовь-то под запретом.

Бабы залиvisto захохотали.

– А как там, в раю, – поинтересовалась одна из женщин, – бабы и мужики в одной зоне или в разных живут?

<sup>9</sup> Л. Консон, *Краткие повести*, La Presse Libre 1983, с. 24.

<sup>10</sup> Г. Демидов, *op. cit.*, с. 69.

- А про это у святых спроси, – ответила ей Макака. – Они про рай всё знают.  
– Говорят, тем, кто в рай попадает, срочно крылышки выдают, – мечтательно произнесла та, что интересовалась вопросом, вместе или порознь живут в раю женщины и мужчины. – Выходит, что там можно с парнем на любой чердак и без лестницы забраться...  
– Так и надзиратели в раю небось с крылышками! – возразили ей<sup>11</sup>.

Кажущаяся безобидность этого фрагмента вовсе не является таковой, поскольку блатнячки зло отыгрываются на безропотных и трудолюбивых собригадницах, которые работают и за них в том числе. О глумливом обсуждении темы рая и говорить не приходится – блатарки пытаются как можно сильнее оскорбить „религиозниц”, которые и своими принципами, и своим поведением резко от них отличаются. Справедливости ради отметим, что Богиня, одна из авторитетных персон этого лихого общества, иногда „святых” защищает, о чём свидетельствует реплика диалога: „– Гляди, Макака, вот скажу Богине, что ты святых обижаешь, она те чертей пропишет! Не посмотрит, что ты у неё шестеришь...”<sup>12</sup>. Понятие о рае у блатнячек вполне вписывается в их визуальную картину мира. Непременный атрибут такого рая – ангельские крылышки со старых картинок виденных когда-то в прошлом. Эти крылышки, как по команде начальника, выдаются всем, попавшим в рай. Кроме того, рай понимается ими в образе заоблачной лагерной зоны, непременно ограждённой колючей проволокой, за которую невозможно выйти. Образно-вещный мир колымской зоны, переносясь за её пределы, обретает едва ли не вселенские масштабы. Лагерные и ангельские „атрибуты” смешиваются, а намеренное снижение „высокой” тематики до уровня колымской каторги создаёт невесёлый комический эффект, понятный участникам полилога, говорящим на одной фене. Этот юмор не понятен „религиозникам”. Отметим, что в бахвальстве блатнячек есть и драматические нотки, связанные с тем, что участницы полилога напрочь отучились отождествлять себя с другими представителями общества, кроме блатного лагерного, они не представляют себя (по „естественным” причинам) „на воле” без глубоко ввевшейся в них барачной жизни. Имена-голофразисы (Повесь-чайник, Анюта Откуси Ухо и др.), придуманные по случаю подругами по нарам, тоже характеризуют специфику лагерного примитивно-первобытного юмора.

<sup>11</sup> Ibidem, с. 81–82.

<sup>12</sup> Ibidem, с. 69.

К другой области юмора – „смеха сквозь слёзы” – можно отнести следующий пример. В написанном „по начальству” заявлении заключённый просит считать себя... лошастью. Он пытается логично обосновать свою зависть к четвероногому, имеющему перед ним ряд жизненно важных в лагере преимуществ. Правда, это саркастическое обоснование является, безусловно, риторическим, поскольку оно и не рассчитано на реальное изменение безнадёжной судьбы арестанта к лучшему:

Если бы я был лошастью, то через каждые десять дней мне давали бы выходной. Сейчас у меня выходных нет. Если бы я был лошастью, то мог бы время от времени отдыхать на работе, а заключённому это не положено... Если бы я был лошастью, то меня бы кормили вволю, а как заключённый я постоянно голодаю. Если я не выполняю назначенную мне работу, то получаю меньше хлеба... [...] Когда возчики бьют и калечат лошадь, их наказывают. Потому что лошадей на Колыме ценят. Но никто не наказывает охранников и бригадиров, которые бьют меня... за то, что я слишком слаб. Что заключённый на Колыме? Ничто. А вот лошадь – это уже кое-что<sup>13</sup>.

Троекратное повторение „если бы я был лошастью” звучит как несбывшееся заклинание, от которого автор проводит прямые параллели к существованию собачьему, усиливая тем самым впечатление от условий жизни в неволе. Автор завидует не только лошадям, но и караульным собакам, поскольку те оказываются в более выгодном положении, чем зэка, так как „друзья человека” получали в сутки четыреста граммов мяса, а заключённые, выполнявшие план, только тридцать, да и то не всегда<sup>14</sup>. Многие из вспоминавших своё колымское лагерное прошлое говорят или о зависти к лошадям, или о большей ценности жизни лошади, или, чаще, о том и другом одновременно, а также большей ценности для начальства любой полезной техники – экскаваторов, машин, промприборов, лебёдок и т.д., чем жизнью „врагов народа”.

В рассказе В.Т. Шаламова *Калигула* (1962) повествуется об анекдотическом случае – наказании лошади карцером. Упоминание этого рассказа встречается в *Записных книжках* В.Т. Шаламова:

---

<sup>13</sup> Цитируется по: Котек, *Век репрессий*, [online] <[www.greek-martirolog.ru/1937/gr\\_oper\\_part2\\_gl8.php#\\_ftn6](http://www.greek-martirolog.ru/1937/gr_oper_part2_gl8.php#_ftn6)>.

<sup>14</sup> Цитируется по: *ibidem*.

Десятого ноября 1971 года Лесняк [Борис Николаевич Лесняк – друг В.Т. Шаламова] [...] принёс весть, что его допрашивали в Магадане 15 мая 1971 года [...]. Более всего следователей обижал рассказ *Калигула*. Десятки тысяч людей расстреляны на Колыме в 1938 году при Гаранине – все это допустимо и признано, но вот лошадь в карцер посадить – это уж фантастический поклёп и явный вымысел и клевета. [...] Эту историю рассказали мне два дневальных изолятора, сидевших вместе со мной в карцере „Партизана” зимой 1937–1938 годов. Оба сторожа обвинялись в том, что съели часть трупа этой лошади, сами же её сторожа. Лошадь пала после – это та самая лошадь<sup>15</sup>.

Лошадям, хоть и было лучше на Колыме, но, как видим, не всем и не всегда, некоторых приравнивали к заключённым.

Одна из разновидностей „юмора висельников” звучит в диалогах заключённых в сырых и душных трюмах парохода Советская Латвия, держащего курс на Колыму в конце навигации 1946 г. Находящиеся в тяжелейших условиях морского этапа арестанты пытаются шутить. Предметом их шуток становится бочка-параша, на которой в случае кораблекрушения можно счастливо добраться „до берегов Канады и поведать живым, где могилка остальных”<sup>16</sup>. Шутки на эту тему продолжались, когда одному из плывущих от качки стало особенно плохо, и он устремился к бочке:

- Ты чё, батя, торопишься? Подожди, рано лезть в бочку, ещё не тонем! – бедняга еле успел до бочки добежать, его выворачивало наизнанку.
- А я, батя, думал, что ты торопишься занять место в бочке, чтобы к берегам Канады первым прибыть.
- Иди ты к чёрту со своей Канадой, – окрысился дед.
- Да ты что, батя, шуток не понимаешь?
- Какие шутки могут быть, когда голова кругом идёт, тошнит.
- Да ты, дед, не расстраивайся, вот пройдем пролив Лаперузу, там пошибче будет, там океан начнётся и болтанка будет до самого Магадана. Чуешь, дед?
- Отстань от старика! Что ты прицепился к нему? Не видишь его состояние?
- А я шо, в парке Сокольников сажу на диване што ли? – осклабился приплатнённый.
- Ты, иди сюда! Я тебе покажу Сокольники! Замолк, подействовало<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> В. Шаламов, *Новая книга. Записные книжки. Переписка. Следственные дела*, [online] <[www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/index/htm](http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/index/htm)>.

<sup>16</sup> Д. Алин, *Мало слов, а горя реченька...*, Водолей 1997, с. 175.

<sup>17</sup> Ibidem.

И хотя приведённый диалог едва ли можно назвать особенно злым, а характер шуток кровожадным, но нельзя в нём не отметить радость „приблатнённого” пассажира судна оттого, что кому-то в этот момент хуже, чем ему. Заметна и характерная бравада. С другой стороны, ироничные слова, описывающие виртуальное сидение в парке Сокольники, да ещё и на диване, – ситуация фантастическая для каждого из находящихся в трюме „плавучей тюрьмы” и вовсе не уместная в этот момент по очевидным причинам. Такая ситуация вызывает адекватную реакцию одного из участников полилога, после чего разговоры на эту тему оказываются полностью исчерпанными.

После прибытия этапа на Колыму шутки колымских лагерных придурков-старожилов представляются куда более зловещими, поскольку в них звучат уже не какие-то двусмысленные намёки на гибельное положение людей, а явственно проступает действительная угроза жизням арестантов на золотых приисках, где у пригнанного „живого груза” почти нет шансов на выживание. „Свой деревянный бушлат получите на прииске”<sup>18</sup>, – говорит вновь прибывшим арестантам, обнаружившим после похода в баню пропажу своей тёплой одежды, один из всезнающих банных „придурков”. И эти слова куда как реалистичнее вышеописанных шуток приблатнённого пассажира.

Проблеме изображения „зачеловеческого”, которое только по неприемлемому недоразумению может показаться комическим, посвящены слова повествователя рассказа В.Т. Шаламова *Афинские ночи* (1973), в которых автор делает акцент на недопустимости шуточного, смешного тона в отношении трагедий тех, кто оказался не по своей воле на Колыме:

Придёт какой-нибудь писатель-делец и изобразит доходягу в смешном виде. Он уже делал такие попытки, этот писатель, считает, что над лагерем не грех и посмеяться. Всему, дескать, своё время. Для шуток путь в лагерь не закрыт. Мне же такие слова кажутся кощунством. Я считаю, что сочинить и протанцевать румбу *Освенцим* или блюз *Серпантинная* может только подлец или делец, что часто одно и то же.

Лагерная тема не может быть темой для комедии. Наша судьба не предмет для юмористики. И никогда не будет предметом юмора – на завтра, ни через тысячу лет.

Никогда нельзя будет подойти с улыбкой к печам Дахау, к ущельям Серпантинной<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> В. Шаламов, *Собрание сочинений*, „Художественная литература” 1998, т. 2, с. 407.

Конечно, только человек с глубоко изменённым сознанием, способен смеяться над смертью ближнего и видеть во многих из приведённых выше примеров „колымского юмора” что-то юмористическое, весёлое и жизнеутверждающее. Об этом и пытались говорить в своих документально-художественных текстах Георгий Демидов и Юрий Домбровский, Вернон Кресс и Даниил Алин, Алексей Яроцкий и Варлам Шаламов.

### Streszczenie

#### *Specyfika kołymskiego poczucia humoru*

Artykuł jest próbą opisu swoistego kołymskiego poczucia humoru i różnych gatunków tego zjawiska na podstawie wspomnień byłych więźniów Dalekiego Północnego Wschodu, takich jak Warłam Szalamow, Danił Alin, Georgij Diemidow, Załman Rumier, Wiernon Kress, Jurij Dombrowskij. Pojęcie „kołymskie poczucie humoru” brzmi dość absurdalnie w zestawieniu z okropnymi warunkami życia ogromnej liczby kołymskich niewolników. Rozmaite przykłady „dowcipów” kompletnie dekonstruują stosunki panujące między „przyjaciółmi ludu” i „wrogami ludu” na terenach kołymskich obozów koncentracyjnych epoki Stalina. Jak się wydaje, tylko człowiek ze zwichrowaną osobowością jest zdolny drwić ze swych „sąsiadów po narach”.

**Słowa kluczowe:** kołymskie poczucie humoru, pamięć, wspomnienia.

### Summary

#### *Peculiar properties of „Kolyma humour”*

The article is devoted to the problem of „Kolyma humour”. This term is consider by formers Kolyma political prisoners such as Varlam Shalamov, Daniil Alin, Georgiy Demidov, Zalman Roomer, Wernon Kress, Juriy Dombrowskiy etc. „Kolyma humour” as definition sounded quite absurdly with reference to slavish condition of existence huge quantity deprived elementary civil rights people. Through „Kolyma humour” everyone can see the extremely cruel attitude so called „friends of people” to „enemies of people”. As a result: only human with fatal deformed consciousness has ability for understanding such kind of non-human humour, called „Kolyma humour”.

**Key words:** Kolyma humour, memory, tragedy, documentary.



Aleksander Iwanicki  
Moskwa

## Сюжет *Мертвых душ* Н.В. Гоголя как барочная метафора

О связи поэтики Гоголя с польским и украинским барокко писалось не раз. Прежде всего, речь шла о присутствии в его драматургии принципа барочной метафоризации, когда происходящее на сцене иновыражает некую духовную сущность<sup>1</sup>. Мы полагаем, что этот принцип может прояснить сюжетный смысл главного эпического шедевра Гоголя – поэмы *Мертвые души*, и прежде всего ее первого тома (далее в тексте МД1) – единственного из оконченных Гоголем.

Своеобразным драматургическим мостом к пониманию сюжетного смысла *Мертвых душ* выглядит *Развязка „Ревизора”* (1846). Спустя 10 лет после написания *Ревизора*, Гоголь переосмысляет свою комедию. Плодом переосмысления стал драматический эпилог, который должен был исполняться сразу после самой пьесы. В нем артисты, только что сыгравшие свои роли, обсуждают смысл сыгранного ими. И Первый комический актер, игравший Городничего (специально роль готовилась для М.С. Щепкина) объявляет коллегам об открытом им „ключе” к смыслу *Ревизора*. Уездный город – есть „наш же душевный город и сидит он у всякого из нас” (IV, 130). Чиновники – „наши страсти, ворующие казну души нашей”. Подлинный Ревизор, прибывший „по Высочайшему (Божескому) повелению”, – совесть, посещающая нас „у дверей гроба”. Хлестаков, мнимый ревизор – „ветренная, светская совесть”, с которой человек сообразуется каждый день и которая исчезает сама перед смертью и появлением „подлинного” Ревизора (IV, 130–134).

Здесь очевидно влияние польско-украинской барочной драмы, в которой сценическое действие иновыражает сакральные сущности.

---

<sup>1</sup> См. напр.: D. Tchizewskij, *Skoworoda – Gogol*, „Welt der Slawen“ Jahr XIII, Munchen 1968, с. 320–329. Іu. Іa. Barabash, G. S. Skovoroda, N.V. Gogol', *K voprosu o gogolevskom barokko*, Izvestiia Akademii Nauk, Seriia Literatury i Iazyka 1994, т. 53(5), с. 15–29.

Л.А. Софронова в своей статье *Принцип отражения в поэтике барокко* приводит в качестве примера польскую мистерию *О жертвоприношении Исаака*, где в эпилоге прямо говорится: „Тут выразилась фигура Христа. Сам Бог предстает перед нами в жертве, когда приказывает Аврааму убить сына”. В неоплатонической терминологии Григория Сковороды духовный мир именуется архетипами, а выражающий его физический – вице-фигурами. На барочной сцене вицефигуры – это действие, разворачиваемое перед зрителями, а архетип – подразумеваемое явление духовного мира. Эта связь *Развязки „Ревизора”* с сюжетной символикой польско-украинского барокко и дает, с нашей точки зрения, ключ к пониманию значений МД1, напрямую связанных с заглавием поэмы.

В *Авторской исповеди* (1847) Гоголь определил задачи поэмы: „выставить преимущественно те высшие свойства русской природы, которые еще не всеми ценятся справедливо, и преимущественно те низкие, которые еще недостаточно всеми осмеяны и поражены” (VIII, 442)<sup>2</sup>. Заданная в I томе трехчастная структура поэмы указывала на соответствующее распределение ее предметов. 1-й том, в котором изображалось „несовершенство нашей жизни” (VII, 7), посвящался, тем самым, „низким свойствам... русской природы”. А два обещаемых в дальнейшем, в которых „пройдет муж, одаренный божескими доблестями, или чудная русская девица... со всей дивной красотой женской души...” (VI, 223), – ее „высшим свойствам”.

В *Выбранных местах из переписки с друзьями* (1842, далее в тексте статьи – *Выбранные места...*) суммируется значение „низких свойств [...] русской природы” в первом томе поэмы. Это превращение „прекрасного, но дремлющего человека” в бездуховную плоть: „и нечувствительно облекается он плотью, и стал уже весь плоть, и уже почти нет в нем души” (VIII, 278). Такое превращение русского человека в бездушную плоть воплощают в МД1 пять помещиков, поочередно объезжаемых Чичиковым.

Как известно, Петр Вяземский в 1866 году впервые соотнес смысл трехчастного строения *Мертвых душ*, к *Божественной Комедии*. У нас нет сведений о том, что сам Гоголь напрямую связывал идейный план своей поэмы с поэмой Данте. Но по наблюдениям Е.А. Смирновой (1983, 71–72), объезд Чичиковым помещиков отчасти повторяет структуру дантовского Ада: обиталище каждого следующего помещика находится ниже

<sup>2</sup> Н.В. Гоголь, *Полное собрание сочинений в 14-ти тт.* Москва – Ленинград 1937–1952, т. VIII, с. 442. Далее ссылки на это издание – в тексте статьи. Римская цифра означает номер тома; арабская – номер страницы.

предыдущего, что говорит о возрастании меры его греха. Определяться же эта мера может только по некоему общему основанию – а именно, по реакции помещиков на странное предложение Чичикова, которое, собственно, и выводит их на авансцену поэмы: продать умерших крестьян, числящихся на бумаге как еще живые.

Смысл этой шкалы греховности помещиков первого тома может подсказать действующий в поэме философский принцип, лежащий в основе его театральной метафоры барокко. Это принцип тождества либо взаимоотражения социального и духовного мира, который получает в поэме Гоголя фольклорную окраску. Как показано в книге А.Х. Гольденберга (2007; 21–23, 66), жанровым источником описаний помещиков в МД1 выступают народные „корильные” песни (от глагола „укорять”, „упрекать”), оценивающие характер человека сквозь призму его хозяйства. Корильные песни особенно явно звучат в описании Плюшкина, чьи душевные язвы целиком отражаются в разрушении его обширного поместья. При этом хозяину каждого помещичьего угла подобны не только земля, растения и животные, но и его крепостные „души”, которые тем самым, как и все хозяйство помещика, отражают душевные свойства патрона! Так, приказчик Манилова, подобно, своему хозяину, проводит „очень покойную жизнь, потому что лицо его глядело какою-то пухлою полнотою, а желтоватый цвет кожи и маленькие глаза показывали, что он знал слишком хорошо, что такое пуховики и перины”. В полном соответствии с характером Ноздрева, для которого обед „не составлял [...] главного в жизни”, его повар „руководствовался более каким-то вдохновеньем и клал первое, что попадалось под руку”. Как двор Собакевича был „окружен был крепкою и непомерно толстою деревянною решеткой”, поскольку „Помещик [...] хлопотал много о прочности”, так и „избы мужиков тож срублены были на диво [...] всё было пригнано плотно и как следует” (VI; 33, 75, 94).

Подразумеваемое в МД1 тождество и взаимоотражение социального и духовного „хозяйства” помещика открыто объявляется Гоголем в *Выбранных местах...*, призванных разъяснить публике смысл МД1: „устроить дороги, мосты и всякие сообщения [...] есть дело истинно нужное; но угладить многие внутренние дороги, которые до сих пор задерживают русского человека на пути к просвещению, есть дело еще нужнейшее”; „укрепясь в деле вещественного порядка, вы нечувствительно укрепитесь в деле душевного порядка”; „не позабудьте, что все это вами делается для покупки твердого характера, который покамест для вас нужнее всякой

другой покупки”; „тот [...] может не иначе получить мудрость, как [...] убирая все внутри себя до всевозможнейшей чистоты, чтобы принять эту небесную гостью, которая пугается жилищ, где не пришло еще в порядок душевное хозяйство” (VIII; 265, 332, 340, 339). Это тождество Гоголь открыто возводит к народному менталитету, для которого хороший человек и хороший хозяин – синонимы.

Такое тождество социального и духовного миров, позволяющее театральное иносказательное замещение одного другим, дает основания предположить: „мертвые души” в поэме – это *душевные свойства* помещиков, когда-то присущие им, но исчезнувшие, „умершие” незаметно для их обладателей. В пользу этого говорит ряд сюжетно-смысловых параллелей *Ревизора* и *Мертвых душ*, то есть единая логика Гоголя 1840-х годов, создающего свою поэму и переосмысляющего комедию.

Во-первых, „миражная”, по выражению Аполлона Григорьева, интрига вокруг Хлестакова – лжеревизора повторяется в эпической форме в последних главах МД1, где то же „ревизорство” чиновники города N приписывают Чичикову (см. об этом: Манн 1978, 286–297). А во-вторых, герои „миражных интриг” играют в сюжете комедии и поэмы схожую символическую роль „нечистого”, вступающего в мир. В письме к А.О. Смирновой от 6 декабря 1849 года. Гоголь указывает на черта как на источник „миражной интриги” *Ревизора* в духе идеологии, заданной в *Развязке...*: «Я совершенно убедился в том, что сплетня плетется чертом, а не человеком. Человек от праздности и сглупа брякнет слово без смысла, которого бы и не хотел сказать. Это слово пойдет гулять; по поводу его другой отпустит в праздности другое; и мало-помалу сплетется сама собою история без ведома всех. Настоящего автора ее безумно и отыскивать, потому что его не отыщешь... Трудно, трудно жить нам, *забывающим всякую минуту, что будут наши действия ревизовать не сенатор, а тот, кого ничем не подкупишь...*” (XIV, 154). В свою очередь, сам черт в гоголевском письме С.Т. Аксакову от 16 мая 1844 года абсолютно подобен Хлестакову: „Он щелкопер и весь состоит из надуванья. Он точно мелкий чиновник, забравшийся в город будто бы на следствие. Пыль запустит всем, распечет, раскричится. Стоит только немножко струсить и поддаться назад – тут-то он и пойдет храбриться. А как только наступишь на него, он и хвост подожмет. Мы сами делаем из него великана; а в самом деле он *чорт знает что*” (XII, 300).

Косвенно это подтверждается репликами и обмолвками персонажей, в отношении Хлестакова. По слову слуги Осипа, Хлестаков – „генерал, да

только с другой стороны” (IV, 44). Городничий, предвкушая брак дочери, поздравляет супругу, „с каким дьяволом «та» породнилась” (IV, 82) и объявляет через купцов всему городу о том, что „выдает дочь не за простого человека, а за *такого, что и на свете еще не было, что может все сделать, все, все!*” (там же, здесь и далее курсив мой – А.И.). Эти оценки Хлестакова подытоживает почтмейстер Шпекин: „Ни се, ни то; черт знает, что такое!” (IV, 90). И подтверждает сам Хлестаков – по собственному признанию, автор „*другого* «Юрия Милославского»”, (IV, 49), кричащий в гостях у городничего „*я везде, везде*” (IV, 50).

„Инфернальное” родстве Чичикова и Хлестакова отмечали в разное время С. Шевырев и Д. Мережковский. Символика чичиковской аферы в поэме, „травестирующая” скупку чертом человеческих душ, вызывает в X главе „мифотворчество” губернских жителей, увидевших в Чичикове антихриста (VI, 206–207). Комическими сигналами этих подтекстов фигуры Чичикова выглядят „огненные” одежды „брусничного цвета с искрой” и „наваринского дыму с пламенем” (ср. огненно – красную свитку черта в *Сорочинской ярмарке*). Стоит отметить мотивную переключку вечных неудач Чичикова, чьи аферы срываются в последний момент, с похождениями черта – неудачника в повестях *Вечеров на хуторе близ Диканьки*, *Ночи пред Рождеством*, *Сорочинской ярмарке*, *Пропавшей грамоте* и др.

Эта сквозная метафора «мертвых душ» как утраченных душевных свойств и позволяет прояснить смысл и меру греховности помещиков в сравнении друг с другом, отраженные в последовательности их появления в поэме. Манилов, чей дом расположен „на юру”, то есть выше других, открывает ряд помещиков потому, что оказывается первым и последним из пяти объезжаемых Чичиковым, который отдает ему „мертвые души” *даром*, то есть не совершает греха продажи душевного добра. Тем не менее, он помещен в ряд грешников, поскольку собственный душевный мир для него – закрытая книга: он не в силах ответить Чичикову, сколько у него живых душ и сколько умерло. Манилову никогда не приходило в голову поинтересоваться этим, – он лишь знает, что „большая смертность; совсем неизвестно, сколько умерло...” (VI, 33). Блаженное безразличие к своему душевному „добру”, которое Манилов до 30 лет так и не удосужился открыть, уподобляет его некрещеным младенцам, населяющим первый круг дантовского Ада – Лимб (*Ад*, Песнь IV).

У Коробочки всего 80 душ; по тогдашней имущественной шкале, она совсем не богатая помещица. В барочно-символическом плане это говорит о такой же бедности ее душевного мира. Именно поэтому Коробочка, как

и Манилов, не в состоянии взять в толк, что нужно Чичикову. Но для нее „мертвые души” – уже *товар*: „Может быть, ты, отец мой, меня обманываешь, а они того [...] они больше как-нибудь стоят [...] *товар* такой странный, совсем небывалый!” (VI; 52, 54). Коробочка – первая, кто продает свое душевное добро и при этом более всего боится продешевить. Не спав несколько ночей кряду, она выезжает в город узнать, „почем ходят мертвые души”, чем окончательно подрывает репутацию Чичикова.

Следующий, Ноздрев, – как будто бы, почти бескорыстен. Продажа мертвых душ как таковая ему вовсе не интересна: „это будет не по-приятельски. Я не стану снимать плевры с чорт знает чего...” (VI, 84). Причину его расположения на лестнице греха „по нисходящей” в отношении Манилова и Коробочки способно прояснить описание его характера: „Ружье, собака, лошадь – всё было предметом мены, но вовсе не с тем, чтобы выиграть, это происходило просто от какой-то неугомонной юркости и бойкости характера...” (VI, 71). В ответ на предложение Чичикова отдать либо продать мертвые души Ноздрев предлагает тому целый „веер” многоступенчатых обменов душ на брички, собак, лошадей и пр. В подоплеке – желание обвести гостя вокруг пальца; но опять-таки не ради выгоды, а ради неугомонного *жизненного азарта* и тяги к *шалости*. В переводе на символический язык поэмы – собственное душевное добро служит Ноздреву такой же частью круговорота шалости и азарта, как собаки, лошади, шарманки и брички.

Четвертый, Собакевич, поставлен, на первый взгляд, незаслуженно низко на лестнице греха: хозяйство его в наибольшем порядке, дом – полная чаша, и все в нем сделано чрезвычайно основательно. Однако причину „низменного” состояния Собакевича проясняет все та же реакция на предложение Чичикова: „«Вам нужно мертвых душ? спросил Собакевич очень просто, без малейшего удивления, как бы речь шла о хлебе. Извольте, я готов продать»” (VI, 101). Далее он невозмутимо торгуется, постепенно сбывая цену с изначальных ста рублей за душу до двух с полтиной! Собакевич – первый помещик в МД1, совершающий *сознательную* продажу души, которая для него такой же законный предмет торговли и торга, как и любая другая составляющая его обширного хозяйства. Неслучайно именно у него алчность открыто оборачивается душевным «омертвлением»: „Казалось, в этом теле совсем не было души...” (VI, 101).

Как видим, первые четыре „контрагента” Чичикова представляют собою симметричное чередование душевного *расточительства* (Манилов и Ноздрев) и душевной *скупости* (Коробочка и Собакевич), которые и пре-

дстают главными „низкими свойствами русской природы”. Хотя в каждой паре скупец стоит ниже расточителя (то есть, более грешен), и у тех, и других равно гибнут „души” (читай: их собственные души). При этом у „скупцов” умирают лучшие. Так, Коробочка плачется Чичикову на то, что „умер такой всё славный народ, всё работники” (VI, 51). У Собакевича же лучшие работники умирают почти неощутимо для него самого: забывшись, он начинает перечислять Чичикову таланты предлагаемых умерших крестьян (VI, 102–103). Знаменательно в этой связи наблюдение А. Гольденберга (2007, 21) о том, что „корильные” песни функционально связаны с поминальными причитаниями, прежде всего в воспоминаниях Коробочки и Собакевича об умерших „хороших” крестьянах. Чичикова при этом угощают блюдами поминального стола!

Душевная скупость и душевное расточительство довлеют друг другу: они равно ведут к омертвлению душевных свойств и превращению человека в бездуховную плоть. Это опять-таки связывает символику МД1 с дантовским Адом, где скупцы и расточители помещены в один и тот же четвертый круг и обречены одному и тому же наказанию: бессмысленному перетаскиванию камней с места на место (*Ад*, Песнь VII).

Внутреннее тождество душевной скупости и расточительства скрепляет Плюшкин, замыкающий ряд грешников. Между тем, в рамках предположенного нами символического плана поэмы Плюшкин имеет целый ряд преимуществ перед другими помещиками. Во-первых, у него „тысяча с лишком душ”; он богаче их всех, вместе взятых, в социальном и, тем самым, в духовном смысле. Во-вторых, только у Плюшкина, кроме мертвых, есть и беглые души; они могут вернуться, а значит, возможно духовное воскрешение героя. Неслучайно Гоголь признается в *Переписке*, что из всех помещиков МД1 только Плюшкин должен дожить до третьего тома поэмы (VIII, 280). В-третьих, только плюшкинское поместье, несмотря на запущенность, рождает отрадное чувство: „всё было как-то пустынно – хорошо, как не выдумать ни природе, ни искусству, но как бывает только тогда, когда они соединятся вместе, когда по нагроможденному, часто без толку, труду человека пройдет окончательным резцом своим природа... и даст чудную теплоту всему...” (VI, 113). Это представляет имение Плюшкина неявно „воронкой” выхода в более светлый мир второго тома поэмы.

Тем не менее, Плюшкин хуже других скупцов поэмы, Коробочки и Собакевича, поскольку его скупость не связана с разумными хозяйственными резонами, а представляет собою сладострастный культ золота.

Деньги от Чичикова он „принял в обе руки и понес их к бюро с такою же осторожностью, как будто бы нес какую-нибудь жидкость, ежеминутно боясь расхлестать ее. Подошедши к бюро, он [...] уложил тоже чрезвычайно осторожно в один из ящиков, где, верно, им суждено быть погребенными до тех пор, покамест отец Карп и отец Поликарп, два священника его деревни, не погребут его самого...” (VI, 129).

Иррациональная скудость Плюшкина оборачивается на деле расточительством, обнажая внутреннее тождество двух пороков. Плюшкин не приобретает, а теряет с ураганной скоростью: крестьяне умирают и бегут у него больше, чем у всех остальных помещиков МД1 вместе взятых. А это непреложно отзывается столь же стремительным душевным оскудением: „человеческие чувства, которые и без того не были в нем глубоки, *мелели ежеминутно*, и каждый день что-нибудь утрачивалось в этой изношенной развалине...” (там же).

Таким образом, в заголовке *Мертвых душ* барочный принцип сокрытия неявного смысла парадоксально превращается в его обнажение: заглавие следует читать не иносказательно, а буквально. Смысл поэмы Гоголь прячет у всех на виду.

## Streszczenie

### *Fabula „Martwych dusz” M.W. Gogola jako metafora barokowa*

Dzieła Mikołaja Gogola pochodzące z lat 40. XIX wieku (*Final Rewizora*, *Wybrane fragmenty z korespondencji z przyjaciółmi*) wykazują widoczny związek z polską i ukraińską tradycją barokową. Wiąże się ona z metaforycznym zbliżeniem dwóch światów – społecznego oraz duchowego. Wspomniana symbolika obejmuje pierwszy tom *Martwych dusz*, gdzie sprzedaż zmarłych chłopów pańszczyźnianych przez właścicieli ziemskich Cziczikowowi może być alegorią utraczonych wartości moralnych. Upadek duchowy, marnotrawstwo i skąpstwo symbolizują postacie właścicieli ziemskich: Maniłowa, Koroboczki, Nozdriowa, Sobakiewiczza i Pluszkiņa.

**Słowa kluczowe:** barokowa symbolika fabuły, utracone wartości duchowe, przemiana człowieka w bezduszne ciało, *Boska Komedia* Dantego, *Martwe dusze* Gogola.

## Summary

*The plot of „Dead Souls” by M.W. Gogol as a baroque metaphore*

A number of the Gogol's works, he wrote in 1840-s (*The Final of "Auditor", Selected fragments from the correspondence with friends*) show a clear connection with the Polish and Ukrainian Baroque tradition of the metaphorical convergence of social and spiritual world. It allows us to suppose the same symbolism in the first part of his poem *Dead Souls* (1842). Dead serfs that are sold by the landowners to Chichikov as nominally living, can be understood as personality trait of this people that they had lost little by little. It clarifies the sense of the vices that must be showed in the first part of the poem. This is mental stinginess and mental waste, that show themselves by turns in four first figures of the landowners (Manilov, Korobochka, Nozdrev and Sobakevich) and flows together in the last figure of Plushkin.

**Key words:** baroque symbolism of the story, the lost personality trait, the man's transformation in the soulless flesh, Dante's *Divine Comedy*, Gogol's *Dead Souls*.



Elizaveta Kapinova  
Burgas (Bułgaria)

## **Сопоставительный анализ употребления невербальных средств общения в русской и болгарской культурах**

Потребность в квалифицированном владении иностранным (русским) языком, как средством профессионального общения студентами Колледжа по туризму по специальности Организация и управление гостиничным и ресторанным сервисом при Университете им. проф. д-ра Асена Златарова в городе Бургасе является неперенным условием успешного выполнения учащимися своих профессиональных обязанностей. Профессионально ориентированное иноязычное обучение студентов Колледжа по туризму направлено на формирование и развитие языковой, речевой, коммуникативной, страноведческой и межкультурной компетенций. Для будущих специалистов в области иностранного туризма (менеджеров, директоров гостиниц и ресторанов, администраторов отелей, метрдотелей) умение общаться грамотно на русском языке с носителями языка имеет профессиональную значимость. Осуществление профессионального общения на русском языке приобретает особую важность, когда прямой контакт с русскоговорящими туристами становится важным условием квалифицированного выполнения обязанностей выпускниками названного Колледжа.

Процессы межкультурной интеграции, особенно в сфере иностранного туризма, привели к возрастанию потребности в специалистах, владеющих иностранными языками, в том числе русским, и повышению требований к уровню их подготовки. Профессиональное общение „обслуживающего” в сфере иностранного туризма с носителями русского языка – это диалог двух культур (болгарской и русской), успешность которого зависит от умения адекватно воспринимать и понимать позицию гостя, его эмоциональное состояние, декодировать национально-культурные особенности поведения. Достижение взаимопонимания с „гостем” связано с умением „обслуживающего” адекватно использовать средства невербального делового общения. Это означает: соответственно ситуации выражать свои мысли,

акцентировать главное и необходимое, подчеркивать и иллюстрировать сказанное, демонстрировать открытую позицию по отношению к гостю, заинтересованность и готовность быть полезным при решении возникших проблем. Существенную роль в реализации этих коммуникативных умений в сфере иностранного туризма играет **невербальное деловое общение**, которое включает в себя и межкультурную компетенцию. Так как язык жестов не является общечеловеческим языком, изучающий иностранный язык студент, часто переносит символику жестов из одной культуры в другую, в результате чего коммуникация затрудняется. Поэтому **целью обучения** русскому языку в профессионально ориентированном вузе, Колледже по туризму, является формирование и **развитие вербальной и невербальной коммуникативной компетенций** специалиста - участника профессионального общения на русском языке в сфере иностранного туризма (в гостиничных и ресторанных комплексах, на туристических объектах и курортах Болгарии).

Общеизвестно, что невербальное поведение человека составляет достаточно важную часть национальной культуры общения. Осознание значимости невербальных средств, выполняющим свои профессиональные обязанности „обслуживающим” в процессе профессионального общения на русском языке, является условием адекватного восприятия коммуникативного акта в целом и его вербального и невербального компонентов. Данная постановка вопроса предполагает включение невербальных средств общения в учебный процес.

Более глубокому осознанию особенностей национальной культуры речи „обслуживающего” в международном туризме, компонентом которой являются невербальные средства, способствует сопоставление невербальных средств болгарской коммуникативной системы с аналогичными средствами русской коммуникативной системы. Невербальные компоненты, становясь выразителями различных эмоциональных состояний, являются эффективным средством мотивации учебно-речевого взаимодействия студентов Колледжа по туризму на занятиях русского языка. Методически обоснованному отбору невербальных средств для целей сопоставительного анализа, который в дальнейшем будет использован в обучении русскому языку в Колледже по туризму, способствует соблюдение следующих принципов:

- функциональность,
- учет родной культуры студентов,
- коммуникативная достаточность,

- системность,
- соответствие программному коммуникативному и языковому содержанию дисциплины „Русский язык” в Колледже по туризму,
- нормативность (данный принцип является важным и наиболее значимым, не зависимо от его последнего места в системе принципов).

Проблема сопоставительного анализа невербальных средств, используемых болгарскими и русскими в ситуациях делового общения „обслуживающего” с гостем в сфере иностранного туризма до конца не решена, и внимательное отношение к ней требует серьезного и разностороннего исследования. Подобный анализ проведен автором впервые. В связи с тем, что область наших научных интересов связана с методикой преподавания русского языка, был проведен сопоставительный анализ русской и болгарской коммуникативных систем на основе анализа сферы реального общения „обслуживающего” с носителями языка в сфере иностранного туризма (в гостиничных и ресторанных комплексах, расположенных на курортах Болгарии), известной и доступной литературы, а также собственного опыта межкультурной коммуникации. Прежде всего, была поставлена задача найти сходство и различия в употреблении невербальных средств в русской и болгарской коммуникациях, рассматривая каждый жест в интересующей его сфере общения, исходя из его содержания. Сопоставительный анализ (на примере специально отобранных ситуаций „Приветствия”, „Знакомства”, „Привлечения внимания”, „Прощания”, „Согласия” и „Отказа”) позволил констатировать следующие совпадения и различия:

1. В настоящее время „рукопожатие” является обычным жестом приветствия мужчин (или женщин) – руководителей в деловых кругах в Болгарии и России. Также рукопожатие в диаде руководитель-подчиненный подчеркивает более уважительное отношение первого ко второму, так как руководитель первый протягивает руку. В сфере туристического иностранного обслуживания в диаде обслуживающий-гость рукопожатие отсутствует по этикету поведения. Вместо формул приветствия (а иногда параллельно им) в обеих культурах используется жест „Взмах правой руки” (левая поднимается реже), но у болгар еще добавляется покачивание кистью. При этом, в обеих культурах лицевая экспрессия выражает отношение коммуникантов друг другу.

2. „Поцелуй в щеку” является обычным жестом приветствия в семье и в среде родственников. Очень редко на рабочем месте. Необходимо заметить, при этом, что у русских старшие целуют младших. У болгар,

скорее всего, младший проявляет первым движение „вперед”, показывая свою готовность к данному действию, выражая, радость встрече и уважение возрасту.

3. В русской культуре существует обычай приветственного поцелуя между мужчинами пожилого возраста. В болгарской культуре, чаще всего, поцелуями и объятиями обмениваются женщины среднего и старшего возраста, находящиеся в родственных или дружеских отношениях. Также поцелуями обмениваются хорошие приятели, которые давно не встречались.

4. Поцелуй руки женщины, как знак приветствия, принятый в России, отсутствует в Болгарии, или встречается очень редко. В русской культуре данный жест имеет давнюю традицию, он выражает восхищение, уважение, обожание к даме со стороны кавалера. Скорее всего, это кавалерский жест в русской культуре. Даже осталось устойчивое словосочетание „Целую Ваши руки”. Современные болгарские мужчины не целуют руки дамы, потому что считают данное действие чем-то неестественным, боятся выглядеть смешными в глазах той же дамы или окружающих. Другими словами, причины отсутствия поцелуя руки дамы у болгар необходимо искать в их историческом прошлом.

5. Принятый среди русских обычай (у мужчин) подносить руку к шляпе или приподнимать шляпу в знак приветствия тоже отсутствует в болгарской культуре. Здесь следует особо отметить, что шляпа, как обязательный атрибут одежды, наиболее часто встречается у русских, чем у болгар, отсюда отсутствие данного жеста в болгарской культуре. Современные болгарские мужчины редко носят шляпу, но, даже, если она у них на голове, никому из них не придет в голову ее приподнять в знак приветствия.

6. Объятие между собеседниками при встрече используется только в дипломатическом этикете. Объятие в деловой сфере деятельности не принято ни у русских, ни у болгар.

7. Утвердительное кивание головой, знак согласия (движение головы сверху вниз у русских) не совпадает со знаком согласия (движение головы право-лево) у болгар. При этом необходимо следить за лицевой экспрессией болгар, так как в понимании русского человека движение головой прав-лево означает „Нет”, а болгарин, совершает подобное движение головой, при этом улыбается, что сбивает с толку русскоговорящего коммуниканта. Следует отметить, что движение головой право-лево у болгар более интенсивное, происходит многократное покачивание головой, а не просто двукратное движение, как у русских при отрицательном знаке.

8. Отрицательное движение головы право-лево у русских, замещающее слово „Нет”, не совпадает со знаком отрицания у болгар. Отрицательное кивание у болгар происходит снизу вверх, при этом, часто издается слегка уловимое „цыкание” языком. Голова поднимается один раз снизу вверх и два раза опускается сверху вниз. Выражение лица, при этом, нерадостное, губы чаще сжаты, брови нахмуренные. Удивляет факт, что русскоговорящие туристы никогда не „видят” выражения лица болгарина, когда он показывает кивком головы или ее покачиванием согласие или отрицание.

9. Жест, показывающий на желание „выпить”, или состояние опьянения, у русских выражается щелчком правой руки под подбородком ближе к правому уху. А у болгар такое же значение выражается направленным большим пальцем правой руки в открытый рот, при этом, остальные пальцы прижаты к ладони.

10. Жест „привлечения внимания” у русских выражается взмахом правой руки, ладонь вытянута, пальцы вместе, иногда используется покачивание ладони право-лево. У болгар данная интенция выражается поднятой правой рукой, но вытягивается не вся ладонь, а только указательный палец, или два пальца – указательный и средний. У русских этот знак означает „победу”.

11. Выражение огорчения, разочарования или недовольства в русской культуре выражается разведением обеих рук в стороны, иногда обхватом головы обеими руками. У болгар очень часто в подобной ситуации используется жест, когда правая рука на уровне плеча очень активно делает два-три оборота, причем, последний наиболее выразительный и эмоциональный.

12. Жест „подзывания” у болгар производится вытянутой, на уровне плеча, правой руки, причем, ладонь опущена вниз и сгибаются пальцы по направлению вниз-вверх. Русские подзывают тоже вытянутой правой рукой, но ладонь повернута вверх, и пальцы сгибаются к середине ладони: вниз к ладони и обратно вверх.

13. Жест „прощания” в русской культуре выражается вытянутой правой рукой, чаще над головой, ладонью к коммуниканту, при этом, производится движение ладонью право-лево. У болгар интенция эта выражается тоже поднятой правой рукой, но обычно фиксируется открытая ладонь. У русских данный жест „прощания” во времени длится дольше, чем у болгар, видимо, здесь сказывается сентиментальность русского характера, традиция долго провожать, поэтому и рукой машут русские долго.

Жесты русской и болгарской коммуникативных систем, которые были сопоставлены, мы разделили на следующие 3 группы.

К первой группе были отнесены, совпадающие в исполнении, в сфере употребления и в способе передачи их смысла. В нее вошли жесты, которые являются общеупотребительными, что облегчает их усвоение студентами. Это некоторые совпадающие жесты приветствия, прощания, знакомства, приглашающие садиться, встать, подойти ближе, жест-призыв к соблюдению тишины и другие.

Вторая группа – совпадающие по смыслу и сфере употребления, но различные в исполнении. Например, счет на пальцах. Болгары, чаще всего, начинают считать с большого пальца, а не с мизинца левой руки, как это делают русские. Иногда счет на пальцах у болгар начинается с указательного пальца, большой палец закрывает ладонь последним.

В третью группу вошли жесты, отсутствующие в коммуникативном поведении носителей болгарского языка. Это такие жесты, как щелканье пальцами, целование руки, щелчки, размахивание руками, удары (рукой, пальцем) по лбу и т.д.

Сопоставление невербальных средств русской и болгарской коммуникативных систем создает основания для постановки вопроса об отборе и последовательности их введения в учебный процесс. При отборе невербальных средств русской и болгарской коммуникативных систем в учебных целях мы опирались, прежде всего, на принцип функциональности, который предполагает, с одной стороны, выбор тех жестовых знаков, способствующих обыденному сознанию носителя изучаемого языка, а с другой, исключает нестабильные, неустойчивые, индивидуальные жесты. Автор разделяет точку зрения исследователей, которые считают, что обучать, прежде всего, следует тем элементам невербального поведения, которые имеют особую значимость в общении и различны у различных народов. Данная постановка вопроса особенно актуальна в обучении русскому языку студентов Колледжа по туризму, которые ежедневно будут иметь контакты с носителями русской культуры, решая профессиональные задачи и проблемы. Поэтому жесты, относящиеся к речевому этикету в указанных выше исследованных ситуациях, очень важны для целей обучения: они имеют большую значимость в деловом общении работника сферы иностранного туризма.

Лингвострановедческое насыщение содержания обучению русскому языку важно начинать непосредственно с первого года обучения в Колледже, которое характеризуется профессиональной направленностью

обучения и интенсивным развитием устной речи. И именно на этом этапе закладываются прочные основы, необходимые учащимся для участия в учебной и реальной профессиональной коммуникации. Учитывая это, целесообразно с первых же занятий обучения общению на русском языке одновременно знакомить студентов с культурой страны изучаемого языка и невербальным поведением, что позволяет им воспринимать русскую речь не как отвлеченное понятие, а как реализацию конкретной культуры, и это облегчит усвоение языковых и неязыковых средств. Так, например, на первом курсе студенты, изучая тему „Знакомство”, включаются в акт приветствия на русском языке. А на втором курсе их знания расширяются, углубляются, стабилизируются, когда отрабатываются ситуации „Встречи и размещения” гостей в гостиничных и ресторанных комплексах, где используются невербальные средства делового общения.

Характерной чертой общей пантомимики болгар является ее динамичность, которая для некоторых иностранцев вполне может казаться несколько ускоренной или часто повторяющейся. Легкий кивок головой не один раз, а подряд несколько раз, как бы усиливает выражение своей интенции согласия, одобрения и уважения. У болгар значительно ярче, чем у русских, выражены некоторые эмоциональные жесты. Отсутствие или расхождение в значении некоторых эмоциональных жестов компенсируется мимическими способами выражения эмоции. Например, такими, которые соответствуют соматическим выражениям: сдвинуть, приподнять, нахмурить брови, уставиться глазами в одну точку, сузить глаза, зажмурить глаза и многие другие. Согласно русской национально-культурной традиции при установлении контакта партнерами по общению может быть применен целый комплекс кинетических компонентов, выражающих их (собеседников) коммуникативные намерения, мотивы установления контактов (начиная с широкого разведения рук в стороны, с поднятых и разведенных в стороны на уровне груди рук ладонями вперед, кончая протянутыми для приветствия руками ладонями вперед). Отсутствие же подобных выраженных кинесических симптомов у партнера по речевому общению вполне может русским реципиентом интерпретироваться как нежелание войти с ним в контакт. Вместе с тем, болгарин (согласно болгарской культурно-речевой традиции) не привык проявлять „независимую” инициативу речевого общения, в особенности через ярко выраженные кинесические комплексы, что может привести к нежелательным для него последствиям (он может смутиться, почувствовать себя неловко). Но некоторые болгарские жесты, по сравнению с аналогичными

русскими проявлениями, более сдержанны и не так сильно выражены. Это можно заметить в манере пожилых болгар, особенно жителей сельской местности: сдержанность на людях.

Наблюдения за общением русских и болгар в туристической сфере деятельности позволило сформулировать следующие выводы:

1) большинство русских и болгарских побудительных невербальных средств в сфере иностранного туризма производится, главным образом, руками, головой, пальцами, реже только мимикой;

2) по способу использования болгарские жесты (по сравнению с русскими) в некоторых ситуациях отличаются большей энергичностью и интенсивностью, что выражается в повторном движении головой или рукой;

3) жесты (русские и болгарские) проявляются в условиях национально-специфического контакта и обуславливаются казусом или проблемой, которые решаются в конкретной ситуации, и социальными ролями говорящих.

Обобщая вышесказанное, с уверенностью можем сказать, что обучение невербальным компонентам общения и невербальному поведению имеет большую практическую значимость для преподавания русского языка в профессионально ориентированном обучении в Колледже по туризму. Незнание студентами некоторых русских невербальных компонентов коммуникации при деловом общении с носителями языка затрудняет восприятие и понимание существенных сторон передаваемого/получаемого смысла.

## Литература

- Акишина А.А., Кано Х., Акишина Т.Е., *Жесты и мимика в русской речи: Лингвострановедческий словарь*, „Русский язык”, Москва 1991, 144 с.
- Капинова Е., *Международни особености на невербалната комуникация в сферата на деловото общуване (приложен аспект)*, „Сборник доклади”, СУ Св. Кл. Охридски, Варна 2005, с. 293–298.
- Леонтьев А.А., *Национальные особенности коммуникации как международная проблема*, [в:] *Национально-культурная специфика речевого поведения*, Наука, Москва 1977, с. 5–14.
- Терзиева М., *Игрите с пръсти – стимул за педагогическо творчество*, „Образователни алтернативи”, кн. 5, Бургас 2009, с. 55–63.

## Streszczenie

### *Analiza porównawcza użycia niewerbalnych środków komunikacji w rosyjskiej i bułgarskiej kulturze*

Niniejszy artykuł omawia kwestię analizy porównawczej niewerbalnych środków używanych przez Bułgarów i Rosjan w sytuacjach fachowego porozumiewania się w sferze turystyki międzynarodowej („obsługującego” z gościem). Problem ten wymaga poważnego i wielostronnego zbadania w celu odkrycia podobieństw i różnic w stosowaniu niewerbalnych środków w rosyjskiej i bułgarskiej komunikacji. Może to dać podstawy do zastanowienia się nad doborem i kolejnością wprowadzania tych środków do nauczania. Podobna analiza została przeprowadzona po raz pierwszy.

**Słowa kluczowe:** niewerbalne środki, komunikacja, analiza porównawcza, turystyka zagraniczna, kompetencja, kultura rosyjska, kultura bułgarska.

## Summary

### *Comparative analysis of the use of non-verbal means of communication in Russian and Bulgarian cultures*

This article investigates the problem of the comparative analysis of the non-verbal means that both Bulgarian and Russian native speakers use in business communication in the sphere of international tourism ("server" – customer intercourse). The problem has not been solved to the full and requires careful, serious and detailed study. It's the first time such an analysis has been carried out by the author. The study aimed at finding the differences and similarities between Russian and Bulgarian non-verbal means of communication for educational purposes. The analysis gives grounds for selective and gradual introduction of non-verbal communication techniques into class activities.

**Key words:** non-verbal elements, communication, comparative analysis, foreign tourism, competence, Russian culture, Bulgarian culture.



Iwona Anna NDiaye  
Olsztyn

## Berliński kod architektoniczny w twórczości emigracyjnej Władimira Nabokova

Jednym z ważnych etapów na emigracyjnym szlaku pierwszej fali emigracji rosyjskiej były wschodnie Niemcy<sup>1</sup>. W latach 1919–1921 liczba emigrantów rosyjskich w Niemczech wynosiła 250–300 tysięcy, w latach 1922–1923 – ok. 600 tysięcy, z czego w Berlinie mieszkało ok. 360 tysięcy. Kryzys lat trzydziestych i sytuacja polityczna spowodowały, że w 1928 r. liczba Rosjan w Niemczech spada do 180 tysięcy, a dziesięć lat później wynosiła zaledwie 45 tysięcy. Jednak w latach dwudziestych w Berlinie kwitło życie kulturalne i literackie, ukazywały się rosyjskojęzyczne czasopisma (w 1923 r. – aż 39), działały kółka literackie, szkoły, teatry, wydawnictwa oraz Berliński Dom Sztuki. Najprężniej rozwijał się rynek wydawniczy – działało w tym okresie około 90 rosyjskich wydawnictw („Орион”, „Космос”, „Лорос” i in.) oraz liczne księgarnie. Na przełomie 1922 i 1923 r. w Berlinie wydano więcej książek w języku rosyjskim niż w tym samym czasie w Moskwie i Piotrogradzie.

Wszystko to spowodowało, że w owym okresie Berlin stał się miejscem pierwszej przystani<sup>2</sup> (używając określenia Michaiła Nazarowa: „przechodnim podwórzem”, skąd emigranci kierowali się do innych krajów Europy<sup>3</sup>). Na ten fakt wpłynęło przede wszystkim położenie geograficzne (stosunkowo nieduża odległość od Rosji) oraz sytuacja ekonomiczna (niska inflacja). Jednakże życie kulturalne rosyjskiej diaspory odbywało się niemal w zupełnej izolacji od niemieckiej rzeczywistości. „Życie w tych osiedlach było na tyle pełne i ożywione,

---

<sup>1</sup> Dodajmy, iż drogi ku emigracyjnym „oazom” wiodły także przez Finlandię i Szanghaj. Kryzys ekonomiczny oraz nasilenie się ruchów nazistowskich w Niemczech spowodowały kolejne wędrówki rosyjskich emigrantów, którzy masowo wyjeżdżali do Paryża, Pragi, Londynu. Pewną liczbę rosyjskich uchodźców zgodziły się przyjąć takie państwa, jak Grecja, Bułgaria i Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców (późniejsza Jugosławia). Widmo II wojny światowej kierowało ich ku brzegom Ameryki i Australii.

<sup>2</sup> Ożywione życie literackie „rosyjskiego Berlina”, który w latach 1921–1923 pełnił rolę centrum rosyjskiej emigracji, przyciągało uwagę wielu badaczy [zob. Ю. Н. Емельянов, В. Сорокина, Н. Ф. Volkvann, Л. Флейшман, Р. Хьюз, О. Раевская-Хьюз, Ф. Миерау, Ф. Миега (Herausgegeben) i in.].

<sup>3</sup> Por. В. Назаров, *Миссия русской эмиграции*, Ставрополь 1992, s. 33–34.

że rosyjscy «inteligenci» nie mieli ani czasu, ani powodów, aby nawiązywać jakieś kontakty poza swoim kręgiem” – tak Vladimir Nabokov konstatuje wzajemne funkcjonowanie Niemców i Rosjan. Większość emigrantów osiedlała się w administracyjnych okręgach Schöneberg i zachodniej dzielnicy Charlottenburg-Wilmersdorf, którą wielu, jak wspomina Andriej Bięły, nazywało albo Petersburgiem, albo Szarlottengradem<sup>4</sup>. W rejonie Tiergarten mieszkali bardziej zasobni przedstawiciele emigracji. Niemcy mówili w owym czasie o Berlinie jako o „drugiej stolicy Rosji” i analogicznie do Newskiej alei (Невский проспект) w Petersburgu, nawiązując do „nowej polityki ekonomicznej” (NEP), słynny berliński bulwar Kurfürstendamm nazywali NEPską aleją (НЭПский проспект).

Z Berlinem swoje emigracyjne losy związało wielu rosyjskich poetów i pisarzy, m.in. Maksim Gorki<sup>5</sup>, Aleksy Remizow<sup>6</sup>, Andriej Bięły<sup>7</sup>, Ilja Erenburg<sup>8</sup>, Aleksy Tołstoj<sup>9</sup>, Władysław Chodasiewicz<sup>10</sup>, Borys Pasternak<sup>11</sup>. Krótco w Berlinie przebywali poetka Marina Cwietajewa (na przełomie maja i czerwca 1922 r.) oraz poeta-skandalista Siergiej Jesienin (także na przełomie maja i czerwca 1922 r. oraz od lutego do kwietnia 1923 r.). Niejednokrotnie z Moskwy przyjeżdżał piewca rewolucji Włodzimierz Majakowski, a z Paryża – przyszły laureat Nagrody Nobla, emigrant Iwan Bunin. Niemiecka stolica stała się schro-

<sup>4</sup> Zob. F. Mierau, *Russen in Berlin*, Leipzig 1991, s. 17–19.

<sup>5</sup> Maksim Gorki (Pieszkow, 1868–1936) – znany prozaik i wpływyw publicysta. Przyjechał do Berlina w 1921 r. mieszkał tam z przerwami do 1924 r. Następnie wyjechał do Włoch. W 1933 r. dzięki osobistym staraniom Josifa Stalina wrócił do Moskwy. Postrzegany jako „wizytówka” realizmu socjalistycznego. Zmarł w niewyjaśnionych okolicznościach, prawdopodobnie otruty przez Stalina.

<sup>6</sup> Aleksy Remizow (1877–1957) – prozaik, malarz. Przyjechał do Berlina w sierpniu 1921 r. W grudniu 1923 r. przeniósł się do Paryża, gdzie żył w ubóstwie. Zmarł w całkowitym zapomnieniu.

<sup>7</sup> Andriej Bięły (Borys Bugajew, 1880–1934) – jeden z najbardziej znaczących filozofów, teoretyków literatury, prozaików i liryków symbolizmu. Przyjechał do Berlina w listopadzie 1921 r. Dwa lata później powrócił do Moskwy i został zaatakowany przez komunistów, którzy wkrótce ogłosili zakaz publikacji jego utworów.

<sup>8</sup> Ilja Erenburg (1891–1967) – prozaik, liryk, publicysta, prawdopodobnie nieoficjalny współpracownik „tajnej policji”. Przyjechał do Berlina w październiku 1921 r. W grudniu 1923 r. wyjechał do Paryża. Na początku II wojny światowej powrócił do Moskwy. W czasie wojny zyskał ogromną popularność dzięki upowszechnionej w milionowych nakładach broszurze *Zabij Niemca!*

<sup>9</sup> Aleksy Tołstoj (1883–1945) – adoptowany syn Lwa Tołstoja. Przyjechał do Berlina w październiku 1921 r. Za namową władz radzieckich w maju 1923 r. wrócił do Moskwy. Jako faworyt Stalina („czerwony hrabia”), dzięki nieograniczonym kredytom zdołał zgromadzić ogromne bogactwo.

<sup>10</sup> Władysław Chodasiewicz (1886–1939) – liryk i krytyk literacki. Przyjechał do Berlina w czerwcu 1922 r. na zaproszenie Gorkiego, a w październiku 1924 r. wyjechał do Włoch. Następnie przeniósł się do Paryża.

<sup>11</sup> Borys Pasternak (1890–1960) – liryk i prozaik. Przyjechał do Berlina w 1922 r. W lutym 1923 r. wrócił do Moskwy.

nieniem dla tych emigrantów, którzy mieli nadzieję na klęskę władzy bolszewickiej i tym samym szybki powrót do domu. Jednak dla większości pozostała miejscem wygnania na zawsze. W Berlinie tworzył także jeden z najciekawszych i najbardziej intrygujących pisarzy XX wieku – Vladimir Nabokov.

Nabokov przyjechał do Berlina w 1922 r., aby pozostać tu na wiele lat (do 1937 r.). Z Berlinem związanych było wiele ważnych wydarzeń w życiu rosyjskiego emigranta<sup>12</sup>. To tutaj po raz pierwszy bezgranicznie się zakochał. Jednak rodzice siedemnastoletniej narzeczonej, Swietłany Zubert, postawili bezwzględny warunek: stałe zatrudnienie i dochody. Nabokov podjął więc pracę w banku. Jednakże wytrzymał zaledwie... kilka godzin i zaręczyny zostały zerwane. W Berlinie poznał także swoją przyszłą żonę Wierę Slonim, z którą 25 kwietnia 1925 r. wziął ślub i która dzielnie towarzyszyła mu do końca ich dni. Zatem berliński okres znamionowały wydarzenia zarówno szczęśliwe (narodziny syna), jak i tragiczne (śmierć ojca<sup>13</sup>).

Pobyt w Berlinie wyznaczył także ważny etap w twórczości Nabokova. Debiutował w 1921 r. na łamach berlińskiej gazety „Rul” („Рул”), w której opublikował swoje pierwsze wiersze pod pseudonimem Sirin. W Berlinie napisał swoje pierwsze opowiadanie, pierwszą powieść. Tutaj osiągnął sławę. Tutaj uformował się jego niepowtarzalny pisarski styl.

W 1925 r., a zatem w pierwszym okresie pobytu w Berlinie, Nabokov pisze znany wiersz *Berlińska wiosna (Ubóstwo niezwykle / na obczyźnie cenię...)* (*Берлинская весна*), gdzie pojawiają się tematy, które następnie autor uczyni wiodącymi w swoich powieściach: tęsknota za Rosją, zdystansowanie wobec niemieckiej rzeczywistości, brak sympatii do berlińskich mieszczan, wolność artysty.

<sup>12</sup> Berlińskie adresy V. Nabokova: Nestorstrasse 22/3; Egerstraße 1, 1. Stock, Sächsische Straße 67, Trautenaustraße 9, Pension Elisabeth Schmidt, Westfälische Straße 29 c/o Cohn.

<sup>13</sup> Ojciec Nabokova był znanym rosyjskim politykiem, założycielem partii kadetów. 28 marca 1922 r. zginął z rąk ekstremistów w budynku Berlińskiej Filharmonii, gdzie miał miejsce wykład Pawła Milukowa nt. *Ameryka i odrodzenie Rosji*. Milukow był liderem partii kadetów (Partia Wolności Narodowej, konstytucyjni demokraci), ministrem spraw zagranicznych w Rządzie Tymczasowym, a następnie w rządzie Wrangla. Od 1920 r. w Paryżu wydawał gazetę „Poslednie nowosti” („Последние новости”) i przewodził prawemu skrzydłu partii kadetów. Milukow, jako jeden z najbardziej widocznych polityków emigracji, od dawna skupiał na sobie nienawiść „etatowych patriotów”. Powszechnie znane było zamiłowanie ojca Nabokova do sportu i boksu. Ironia losu sprawiła, że zginął w nierównej walce – postrzelony w plecy podczas próby zatrzymania napastników oddających strzały w kierunku Milukowa. Zamachowców schwytano i osądzono. Byli to Szabelski-Bork i Taborycki, współpracownicy utworzonego w maju 1936 r. przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych w Berlinie specjalnego wydziału ds. rosyjskich emigrantów, kierowanego przez monarchistę i gen. Białej Armii, Wasilija Baiskulinskiego, współpracującego z nazistami w nadziei na przywrócenie rosyjskiego imperium. Znamienne, że przypadkowa śmierć Nabokova stała się najbardziej znaczącym wydarzeniem w politycznym życiu rosyjskiego Berlina. Taborycki został skazany na karę czternastu lat więzienia, ale odbył tylko pięć.

Berlin jako miejsce fabuły odegrał ważną rolę w przedwojennej twórczości Nabokova. Jedno z jego opowiadań nosi tytuł *Przewodnik po Berlinie* (*Путеводитель по Берлине*)<sup>14</sup>. *Przewodnik* składa się z pięciu krótkich szkiców: *Rury* (*Трубы*), *Tramwaj* (*Трамвай*), *Praca* (*Труд*), *Edden* (*Эдден*), *Oberza* (*Кабак*). Maniera stylistyczna utworu przypomina *Wolne myśli* Aleksandra Błoka. W przeciwieństwie jednak do urbanistycznej poezji swojego poprzednika w scenach miejskich u Nabokova nie ma ironii. Znajdziemy natomiast troskę o najmniejsze szczegóły miejskich realiów (listonosz, skrzynka pocztowa, morskie rozgwiezdy, żółwie, bilard, barman, piwiarnia). Tak zresztą pojmuje swoje powołanie sam autor:

I chyba o to właśnie chodzi w twórczości literackiej, żeby przedstawić zwykłe przedmioty tak, jak odbijają się one w życzliwych zwierciadłach przyszłych czasów; w otaczających nas rzeczach odnaleźć wonną delikatność, którą dostrzegą i należycie ocenią dopiero odległe pokolenia potomków, kiedy każda błażostka z naszej pospolitej codzienności samoistnie nabierze wykwintnego, odświeżonego wyrazu...<sup>15</sup>

Tytuł opowiadania wywołuje skojarzenie ze współczesnymi opisami zachęcającymi do spacerów po mieście. Ale narrator bynajmniej nie zamierzał opracowywać instrukcji dla turystów. On raczej opowiada słuchaczowi o swoich spostrzeżeniach na temat dnia codziennego. W rezultacie mamy do czynienia z niezwykle „esejem fizjologicznym”, w którym Nabokov utrwalił barwne fotografie ze spaceru po Berlinie.

Takim niezwykle przewodnikiem po Berlinie była cała emigracyjna proza Nabokova z lat dwudziestych. W swoich utworach skrupulatnie odtwarzał topografię Berlina: piwiarnie, ogród zoologiczny, ulice, place, dworce, linie tramwajowe...<sup>16</sup>. W jednej z nowel opisuje hotel Eden położony naprzeciw berlińskiego

<sup>14</sup> Miniaturowe opowiadanie, które w nowej postaci otrzymało nazwę *A Guide to Berlin*, Nabokov opatrzył następującą adnotacją: „Napisany w grudniu 1925 roku w Berlinie *Przewodnik po Berlinie* był opublikowany w gazecie „Рулъ” 24 grudnia 1925 roku i włączony do tomiku *Powrót Czorby* (*Возвращение Чорба*, wyd. Słowo, Berlin 1930). Nie bacząc na zewnętrzną prostotę, ten *Przewodnik* – to jeden z moich najbardziej zawyłych utworów...”. Utwór został włączony do wydania *Details of a Sunset and Other Stories* z 1976 r., obejmującego angielskie tłumaczenia trzynastu opowiadań napisanych w latach 1924–1935.

<sup>15</sup> Podaję w tłumaczeniu Michała Kłobukowskiego – zob. V. Nabokov, *Przewodnik po Berlinie*, [w:] idem, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji i inne opowiadania*, posłowie L. Engelking, t. 1, Warszawa 2007, s. 246.

<sup>16</sup> Spacer śladami Nabokova po niemieckiej stolicy proponuje wielu biografów, m.in. niemiecki dziennikarz i pisarz Thomas Urban. Za jednego z najlepszych biografów rosyjskiego emigranta uważany jest Brian Boyd. Jego książka *Vladimir Nabokov. The Russian Years* (Princeton University Press 1990), została uznana przez „New York Times” za najlepszą biografię XX w. Rzeczywiście

ogrodu zoologicznego. W opowiadaniu *Dobroczynność* (*Благость*) jest mowa o innej atrakcji turystycznej – Bramie Brandenburskiej.

Jednoznaczne odniesienia topograficzne znajdziemy m.in. w powieści *Dar* (*Дар*). Jest w niej mowa np. o remontach i woźnicach na Potsdamer Platz, o pseudoparyskim charakterze ulicy Unter den Linden. Pojawiają się także nazwy ulic i obiektów architektonicznych: Kurfürstendamm, Hohenzollerndamm, Kaiserallee, Brandenburger Tor, Wittenbergplatz, Nollendorfplatz, dworzec miejski Hohenzollernplatz. Wprawdzie w czasach Nabokova nie było ulicy Agamemnonstrasse, przy której mieszkali główni bohaterowie powieści, ale – jak twierdzi wydawca utworów Nabokova Dieter E. Zimmer – autor wzorował się na konkretnych adresach: Nestorstraße i Wilmersdorf. Dodajmy, że nazwy obydwu ulic, zarówno tej fikcyjnej, jak i realnej, pochodzą od imion bohaterów mitologii greckiej.

Zwykle już w pierwszych zdaniach narrator sytuował czytelnika w centrum wydarzeń ówczesnego Berlina:

Żył sobie raz w Berlinie [...] człowiek imieniem Albinos. Był bogaty, szanowany, szczęśliwy; pewnego dnia porzucił żonę dla młodej kochanki; kochał; nie był kochany; i życie jego skończyło się katastrofą...<sup>17</sup>

Chmurnego, ale świetlistego dnia, gdy przed czwartą po południu pierwszego kwietnia 192... roku [...], koło domu pod siódmką przy Tannenbergrasse w zachodniej części Berlina zatrzymał się bardzo długi i bardzo żółty furgon meblowy, ciągniony przez równie żółty traktor o przerośniętych tylnych kołach i odsłoniętej bardziej niż szczerze budowie anatomicznej.<sup>18</sup>

Bywa i tak, że z opisu jasno nie wynika, że jest mowa o konkretnym mieście. Czasem mamy do czynienia zaledwie z delikatnymi szkicami, które jednak z łatwością pozwalają odnaleźć konkretne miejsca, a przede wszystkim poczuć atmosferę tamtych lat. Na przykład w powieści *Król, dama, walet* nazwa miasta nawet nie została wymieniona, choć narrator wspomina o tym, że pierwsza sylaba tej nazwy dźwięczy niczym grzmot pioruna, podczas gdy druga – wymawiana

---

jest to najpełniejsza biografia pisarza, oparta na najszerzej zebranych materiałach archiwalnych i osadzona w szeroko nakreślonym kontekście historycznym, kulturowym i obyczajowym. Autor przedstawia również własne koncepcje interpretacyjne dotyczące twórczości Nabokova. Biografia była tłumaczona na język polski – zob. B. Boyd, *Nabokov. Dwa oblicza*, tłum. i oprac. W. Sadowski, Warszawa 2006.

<sup>17</sup> Podaję w tłumaczeniu Ariadny Demkowskiej-Bohdziewicz – zob. V. Nabokov, *Śmiech w ciemności*, Warszawa 1993, s. 5.

<sup>18</sup> Podaję w tłumaczeniu Eugenii Siemaszkiewicz – zob. V. Nabokov, *Dar*, Warszawa 1995, s. 9.

jest leciutko. Tym niemniej miasto łatwo rozpoznać – mamy tutaj żółte dwupiętrowe autobusy, ciemnozielone taksówki z pasem czarno-białych kwadracików i ciemnogrnatowe kwadraty z wielką białą „U”, które wskazują na berlińskie metro (U-Bahn).

Fabuła siedmiu z ośmiu powieści napisanych przez Nabokova w Berlinie w całości lub w znacznej części rozgrywa się właśnie tam (akcja ósmej, *Zaproszenie na egzekucję*, ma miejsce w bezimiennym kraju, w którym rządzi dyktator). Na blisko pięćdziesiąt opowiadań z tego okresu twórczości jedna trzecia rozgrywa się w tym mieście. Niemiecka stolica wybrzmiewa także w jego poezji. Stąd literaturoznawcy nazywają Sirina piewcą Berlina.

Jednak Berlin z kart powieści i nowel Nabokova pozostawia mroczne wrażenia. W *Maszeńce*, pierwszej powieści, której akcja rozwija się w środowisku berlińskim, Nabokov opisuje ciasnotę wynajmowanych mieszkań i pensjonatów, skąpstwo ich właścicieli (zarówno Rosjan, jak i Niemców). Berlin lat dwudziestych i trzydziestych, który przedstawił Nabokov w swoich późniejszych utworach, budzi skojarzenia z mrocznym Petersburgiem z czasów Dostojewskiego. Berlin Nabokova to deszczowe, zimne, wietrzne i nieprzytulne miasto. Jeśli wnioskować z opisów, które znajdujemy na kartach jego książek, w Berlinie nieustannie króluje jesień i nigdy nie bywa ciepło i słonecznie:

Odbicia latarń ciekną po wilgotnym berlińskim asfalcie, a jego powierzchnia przypomina warstwę czarnego smaru, w którego zmarszczkach gnieźdzą się kałuże.<sup>19</sup>

Jesienny poranek drżał, poruszany letnim wiatrem. [...] Chmury płynęły po niebie i rwąc się na strzępy, przelotnie odsłaniały jesienny błękit, zdumiony i zwiewny.<sup>20</sup>

Trzeba było zamknąć okno: deszcz bił w parapet, spryskując parkiet i fotele. Ogromne srebrzyste widma ze świeżym śliskim poszumem przemykały po ogrodzie, wśród listowia, po pomarańczowym piasku ścieżek. Rynna grzechotała i krztusiła się.<sup>21</sup>

Podobnych opisów możemy znaleźć w prozie Nabokova bardzo wiele. Jeden z nielicznych przykładów przebiegu pozytywnej refleksji na temat berlińskiego życia znajdujemy w utworze *Dar*, najbardziej znaczącej powieści o rosyj-

<sup>19</sup> Podaję w tłumaczeniu Michała Kłobukowskiego – zob. V. Nabokov, *List, który nigdy nie dotarł do Rosji*, [w:] idem, *List, który nigdy nie dotarł...*, s. 216.

<sup>20</sup> Podaję w tłumaczeniu Michała Kłobukowskiego – zob. V. Nabokov, *Dobroczynność*, [w:] ibidem, s. 122.

<sup>21</sup> Podaję w tłumaczeniu Michała Kłobukowskiego – zob. V. Nabokov, *Dźwięki*, [w:] ibidem, s. 33.

skim Berlinie lat dwudziestych. Wypowiedziane, jak gdyby mimochodem, wyznanie miłosne pary głównych bohaterów każe nam przez chwilę nieco ciepłej spojrzeć na mieszkańców niemieckiej stolicy, którzy najczęściej jawią się u Nabokova jako osoby zdecydowanie mało sympatyczne:

Oczekiwanie na jej przyjście. Zawsze się spóźniała – zawsze też przychodziła inną drogą niż on. Okazało się więc, że nawet Berlin może być tajemniczy. Pod kwitnącą lipą migoce latarnia. Jest ciemno, wonnie, cicho...<sup>22</sup>

Jednakże w większości przypadków proza Nabokova staje się świadectwem bardzo jednobarwnego obrazu ówczesnego Berlina. Biografowie życia i twórczości rosyjskiego emigranta tłumaczą ten fakt radykalną zmianą warunków życia, których doznał wraz z chwilą opuszczenia Rosji. Pochodził wszakże z zamożnej rodziny ziemiańskiej, a jego dzieciństwo i wczesna młodość upłynęły w ciepłej, rodzinnej atmosferze na realizacji własnych pasji i zainteresowań (literatura, muzyka, języki, sport, entomologia). Status emigranta wszystko zwerfikował. Pomimo aktywności pisarskiej Nabokov i jego rodzina żyli dosłownie o chlebie i wodzie. Honoraria w wydawnictwach emigracyjnych były symboliczne. W najtrudniejszych chwilach pomagała mu znajomość języków obcych. Wprawdzie nigdy nie nauczył się języka niemieckiego, ale próbował dorabiać lekcjami angielskiego i francuskiego. Podejmował też pracę dorywczą jako stażysta w wytwórni filmowej, trener tenisa i boksu, otrzymując dziesięć marek dziennie. W jednym z listów gorzko przyznaje, że przez wszystkie te lata prowadził bezskuteczną walkę z biedą.

A przecież Nabokov mieszkał w czteromilionowym mieście, literackiej stolicy rosyjskiej emigracji, która stwarzała twórcom dużo lepsze warunki pracy intelektualnej niż w tym samym czasie Rosja Radziecka. Zdaje się ten fakt potwierdzać jego nadzwyczajna twórcza aktywność. Jedna za drugą wychodzą w Berlinie jego powieści: *Maszeńka* (*Машенька*), *Król, dama, walet* (*Король, дама, валет*), *Wyczyn* (*Подвиг*), *Obrona Łużyna* (*Защита Лужина*), *Szpicel* (*Созглядатай*), *Camera obscura*, *Rozpacz* (*Отчаяние*), *Zaproszenie na egzekucję* (*Приглашение на казнь*). Poza tym wydaje tomiki opowiadań, a na łamach prasy emigracyjnej publikuje wiersze. Wydaje się, że żyje pełnią życia: zakłada rodzinę, spełnia się muzycznie i sportowo (uprawia boks, trenuje tenis), gra nawet w miejscowej drużynie futbolowej.

Nie należy jednak zapominać, że Nabokov mieszkał i tworzył w otoczeniu obcego języka. Niemiecki znał bardzo słabo, a i to tylko w wariacie potocznym.

<sup>22</sup> Podaję w tłumaczeniu Eugenii Siemaszkiewicz – zob. V. Nabokov, *Dar*, s. 222–223.

Jak twierdzą badacze i biografowie, nie czytał literatury niemieckiej w oryginale, co dla intelektualisty mogło stanowić źródło twórczej frustracji. Nie chodzi jednak tylko o brak kontaktów językowych. Nabokov mieszkał w kraju, który przeżywał konsekwencje I wojny światowej, trudności formowania republiki weimarskiej i przyjście do władzy „brunatnych koszul”. W rezultacie percepcję otaczającego go świata zdominował status emigranta, co z niezwykłą siłą wyraził, opisując tragiczne losy rosyjskiego emigranta, wyobcowanego, oddalonego od Rosji i od zachodnioeuropejskiej cywilizacji. Zdaniem Władimira Warszawskiego powieści Nabokowa obrazują straszną samotność bohatera niepotrafiącego przystosować się nie tylko do żadnego socjalnego środowiska, ale i do żadnego w ogóle obcowania z ludźmi.

Posiadanie domu, mieszkania, lokum czy choćby tylko zamieszkanie w nim określały status emigranta, którym tylko nieznaczna część wygnańców mogła się poszczycić. Charakterystyczne, że w ciągu piętnastu lat spędzonych w Berlinie Nabokov nigdy się tam nie „zadomowił”. Mieszkał w hotelach lub wynajętych pokojach, twierdząc, że nie zadowoliliby go nic poza dokładną repliką miejsc zapamiętanych, a jego jedyny prawdziwy Dom – to Petersburg, którego nic nie może zastąpić<sup>23</sup>.

Bohater utworów Nabokowa nie ma dokąd pójść, to taki sam „zbędny człowiek” jak każdy pisarz-emigrant, którego w ślad za Władimirem Warszawskim nazywa się przedstawicielem niezauważonego pokolenia (незамеченное поколение)<sup>24</sup>. Kawiarnie, spaceru po nocnym mieście, bójki i nawet pisuary – wszystko to jest znajome czytelnikom z licznych wierszy Nabokowa, ale też memuarów i utworów innych rosyjskich emigrantów: Borysa Boniewa, Borysa Popławskiego (*Аполлон Безобразов*) i wielu in.

Nabokov rozróżnia Berlin Niemców i Berlin rosyjskiej emigracji. Główne postaci czterech powieści: *Maszeńka*, *Obrona Łużyna*, *Wyczyn* i *Dar* – są emigrantami. Niemcy pełnią w tych utworach jedynie role drugoplanowe (konduktor pociągu, listonosz, urzędnik) i istnieją niemal wyłącznie po to, aby komplikować życie emigrantów. Wielu z nich nacechowanych jest jednoznacznie negatywnie. Dla przykładu bohater *Obrony Łużyna*, arcymistrz szachowy przebywający na emigracji, otoczony jest Niemcami, którzy są wiecznie pijani. Akcja trzech innych powieści – *Król, dama, walet*, *Śmiech w ciemności*, *Rozpacz* – rozgrywa się wśród Niemców. Co zresztą spotkało się z bardzo negatywną reakcją ze strony krytyki rosyjskiej.

<sup>23</sup> В. Набоков, *Другие берега*, Москва 1954, s. 97.

<sup>24</sup> Пор. В. С. Варшавский, *Незамеченное поколение*, Нью-Йорк 1956.

Nabokov był jednym z tych rosyjskich pisarzy emigracyjnych, którzy nie zdołali pokochać Berlina. Poezja Nabokova z tego okresu – *Bilet (Билет)* i *Rozstrzelanie (Расстрел)* – konstatuje ogromną tęsknotę, wyobcowanie, nieumiejętność przystosowania do statusu uchodźcy z „nansenowskim” paszportem. Podobne emocje dokumentuje także jego proza.

Jednocześnie Nabokov był jedynym znaczącym pisarzem rosyjskiej emigracji, który w swojej twórczości wydzielił tak obszerną przestrzeń na przedstawienie życia na obczyźnie. Pisarze starszego pokolenia konsekwentnie odmawiali prawa do literackiego ujęcia tej sfery ich doświadczenia. Jeśli nawet pojawiały się u nich elementy opisu życia na emigracji, to raczej wybrzmiewały we wspomnieniach i sprowadzały się do ubarwiania okresu przedrewolucyjnego. Spośród trzydziestu opowiadań napisanych z dala od ojczyzny przez noblistę Iwana Bunina tylko dwa były poświęcone środowisku emigracji.

U Nabokova wspomnienia to także ważna perspektywa jego prozy, ale jedynie w postaci reminiscencji. Czas terażniejszy narracji stanowi rzeczywistość lat dwudziestych i trzydziestych, miejsce fabuły – realne miejsca pobytu. W swoich późniejszych, amerykańskich powieściach i opowiadaniach Nabokov niejednokrotnie powraca do berlińskiej atmosfery początku XX wieku. Emigrant Pnin, bohater powieści o takim samym tytule, wspomina w amerykańskiej prowincji rosyjską restaurację przy Kurfürstendamm. Główne postacie opowiadania *Asystent reżysera* – rosyjski potrójny agent i znana wykonawczyni pieśni narodowych – przez krótki czas przebywają na Motzstrasse, gdzie mieszkał kiedyś sam pisarz.

Nabokov stał się „podwójnym emigrantem”: najpierw uciekał przed bolszewizmem, następnie przed faszyzmem. W styczniu 1937 r. wyjechał z Berlina do Brukseli, a następnie do Paryża, żeby prezentować swoje książki, które ukazały się w tłumaczeniu na język francuski. W maju dołączyły do niego żona (Żydówka) i syn, którzy od dawna pragnęli wyjechać z kraju, gdzie do władzy doszli naziści. Nigdy więcej Vladimir Nabokov nie powrócił do Berlina...

\* \* \*

Oderwanie od ojczyzny decydująco wpłynęło na twórczość pisarzy emigracyjnych. Status emigranta w pewnym stopniu ograniczył problematykę ich twórczości i jednocześnie nadał utworom szczególny nostalgiczny charakter. Literaturę emigracyjną jako taką cechuje niezwykła wrażliwość na różne wyobrażenia specjalne, wszak jak zauważa Maria Jolanta Olszewska: „postrzeganie świata w kategoriach specjalnych jest uważane za naturalną i podstawową funkcję

ludzkiego zachowania”<sup>25</sup>. W twórczości „pierwszej fali”, która powstała tam, gdzie „szumią obce miasta i obca świeci gwiazda” (Raisa Bloch), ukazane są dwa systemy wartości, jeden – fałszywy, nienaturalny, obcy, drugi – prawdziwy, wcielający naturalność. Przedstawiając te dwa systemy, pisarze często wykorzystują kody architektoniczne. Najczęściej odwołują się do kodu domu jako zamkniętego domowego kręgu, gdzie panuje spokój. Jest to krąg ciasny przestrzenie, ale bogaty w doznania. Brak prawdziwego domu staje się przyczyną poszukiwania surogatu i powoduje dezorientację w świecie, w którym nie ma własnego miejsca. Rolę otwartej, a zatem „obcej” i „wrogiej” przestrzeni pełni przede wszystkim miasto. Tu najczęściej spotykamy kod w postaci ulicy, miejskich zabudowań. Taki kod architektoniczny emigranci wprowadzają w celu wywołania poczucia dysharmonii, sztuczności i nienaturalności. Rozwój cywilizacji traktowany jest jako wskaźnik upadku społeczeństwa.

Przestrzenna organizacja tekstów literackich Vladimira Nabokova z jednej strony koreluje z realną geografią (ulica, plac, Berlin), z drugiej – z zamkniętą przestrzenią domu, pokoju. Ponadto Berlin był traktowany przez Nabokova jako swego rodzaju „znak kulturowy” przeciwstawiony innym „znakom”, przede wszystkim – Rosji. Obrazy domu jako przestrzeni określającej granice ludzkiej egzystencji przyjmują w jego utworach różnorodną postać: domu mieszkalnego, pokoju, miasta, wsi, natury. Wszystkie jednak przestrzenie domowe możemy podzielić na dwa podstawowe rodzaje: przestrzeń tworzącą iluzję trójwymiarowej obiektywności i przestrzeń zdeformowaną, odrzucającą zasadę mimetyzmu<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> M.J. Olszewska, *W niewoli uciekinierstwa. Literackie obrazy wojennego domu*, [w:] *Obraz domu w kulturach słowiańskich*, pod red. T. Dąbek-Wirgowej, A.Z. Makowieckiego, Warszawa 1997, s. 121.

<sup>26</sup> Nawiązuję tu do typów przestrzeni wyróżnionych przez Zareę Minc, która pisze: „W tekstach literackich «przestrzeń artystyczna» może przybierać postać: a. Subiektywnej metaforycznej «przestrzeni duszy» – określonych właściwości podmiotu przekazu literackiego, towarzyszących mu w dowolnych, występujących w przekazie sytuacjach; b. Pewnych rzeczywistych (w sensie «rzeczywistości artystycznej» tego tekstu) przestrzennych zarysów uniwersum artystycznego zachowujących swoją niezmiennność względem postaci przemieszczających się wewnątrz tego uniwersum” – zob. Z. Minc, *Struktura „przestrzeni artystycznej” w liryce A. Błoka*, [w:] *Semantyka kultury*, pod red. S. Żółkiewskiego, Warszawa 1977, s. 267.

## Резюме

### *Берлинский архитектурный код в эмиграционном творчестве Владимира Набокова*

В 1921–1923 гг. Берлин играл роль культурного центра русской эмиграции. Свою эмиграционную судьбу связали с Берлином многие русские поэты и писатели, в том числе Максим Горький, Алексей Ремизов, Андрей Белый, Илья Эренбург, Алексей Толстой, Владислав Ходасевич, Борис Пастернак, ненадолго также Марина Цветаева и Сергей Есенин.

В Берлине жил и работал один из самых интересных писателей XX века. Берлинский период (1922–1937) знаменовал собой события как счастливые (первая любовь, брак, рождение сына), так и трагические (смерть отца). Пребывание в Берлине совпало также с важным этапом творчества Набокова. Здесь состоялся его дебют в берлинской газете „Руль”, в которой опубликовал свои первые стихотворения под псевдонимом Сирин. В Берлине Набоков написал свой первый рассказ, первый роман. Здесь к нему пришла известность. Здесь сформулировался его неповторимый писательский стиль.

Эмиграционная проза Набокова двадцатых годов представляет собой своеобразный путеводитель по Берлину. Используя архитектурные коды, русский писатель воссоздает топографию этого города. Чаще всего он ссылается на код дома как замкнутого домашнего круга, в котором царствует спокойствие. Это небольшое пространство, но богатое воображениями. Отсутствие настоящего дома становится причиной поисков суррогата и вызывает дезориентацию в мире, в котором не хватает собственного места. Роль открытого, т.е. „чужого” и „враждебного” пространства играет прежде всего город. Чаще всего выступает код в виде улицы, городских построек. Такой архитектурный код Набоков, как и другие эмигранты, вводит с целью вызвать ощущение искусственности, неестественности и дисгармонии.

**Ключевые слова:** русская эмиграция, русская литература, Набоков, архитектурный код.

## Summary

### *Berlin architectural code in emigrant creation of Vladimir Nabokov*

In 1921–1923 Berlin was a centre of Russian emigration. Many poets and writers from Russia, like Maksim Gorki, Aleksy Remizow, Andriej Biely, Ilja Erenburg, Aleksy Tolstoj, Władysław Chodasiewicz, Borys Pasternak, and for a short time also Marina Cwietajewa and Siergiej Jesienin, connected their life with this city.

It was just in Berlin where was working one of the most interesting and the most intriguing writer of XX century (1922–1937) – Vladimir Nabokov. These period was characterized for him not only by happy moments (first love, marriage, birth of son), but also by tragic ones (death of father). His stay in Berlin marked out really important stage in creativity of Nabokov. It was the place of his debut in the pages of Berlin’s newspaper “Руль” in 1921, in which he published his first poems under the pseudonym Sirin. In Berlin Nabokov wrote his first story and first novel. It was where he achieved his fame and formed his unique style of writing.

Nabokov’s emigrant prose from 20’s constitutes an extraordinary guidebook to Berlin. In his art pieces he recreated the topography of Berlin by using architectural codes. Most often he related the code of home to a closed, domestic and peaceful circle. It is a circle tight in the meaning of

space, but profound in the meaning of sensations. The lack of real home was a reason to looking for surrogate and it effected disorientation in the world in which poet had no place. The city has a role of open, then foreign and hostile space. Here for the most part we can see the code in the shape of street or houses in city. This kind of code used by Nabokov, but also by other emigrant poets, creates a feeling of disharmony, artificiality and unnaturalness.

**Key words:** Russian emigration, Russian literature, Nabokov, architectural code.

Ewa Nikadem-Malinowska
------------------------

Olsztyn

## Konceptualizacja straty w cyklu wierszy Inny Lisnianskiej *Без тебя*

Возрос виноградник на пепле Помпеи,  
А память возрастает на пепле печали.  
Inna Lisnianska  
На Венере, ах, на Венере  
Нету смерти терпкой и душной,  
Если умирают на Венере,  
Превращаются в пар воздушный.  
*Николай Гумилев*

Cykl wierszy Inny Lisnianskiej *Без тебя*<sup>1</sup> powstał w ciągu czterech dni – między 24 a 27 maja 2003 r. Składa się on z czternastu trzywrotkowych wierszy, które pisane były kolejno – cztery pierwsze 24 maja, pięć następnych 25, jeden 26 i ostatnie cztery 27 maja. Cykliczność jest jedną z charakterystycznych cech poezji Lisnianskiej. Poetka tworzy cykle-pożegnania (*Неправильный венок*, 2009), cykle-dedykacje (*Иерусалимская тетрадь*, 2004), cykle-obrachunki (*Сны старой Евы*, 2007), cykle-historie (*В пригороде Содома*, 2002), cykle-wspomnienia (*Ностальгия зеркала*, 2001) itd. Bohaterem lirycznym wielu z nich jest Siemion Lipkin, rosyjski poeta i tłumacz, prywatnie mąż poetki. Jego śmierć 31 marca 2003 r. i związane z nią przeżycia wdowy stały się jednym z najplodniejszych i najdramatyczniejszych tematów w liryce Inny Lisnianskiej ostatnich lat.

Problem konceptualizacji emocji w poezji jest właściwie z nią od zawsze i nieodłącznie związany. Próby wyrażenia odcieni uczuć, wypowiedzenia pragnień, sformułowania wrażeń, czyli tego wszystkiego, czego ze względu na jednostkowość i skrajną subiektywność percepcji nie da się przekazać w sposób jednoznaczny i przy użyciu powszechnych środków komunikacyjnych, powoływały do życia nowe sposoby ich określania. Gdy i one powszedniały, kreatywność

---

<sup>1</sup> Cykl ten w późniejszych latach wchodził w skład różnych tomików i wydań zebranych, a Inna Lisnianska zmieniała częściowo zestaw wierszy, rozszerzając go najczęściej, lub nadawała mu inny tytuł, np. cykl *Имя твоё Симеон* jako część tomiku *Без тебя*, Moskwa 2004.

poetów okazywała się nieograniczona. Rozwój języka rozszerzał te możliwości, ale ich nie wyczerpywał.

Kolejne epoki rozwijały następne potrzeby komunikacyjne, te z kolei wprowadzały mody na określone sposoby wyrażania uczuć. Oprócz tego poeci posiadający swój własny styl i w oryginalny sposób postrzegający świat przez wieki zostawiali na języku poetyckim swoje piętno. Inna Lisnianska w ciągu ponad 60 lat swojej działalności poetyckiej wypracowała swój własny, niepowtarzalny styl, oscylujący między pieśnią ludową a najwyższej klasy sonetem i z całym dobrodziejstwem materiału będącego ich wypadkową, a łączącego rosyjską śpiewność folkloru, doskonałość XIX-wiecznej formy z odpornością na wszelkie mody i niezwykłą wrażliwością kobiety.

Temat miłości, zazdrości, winy, obowiązku, kwestie interpretacji dobra i zła jako elementy poetyckiej aksjologii poetki pozwalały jej na ciągłą, żywą hierarchizację wartości w życiu człowieka, na różnych jego etapach, w różnych okolicznościach. Koncept straty, występujący u Lisnianskiej już wcześniej w wielu wariantach jako strata małej ojczyzny (*От девочки, сидящей в позе лотоса...*), marzeń (*Ветер по волнам катает бочку...*), celu w życiu (*Излучина Леты*), złudzeń (*Послание Теду*) czy też rzeczy wielkich (*Постскриптум четвертый*) i małych (*Душу соблазны изъели...*), od śmierci Lipkina staje się tematem o charakterze lamentacyjno-refleksyjnym.

W cyklu wierszy *Без тебя* godny uwagi jest jednak nie tyle sam temat, ile metoda jego realizacji. Lisnianska konceptualizuje stratę w pewien systemowy sposób – każdy z wierszy cyklu jest zamkniętą realizacją jednego wariantu konceptu straty, a wszystkie razem wypełniają nadrzędny koncept obejmujący cały cykl. Pewnego uściślenia wymaga z pewnością termin „koncept”, w polskim literaturoznawstwie kojarzony jednoznacznie z poezją barokową, w której oznacza zastosowanie w utworze zaskakującego pomysłu lub nieoczekiwanego rozwiązania. Jego źródła należy szukać w zawiłej poezji hiszpańskiej Luisa de Gongory y Argote czy kunsztownej poezji włoskiej w wykonaniu Giambattisty Marino. Przyznać trzeba, że polscy poeci barokowi nie ustępowali im w pomysowości, a niektórzy, jak Łukasz Opaliński młodszy, próbowali swe przemyślenia i praktykę poetycką ubrać w dowcipnie teoretyczną formę<sup>2</sup>.

Jest rzeczą ciekawą, że współczesne ujęcie konceptu przez kognitywistów jest prawie identyczne z barokowym. Vyvyan Evans, wyjaśniając proces konceptualizacji jako tworzenie znaczenia z udziałem języka, podkreśla dynamiczną

---

<sup>2</sup> Ł. Opaliński, *Poeta nowy*, [w:] P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, Warszawa 1902, s. 49–51.

naturę myśli, w którą język wnosi swój aktywny, kreatywny wkład<sup>3</sup>. Zdaniem wspomnianego wyżej Opalińskiego, konceptualizacja jest procesem ubierania myśli w słowa („Podaje koncept pełna rzeczy głowa – / Za tym posłuszne następują słowa”<sup>4</sup>), a umiejętności poety i potencjał języka mają zrodzić odpowiedni efekt:

Ten jest poetą, moim rozumieniem,  
Co doskonałym rzeczy uważaniem  
Przenika wszystko, a, co chce, prawdziwie,  
Gładko, łagodnie, miękko i sz[cz]ęśliwie  
Wymówi albo tak ładnie wyleje,  
Że z czytających każdy się zdumieje,  
I nie tylko się uznawa wzruszonym,  
Ale już prawie niemal zachwyconym<sup>5</sup>.

Jelena Kubriakowa definiuje koncept jako „термин, служащий объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике”<sup>6</sup> i za Rolandasem Pawilonisem akcentuje znaczenie sensu konceptu powstającego „в процессе построения информации об объектах и их свойствах, причем эта информация может включать как сведения об объективном положении дел в мире, так и сведения о воображаемых мирах и возможном положении дел в этих мирах. Это сведения о том, что индивид знает, предполагает, думает, воображает об объектах мира”<sup>7</sup>. Różnica stanowisk polega na tym, że mówiąc o budowaniu informacji o obiektach i ich cechach, Kubriakowa przechodzi do porządku dziennego nad faktem użycia języka, bez którego informacja nie mogłaby powstać. Jest to o tyle istotne, że niezaakcentowane zubaża znaczenie potencjału języka poetyckiego i inwencji twórczej poety.

Mówiąc o koncepcie straty w poezji Lisnianskiej, szczególnie w cyklu wierszy *Без тебя*, mamy na uwadze językową realizację pomysłu na semantyzację emocji związanych z krzywdą, jaką wyrządza człowiekowi utrata kogoś bardzo

<sup>3</sup> V. Evans, *Leksykon językoznawstwa kognitywnego*, Universitas, Kraków 2009, s. 54–55.

<sup>4</sup> Ł. Opaliński, op. cit., s. 49.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Е. Кубрякова, В. Демьянков и др., *Краткий словарь когнитивных терминов*, Москва 1996, с. 89.

<sup>7</sup> Ibidem.

bliskiego. Tytuł, *Без тебя*, zapowiada projekcję życia podmiotu lirycznego, w którym tego kogoś zabrakło. Żaden z wierszy nie ma swojego tytułu, każdy natomiast kończy się datą, która pokazuje niewielkie zmiany, jakie następują w projekcji.

Wiersze, które powstały 24 maja 2003 r., łączy poczucie przygniatającej beznadziejności. W pierwszym z nich, *Без тебя я – без племени и без роду...*, świat podmiotu został, tak jak i ona, uszkodzony:

Без тебя я – без племени и без роду  
Существо, подобное недобитку<sup>8</sup>.

Strata powoduje zmienione postrzeganie świata, który przecież nie zmienił się fizycznie. Podmiot liryczny projektuje swoją stratę na otaczający ją świat:

Без тебя за окном помертвела природа,  
И похоже сейчас окно на открытку.

Często występujący u Lisnianskiej koncept okna zostaje tu zastąpiony pocztówką. Pocztówka ma wyłącznie pozytywne konotacje, jest znakiem jakiegoś świata, zatrzymaną w obiektywie czasoprzestrzeni, pozdrowieniem z innego miejsca. Tu oznacza, że świat staje w miejscu, przyroda za oknem zamiera, jest statyczna, ale wciąż piękna. Egzotyka zieleni, miłosna pieśń słowika i tajemnicza studnia istnieją tuż obok, podmiot liryczny zdaje sobie z tego sprawę, ale jednocześnie z estetycznym przeżyciem odczuwa psychiczne cierpienie, które staje się bólem fizycznym, cielesnym. Lisnianska na to cierpienie stosuje hiperboliczne określenie „угар горя”, co można tłumaczyć jako stan zaccadzenia bólem. Uzasadnia to zachowanie podmiotu wobec otaczającego świata. Stale używa ona słów „подобное”, „похоже”, „напоминает”, jak gdyby nie rozpoznawała znanego jej otoczenia. Percepcję opiera na asocjacjach, nie wrażeniach. Podmiot nie ma pretensji do świata o to, że ten istnieje, doświadcza go tylko jako coś obcego, „никак не к месту”. Forma graficzna wiersza intensyfikuje uczucie straty – trzy zwrotki tworzą jedną całość logiczną dzięki przerzutniom. Powstaje w ten sposób nieprzerwany tok myśli, skojarzeń, monolog wewnętrzny podmiotu. Koncept świata-pocztówki dopełnia obraz lodowatej stojącej wody, wiedzącej coś o niewidzialnym świecie, czego nie wie człowiek. Wiersz pełen jest zaskakujących sformułowań typu „тайновидящие воды” czy „слеза словесная”, które podkreślają dziwność konceptualizacji.

<sup>8</sup> I. Lisnianska, *Без тебя*, „Новый мир”, 2003, № 10, s. 7–11. Wszystkie cytowane fragmenty wierszy pochodzą z tego wydania.

W podobnym tonie beznadziejności napisany jest kolejny wiersz z 24 maja 2003 r. *Обильный дождь в последних числах мая...* Życie podmiotu dalekie jest od prawdziwego, co poetka tym razem wyraża określeniami „живу будто” i „почти не понимаю”. Życie przez szybę jest prawie-życiem, ale okno stanowi cały świat podmiotu lirycznego. Obfity deszcz, synonim łez i jakaś bezsensowna ptasia paplanina to wszystko, co jest w stanie zrozumieć. Jaskinia Polifema, z której nie ma nadziei na ucieczkę, to dość ryzykowne porównanie, gdyż Odyseowi udało się przecież przechytrzyć potwora. Jednak natychmiast następuje odpowiedź:

Живу будто в пещере Полифема.  
Ах, остров Коз, здесь сколько слез ни сей,  
Не выбраться. Но жизнь моя — не тема,  
И я отнюдь не Одиссей.

Żyje w beznadziejnej sytuacji, w oderwaniu od normalnego świata, bo wyspą jest jej samotny ból. Poza tym nie jest Odysem, a jej życie to nie fikcja starogreckiego mitu. Próba zrozumienia swojego życia przez cudze nie powiodła się – Odyseusz szuka drogi do domu, zaś ona już nie ma do kogo wracać. W ostatniej zwrotce wiersza pojawia się koncept pamięci jako bezsensownego cudu, który powoduje wylewanie łez i koncept koszenia trawy. Ta ostatnia jest najprawdopodobniej znaną w rosyjskiej tradycji trawą zapomnienia, czyli wspomnianym w Odysei roślinnym antydepresantem, ziołem pomagającym zapomnieć smutek. Koszenie trawy zapomnienia pozwala pamiętać i, mimo bólu, który pamięć powoduje, czcić ją („Остатком выдоха кадить”). Po niewoli bólu nastąpi ból pamięci – takiego wyboru dokonuje podmiot liryczny.

Kolejny wiersz *Ушел и уже не вернется...* świadczy o stopniowym budzeniu się podmiotu. Słowa „Ушел и уже не вернется” świadczą o tym, że jest ona świadoma sytuacji, chociaż absolutnie się z nią nie zgadza:

Ушел и уже не вернется.  
Привыкнуть к разлуке такой  
Не легче, чем правое солнце  
Удерживать левой рукой.

Koncept bezdusznego słońca, które pali wszystko pod sobą i słońce jako wyznacznik ludzkiej ograniczoności determinują działania człowieka bezbronnego wobec losu i mogącego jedynie marzyć o jego odmianie. „Подспудные мысли о встрече / В загадочной жизни иной” są jedyną możliwością spotkania

się dwóch różnych światów. Nowym konceptem w tym wierszu jest motyw światła-ognia jako takiego – światła słonecznego i palących się świec. Stan bólu wywołanego stratą nie pozwala na percepcję światła, jak gdyby nie przepuszcza go do wewnątrz. Poczłówka, jaskinia, studnia, śluz, mogiła to miejsca bez światła, lejący deszcz i lejące się łzy też ograniczają światło. Podmiot postrzega słońce jako coś nieprzyjaznego, palącego, niszczącego, bezwzględne. Oświetlone światłem słonecznym palce podmiotu poetka porównuje do palących się świec:

Горят мои пальцы, как свечи,  
И каждый в разлuku длиной.

Płonące palce rąk opuszczonych nad grobem mierzą odległość rozłuki między podmiotem i utraconą osobą. Konotacja ognia świec jest tu także zdecydowanie negatywna.

Stosunek podmiotu do światła zmienia się w ostatnim wierszu napisanym 24 maja 2003 r. (*Свет наподобие колеса...*). Jest on inny pod względem nastroju, nie klaustrofobiczny jak poprzednie. Postrzeganie otaczającego podmiot świata nie jest jeszcze normalne, ale zaczyna ona dostrzegać jego naturalną radość, kolorystykę, oświetlenie, mieszkańców:

Свет наподобие колеса  
В майскую зелень ныряет.  
Птицы на разные голоса  
Имя твое повторяют.

Przyroda, która do tej pory była dla podmiotu i przez podmiot zahibernowana, ożywa po to, by głosić imię zmarłego. Rozpoczyna się swoisty koncert na głosy ptaków, owadów i kwiatów. Nowym elementem w czasoprzestrzeni cyklu jest dzwon, którego dźwięk „шлет семена” i „опыляет дорогу”. Symbolika dzwonu w kulturze rosyjskiej nie jest jednoznaczna i zmienia się od warunków i celu użycia. Generalnie jednak dzwon był traktowany jako środek komunikacji – określony dźwięk informował wtajemniczonych o dobrych lub złych rzeczach. W tym wierszu symbolika dzwonu łączy się z symboliką ziarna i imieniem bohatera lirycznego:

Шлет семена колокольный звон  
И опыляет дорогу.  
В семени имя твое – Симеон,  
То есть – внимающий Богу.

Powstaje ciekawy amalgamat, który docelowo ożywia bohatera lirycznego. Rozsiewający wiadomości dźwiękiem dzwon rozsiewa imię zmarłego jak ziarno. Zmarły, którego imię interpretuje się jako „ten, którego Bóg wysłuchał”, w imieniu ma zawarte ziarno (*Семен – семя*). Ziarno symbolizuje zmartwychwstanie – śmierć ziarna rodzi nowe życie, te z kolei rodzi nowe ziarno i cykl się powtarza. Rozsiewanie imienia-ziarna na drodze, która symbolizuje przyszłość, jest włączeniem zmarłego Siemiona do cyklu życia przyrody, którego częścią się stał po śmierci. Z takim przeświadczeniem podmiot liryczny kończy dzień 24 maja 2003 r.

Aż pięć wierszy powstało 25 maja. Można je określić jako ilustrację procesu powolnego wydostawania się z ciemności i powrotu do świata żywych:

Медленно я из своих выбираюсь потемок,  
Медленнее, чем куст из могильных костей.  
Рыжий котенок, зеленоглазый котенок  
Розовой лапкой мне намывает гостей.

Podmiot liryczny konceptualizuje gościnność za pomocą kilku rzeczy – wina, stołu, światła i rozmowy. Oświetlony drewniany stół złoty od żywicy, na nim białe wino i nad nim światło stwarzają warunki do wspomnień:

Пусть же приходят, – мы вспомним на свете этом  
Тех, кто о нас вспоминает на свете том.

Kwestia przenikania się światów, łączności światów jest dla podmiotu bezdyskusyjna i naturalna. Rosyjskie słowo „свет” użyte jest w tym wierszu wielokrotnie i w różnych znaczeniach: jako światło, świat i tamten świat, czyli zaświaty. Na dwa ostatnie Lisnianska używa synonimicznego określenia „свет” zamiast „мир”, które jednoznacznie kojarzy je ze światłem. W wierszu pojawia się postać rudego kotka, ufnego towarzysza niedoli podmiotu lirycznego, który okazuje cierpiącej empatię. Powraca także koncept pamięci, która charakterystyczna jest tylko dla ludzi. Znamienne, że to kot, a nie ludzie, wypełnia instynktownie pustkę po stracie.

Czasoprzestrzeń kolejnego wiersza (*Меж погостом и церковью костерок...*), umieszczona jest „меж погостом и церковью”, czyli między światem umarłych i żywych. To szczególna przestrzeń, jakby pośrednia, nienależąca do żadnego z nich. Jest ona porośnięta podbiałem, jedną z pierwszych wiosennych roślin. Jest to więc oznaka budzącej się do życia przyrody. Rosyjska nazwa rośliny (*мать-и-мачехин простор*) ma jeszcze ciekawe folklorystyczne wyjaśnienie

– spód listków podbiału pokryty meszkiem jest zawsze cieplejszy niż ich wierzech, co mądrość ludowa przełożyła na uczucia matki i macochy. Przestrzeń pokryta tą roślinnością jest więc ciepła i zimna jednocześnie – jednocześnie żywa i umarła. Skubią ją, żywią się nią trzy kozy, będące symbolami milczących zwierząt. Przestrzeń między cmentarzem i cerkwią pojawia się w wierszu trzykrotnie. W cerkwi kipi niedzielne życie, na cmentarzu życie usnęło, a między nimi bezdomni gotują kaszę na ognisku. „Варево сна и лжи” w zardzewiałym kociołku uosabia niby-życie, jest namiastką normalnego bytu. Oba światy są bardzo blisko siebie, przenikają się. Podmiot liryczny uważa to za naturalną sytuację i dlatego przyniesie do domu rosnący przy cmentarzu bez.

Milczenie nad grobem rozpoczyna kolejny wiersz (*Чту молчаливые поминки...*). W głowie podmiotu rodzą się filozoficzne pytania, na które próbuje sobie od razu odpowiedzieć:

Где ты? Попал ли в Божье царство  
Иль в двух шагах?  
Дух – это время, а пространство,  
Конечно, – прах.

Odpowiedzi nie należą do najłatwiejszych, ale podmiot próbuje w nich pogodzić swoją wiarę, wiedzę i nadzieję. Strata powoduje życie „między” – między tym i tamtym światem, między cmentarzem i domem, między realnością i wspomnieniami. Taka sytuacja rodzi kolejne wątpliwości:

Неужели меж датами прочерк –  
Это весь человеческий путь?

W kolejnym wierszu (*Повзрослевшей листвы беглый почерк...*) podmiot liryczny doznaje szczególnego stanu przenikania się czasów i ich specyficznej jednoczesności, kiedy w jednej chwili odczuwa kruchość materii i radość życia doczesnego, długą i powolną niewolę babilońską i krótkie miłe momenty, które szczegółowo się pamięta i które warto wspominać:

Сквозь надсадные вопли и толки  
Мы с тобою спускались к реке, –  
Ты шел с палкой и в синей ермолке,  
Я с узлом и в седом парике...

Ostatni wiersz z 25 maja, *Под сенью необъятной...*, jest przełomowy w tym sensie, że podmiot liryczny werbalizuje swoją stratę w sposób dosłowny, chociaż eufemistyczny:

Под сенью необъятной  
Глухой осины тишь,  
Под ней, мой ненаглядный,  
Ты третий месяц спишь.

Nie jest to równoznaczne z pogodzeniem się ze stratą, jest to raczej jej uświadomienie. W dalszym ciągu podmiot percypuje świat jedynie jako podobny do prawdziwego, chociaż bez problemu zauważa przedmioty, odczuwa wrażenia, reaguje prawidłowo:

Лишь жизнь – как небылица,  
В которой я жива.

W jedynym wierszu napisanym 26 maja (*Бродят, подпрыгивая, по траве трясогузки...*) Lisnianska odwołuje się do często używanego przez nią konceptu snu. Podmiot liryczny odczuwa stan odrętwienia, który określa jako półsen. Nie tracąc kontaktu z rzeczywistością, czyli żyjącą swoim życiem w swoim rytmie przyrodą, pogrąża się w myślach, które pozwalają jej snuć nierealne plany w wymyślonym świecie:

Хочется думать иль грезить по крайней мере,  
Что непременно встретимся мы с тобой,  
Как Гумилев говаривал, „Ах на Венере”  
Или еще на какой звезде голубой.

Zacytowany wiersz Gumilowa *На далекой звезде Венере...* jest optymistyczny i dowcipny. Śmierć konceptualizowana jest w nim jak element przejścia, będący procesem naturalnym w tym dziwnym, pięknym świecie<sup>9</sup>. Podmiot ma świadomość nierealności swoich marzeń, które określa rosyjskim „авось”. Jednak strata jest łatwiejsza do zniesienia, kiedy jest w perspektywie nawet wymyślone rozwiązanie. Podobnie jak w wierszu *Повзрослевшей листвы беглый почерк...*, mamy tu do czynienia z jednoczesnością czasów, która wspierana dwa razy użytym czasownikiem „хочется” niesie nadzieję cierpiącemu podmiotowi.

<sup>9</sup> Por. motto.

Cztery wiersze, które powstały 27 maja, mają charakter spokojnej rezygnacji z odrobiną nadziei. Podmiot liryczny osiąga szczyt pokory („Я стала кротче, / Чем тень в тени”), ale nie daje to ani spokoju, ani nie przynosi ukojenia. Strata zmieniła nie tylko jej postrzeganie świata, zmieniła fizycznie ją samą – podczas gdy on stał się cieniem, ona jest jak cień. Wciąż czuje bliskość ze światem przyrody, odczuwa wzajemną empatię, w niej odnajduje bolesne analogie. W wierszu *Одуванчиковка стайка...* konceptualizacja śmierci osiąga poziom Gumilowowski. Życie i śmierć podmiot postrzega jak dwie strony tego samego medalu, jak przemianę stanów:

Это ты из дальней дали  
Мне впечатываешь в слух:  
Обе стороны медали –  
Жизнь и смерть, душа и дух.

Strata ukochanego rodzi swoisty, co podkreślam, panteizm lub szczególne przebóstwienie, a środkiem do połączenia się z absolutem jest przyroda. Życie i śmierć, dusza i duch, początek i koniec zdają się być uporządkowane dzięki głosowi z daleka. Podmiot wypełnia stratę przedmiotami utraconej osoby („Я надела твою душегрейку / И твои нацепила очки, / На твою уселась скамейку”). Używa ich, podkreślając jednocześnie ich odrębność. Znowu następują trzy zwrotki z przerzutniami znamionujące nieprzerwane myślenie – w jego rzeczach, na jego miejscu ożywia go wspomnieniami. Zamiast obfitego deszczu z początku cyklu mamy rosę, a wylane łzy stały się najdroższymi elementami świata przyrody, „Освещающими над прудом / Место жительства и погост”.

Wiersz kończący cykl (*Все в голове мешалось старой...*) rozwija koncept przejścia jako proces wtopienia się w przyrodę. Występujące w poprzednich wierszach siwe dmuchawce i niezapominajki dzięki nowemu postrzeganiu otrzymują nowe, personifikowane role – dmuchawiec osiwiął, niezapominajka otwiera szeroko oczy. Dwa razy użyte słowo „смешалось”: raz w stosunku do sposobu percepcji świata przez starą głowę, raz w stosunku do percypowanego świata podkreśla zmianę, której podmiot liryczny doświadcza. Jej konsekwencje są daleko idące:

Стою с улыбкой оробелой  
К стене бревенчатой спиной.

Odwrócenie się plecami do domu oznacza zostawienie przeszłości za sobą. Teraźniejszością jest świat przyrody, który łączy świat żywych i martwych

i który w efekcie podmiot przeraża („Ты стал природою. И жутко / Мне на нее смотреть сейчас”).

Lisnianska w cyklu wierszy *Без тебя* dokonuje oryginalnej konceptualizacji straty wywołanej śmiercią bliskiej osoby. Polega ona na ukazaniu w kolejnych wierszach zhierarchizowanego systemu emocji, który reprezentuje zmieniający się stan duchowy podmiotu lirycznego. Użyty do jego sformułowania i przekazania język tworzy niekonwencjonalne koncepty łączące w sobie semantyczną prostotę wypowiedzi z nietypową filozofią autorki. Cykl stanowi estetyczno-ideową całość.

### Резюме

*Концептуализация потери в цикле стихотворений  
Инны Лиснянской „Без тебя”*

Цикл стихотворений Инны Лиснянской *Без тебя* состоит из четырнадцати произведений. Он был написан в течение четырех дней – с 24 по 27 мая 2003 г. Каждое из стихотворений указывает на эмоции, какие рождаются в человеке, переживающем мучительную личную потерю из-за смерти близкого человека. Лиснянская концептуализирует потерю целостным образом – каждое из стихотворений цикла является замкнутой реализацией одного варианта концепта потери, но их иерархия строит высший концепт потери, которому подчинен весь цикл.

**Ключевые слова:** Инна Лиснянская, поэзия, цикл стихотворений *Без тебя*, концепт, концептуализация потери.

### Summary

*Conceptualisation of loss in Inna Lisnianskaya's  
cycle of poems “Без тебя”*

Inna Lisnianskaya's cycle *Без тебя* consists of fourteen poems. It was written within four days – between 24 and 27 May 2003. Each poem presents the emotions felt by the lyrical subject who experiences a painful loss of a loved one. Lisnianskaya's loss is conceptualised in a holistic manner – each poem constitutes an independent conceptualisation of loss, however, their hierarchy creates the superordinate concept the whole cycle is devoted to.

**Keywords:** Inna Lisnianskaya, poetry, cycle of poems *Без тебя*, concept, conceptualisation of loss.



Irena Rudziewicz  
Olsztyn

## **Восприятие в Польше в начале XX века Горьковских литературных достижений и подхода к культурному развитию**

Интерес в Польше к творческому наследию Максима Горького можно, кажется, объяснить его совершенно новым, оригинальным, своеобразным литературным опытом, связанным с существенными изменениями и преобразованиями в русском обществе в начале XX века. Молодой русский рассказчик в свои литературные тексты вводил совершенно новых героев, интересную проблематику, представлял иное эстетическое видение, освещение и раскрытие разнообразных сторон человеческого характера и отношений между людьми, обогащая читательское представление о культурной, общественной и религиозной атмосфере, переломных лет конца XIX – начала XX веков.

Начинающий прозаик относился к миру и к людям по-христиански, хотя веру воспринимал как существенную область мистического созерцания каждого русского человека. Такой, христианский, подход можно найти почти во всех художественных текстах Горького, который многократно использовал библейские мотивы, сюжеты, темы, притчи и сказания, участвуя в развитии художественного сознания, что особенно привлекало польских читателей и критиков в начале XX века.

На протяжении веков литературные отношения между Польшей и Россией были частью диалога культур двух народов, составляя комплекс взаимосвязей и взаимовлияний духовной культуры, воплощенной в литературных произведениях. „Литература является важнейшим компонентом этого комплекса, но все же одним из его составляющих, к которым относятся и народная культура, фольклор, разные виды искусства, религиозная мысль и письменность, общественно-политические идеи, историко-философские концепции и многое другое”<sup>1</sup>. В развитии

---

<sup>1</sup> *Поляки и русские в глазах друг друга*, Изд. „Индрик”, Москва 2000, с. 22.

национальной культуры, составных частей культурного процесса, „всех феноменов культуры доминирующую роль в формировании национального сознания, во всяком случае в Польше и в России, играла литература”<sup>2</sup>.

Существенную роль, как нам кажется, в начале XX века в развитии русской литературы, в том числе и творчества Максима Горького, сыграло тяготение к этическим вопросам, к тематике, связанной прежде всего с нравственностью, с моральными проблемами, касающимися человека и общества. Как для автора *На дне*, так и многих других писателей нравственные нормы были основой духовного развития героев, в котором важное место находили универсальные принципы, „вечные” вопросы, как добро, правда, сострадание другому, любовь, справедливость, истина, становясь основой и сутью человеческого бытия, человеческого духа и культуры в начале XX века. Значительное место в творчестве писателей этого периода занимают вопросы развития духовного начала, духовного совершенствования человеческой личности, религиозной веры, которая стала способом познания мира и выражения отношения к существующей реальности.

У Горького это пристальное внимание к нравственному потенциалу относится прежде всего к образам простых людей, психике „маленького человека” с его особым, неповторимым характером и своеобразной окружающей его средой, где немаловажную роль играют христианские ценности. Для Горького это были герои-бунтари, не принимающие несправедливости, лживой морали, эгоизма и подлости, образы „босяков”, отвергающих любое несовершенство как в среде людей, общества, так и в мире природы, в сфере нравственных критериев и норм. В начале века для автора *Челкаши* основа всего общественного развития, „основа культуры [...] труд человека”<sup>3</sup>, который преобразует как людей, так и среду их обитания.

Первое упоминание о Горьком-писателе появилось уже в конце XIX века („Przegląd Tygodniowy” 1898), а начиная с 1900 г. переводились и печатались его рассказы и тексты драм, которые ставились на многих польских сценах, вызывая „niezwykły oddźwięk w krytyce i u publiczności”, а „mocny realistyczny talent Maksyma Gorkiego nie tylko jako wyraziciela nowych poglądów demokratycznych radykalnych Rosjan, ale i jako twórca pełnego współczucia dla niedoli nędzarzy i wydziedziczonych”<sup>4</sup> отмечали в различных издательствах.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>3</sup> *Горький и его корреспонденты*, Москва 2005, с. 398.

<sup>4</sup> J. Kotarbiński, *W służbie sztuki i poezji*, Warszawa 1929, с. 184–185.

Во многих католических газетах и журналах („Czas”, „Przegląd Polski”, „Przegląd Powszechny”) писали о Горьком, подчеркивая и восхищаясь умением писателя в каждой, наиболее обездоленной, заброшенной, бедной и безнравственной личности, увидеть человека, говорить о нем с сочувствием и верой в его возрождение и в его человеческие возможности. Авторы статей и заметок обращали внимание, что молодой писатель будит совесть, ищет добро в людях, подчеркивает значение и роль нравственных норм и гуманизма в отношениях между людьми, критикует и осуждает, ненавидит и отбрасывает грязь и неправду, несправедливость и несвободу, а не личность, даже самую несчастную, которая всегда, считает писатель, может восстать, возродиться к другой жизни, к новому труду силой своей воли, своими стремлениями, своим духовным развитием.

В статьях, рецензиях и разных текстах подчеркивались достижения Горького в создании новой литературы, где существенное внимание уделял писатель борьбе за нового человека, за свободу личности и за свободу человеческого духа, отражал существенные проблемы, основные вопросы, важные факты в развитии общества, страны и личности в переломные моменты исторических переворотов. Отмечалось умение русского рассказчика и драматурга защищать тех, кто был наиболее обижен, обездолен, умение раскрыть и показать их души, мечты и стремления, жажду свободы и деятельности, а также умение рассказать о труде человека так, чтобы видны были не только трудности и тяжести работы, но и красота созидательного труда. „Gorki – писал один из критиков – stał się w literaturze rosyjskiej świadomością ludzi nieświadomych, głosem tych, którzy milczą, albo niezrozumiale pomrukują, krzykiem z przepastnych nizin społecznych, obrońcą wydziedziczonych, żywym świadectwem ich ducha”<sup>5</sup>.

В некоторых работах объясняется это биографией самого писателя, его личным знанием жизни, многих профессий и многих героев, о которых пишет в литературных текстах. Детские и юношеские годы, вся взрослая жизнь автора *Старухи Изергиль* принесли ему огромный жизненный опыт, обогатили знанием жизни многих слоев, классов и общественных групп России, начиная с низов и рабочих масс, через знакомства со многими представителями русской интеллигенции, русской культуры, литературы, политики и науки до познания идеологии, психики, нравственных норм и законов, моральных устоев русского мещанства, особенно бюрократов и купечества. Несмотря на личные трудности и жизненные препятствия,

<sup>5</sup> L. Belmont, *Maksym Gorki. (Sylwetka)*, „Prawda” 1901, № 27, с. 333.

Горький сохранил веру в людей, в человеческую доброту, в желание действовать и стремиться к свободе<sup>6</sup>.

Герои ранних произведений писателя, считают польские авторы, выбирают свой жизненный путь сознательно, часто протестуя этим выбором против несправедливости, цивилизации, общественным нормам и законам, которые ограничивают свободу, признают права только избранным и немногим. Они готовы отвечать за свои выборы, за себя, за свою свободу и стремление к счастью и поэтому „to żywiolowe ukochanie wolności i szczęścia ma być tak niezrównanie piękne, tak mocne, nawet romantyczne”<sup>7</sup>.

В польских исследованиях и критических работах разных лет отмечалось все более сильное и значительное влияние писательской манеры и взглядов Горького на создателей польской литературы, особенно выделяя значение отдельных текстов, в частности драмы *На дне*, для развития польской драматургии, актерских поисков, польской молодой культуры<sup>8</sup>.

В статьях и разных материалах, стараясь разбудить интерес среди польских читателей и лиц, критикующих Россию, говорилось об актуальном культурном положении в России и Польше, о новых тенденциях, психологических ситуациях, эстетических проявлениях, о совершенно новых явлениях в литературной жизни России, значительно отличавшейся от западной. В создаваемой в начале века русской литературе все больше внимания уделялось широкому и разностороннему представлению различных общественных групп, кругов, героев, их всесторонней характеристике, учитывая прежде всего духовное начало. Эти черты характерны были и для творчества Горького, которого интересовал процесс появления, роста и существования новых форм человеческого труда, развитие новой культуры, борьба за настоящий гуманизм в жизни, за право

<sup>6</sup> См. м. др.: G. Baumfeld, *Maksym Gorki (Śladami człowieka)*, Stanisławów 1906; wyd. 2, 1914; K. Czapiński, *Mistycyzm we współczesnej rosyjskiej literaturze*, „Widnokreśli”, Lwów 1910, c. 77–78; Wł. Jabłonowski, *Maksym Gorki*, Warszawa 1906; [B. Kutylówki] Bh. K., „Bosacy” i „bosactwo”, „Kraj” 1904, № 4, c. 20–21; [A. Lange] A. Wrzecień, *Z obcej niwy. Maksym Gorki*, „Tydzień” (dodatek literacko-naukowy „Kuriera Lwowskiego”) 1904, № 36, c. 288; № 38, c. 302–303; A. Mazanowski, *Nowa powieść rosyjska. Maksym Gorki*, „Przegląd Powszechny” 1902, т. 76, № 10, c. 10–37, 210–229; 1903, c. 42–64.

<sup>7</sup> Wł. Jabłonowski, *Maksym Gorki*, [в:] idem, *Dookoła Sfinksa. Studia o życiu i twórczości narodu rosyjskiego*, Warszawa 1910, c. 153–202.

<sup>8</sup> См. м. др.: B. Chlebowski, *Literatura polska porobiorowa*, Lwów 1935; J. Czachowski, *Gabriela Zapolska*, Kraków 1966; A. Grzymała-Siedlecki, *Świat moich czasów*, Warszawa 1957; T. T. Jeż, *Od kolebki przez życie*, Kraków 1937, т. 3.

на труд, за счастье и свое место в обществе и мире. Писатель протестовал против буржуазным и мещанским нормам и законам, боролся за новые культурные ценности и за свободу выбора для каждой личности<sup>9</sup>.

Горький считал, что на свободу и счастье особенно заслуживают „русские люди – люди мучительно тяжелой истории”. В этом они близки к полякам и „jako człowiek, który chyli czoło przed narodem polskim, niezadowolonym w swej walce o wolność, jestem gorącym wielbicielem literatury polskiej i cieszyłbym się niezmiernie, gdybym mógł zapoznać naród rosyjski z życiem duchowym jego braci złączonych z nim wspólnotą krwi”<sup>10</sup>. И хотя польская литература непосредственно не повлияла на творческие достижения Горького, но „listy, recenzje, artykuły i rozprawy publicystyczno-filozoficzne autora *Na dnie* dowodzą, że pisarz dobrze znał tę literaturę i że literatura ta była dla niego argumentem w sprawach i badaniach literacko-społecznych”<sup>11</sup>.

Автор *Коновалова* постоянно, разными способами и методами боролся за нравственную чистоту людей, за радость жизни, за счастье, за глубокий гуманизм, что особенно видно в текстах, где появляются элементы, связанные с религией, верой, христианством, как, например, в сказке *Девушка и Смерть*, где истинная и верная любовь Девушки, радость и желание жизни и счастья, вера в другого человека, в чувства побеждают даже Смерть. Религиозные настроения, библейские мотивы, вопросы проходят сквозь творчество писателя и связаны, как кажется, с одной стороны, с религиозным возрождением в России в начале XX века, с другой – с детством и воспитанием, с влиянием бабушки и ее сказок, ее веры и молитвы<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> См. м. др.: *Ewolucja znakomitego pisarza (Dwóch Gorkich)*, „Wiadomości Literackie” 1924, № 18; V. Serge, *Nowa literatura rosyjska*, „Kultura Robotnicza” 1922, № 12; A. Stern, *Prawda Rosji a prawda Europy*, „Wiadomości Literackie” 1924, № 4; W. Wandurski, *Nowa proza rosyjska*, „Wiadomości Literackie” 1924, № 32.

<sup>10</sup> Z. Weislo, *Nieznany list Maksyma Gorkiego*, „Slavia Orientalis” 1960, № 4, с. 527.

<sup>11</sup> J. Lenarczyk, *Maksym Gorki a literatura polska*, [в:] *O wzajemnych powiązaniach literackich polsko-rosyjskich. Tom poświęcony VI Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Polsce*, pod. red. S. Fiszmana i K. Sierockiej, przy współudziale T. Kołakowskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, с. 173–174.

<sup>12</sup> См. м. др.: В. И. Ханов, *Религиозно-философские истоки творчества М. Горького*, Нижний Новгород 2000; А. Кунарев, *Путь к истине. Христианские мотивы в повести „Мать”*, „Литература и религия” 2000; И. Рудзевич, *Библейские и религиозные мотивы в русской литературе на занятиях со студентами-филологами (на примере анализа сказки Максима Горького „Девушка и Смерть”*, [в:] *Русистика на рубеже веков. Юбилейная книга в честь профессора Антони Палиньского*, редакторы З. Чапига, Г.А. Зенталя, Rzeszów 2009, с. 150–155.

Со временем исследователи Горьковского наследия стали обращать внимание на увлечение молодых польских новеллистов, авторов „малых жанров” в польской литературе, достижениями Горького – создателя нового типа литературы, писателя, который „stworzył legion postaci żywych, kruszących wymiary przeciętności... roztoczył obrazy zgnuśnialego społeczeństwa”<sup>13</sup> и показал новые оригинальные темы и проблемы, раскрыл духовные, нравственные, культурные и религиозные поиски героев, в которых „zabrzmiała pełna, niczym nie sfalszowana pieśń swobody... ujawniła się prawdziwa myśl twórcza оголошена ze wszystkich łachmanów przeszłości...”<sup>14</sup>.

Многих польских писателей привлекала в творчестве Горького постоянная вера в человека и его возможности, в силу истинного гуманизма, человеческого добра и взаимопонимания, а также оправдание и правомерность борьбы, ее даже необходимость, если она утверждает устремление людей к свободе, к общечеловеческой справедливости, всеобщей свободе выбора. У горьковских героев польские авторы замечали сочувствие и сострадание человеческому горю, активное отношение ко всяким проявлениям и формам сопротивления бездействию, поддержку всех стремлений к деятельности и свободе. Обычно герои в ранних текстах Горького были представлены в романтически-аллегорическом изображении, с использованием символики, романтической условности, сказочности, аллегии в жанре фантастического рассказа, романтического повествования, сказки, что давало возможность более детально познать и понять духовный мир героев и окружающую их действительность, настроение и психику людей в переломный период, в эпоху исторических перемен<sup>15</sup>.

В Польше отмечено тоже непрерывность борьбы молодого писателя за новую нравственную истинную культуру, которая создается творческой деятельностью человека и которая обогащает и воспитывает его. Горький беспрерывно подчеркивал роль и значение создателей и творцов всех форм

<sup>13</sup> A. Mazanowski, *Gorki*, [в:] idem, *Gorki, Czechów, Wieriesajew, Andriejew. Studia*, Kraków 1907, c. 51–59.

<sup>14</sup> Wł. Jabłonowski, op. cit.

<sup>15</sup> См. м. др.: Zb. Barański, *Literatura polska w Rosji: na przełomie XIX–XX wieku*, Wrocław 1962; K. Czachowski, *Obraz współczesnej literatury polskiej*, Lwów 1934, t. 3; S. Klonowski, *Z dziejów Gorkiego w Polsce*, „*Twórczość*” 1953, № 6; J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski*, Warszawa 1963; S. Pigoń, *Władysław Orkan*, Kraków 1958; F. Sielicki, *Maksym Gorki w kręgu spraw polskich*, Warszawa 1971; J. Urbanowska, *Radziecka powieść rosyjska w Polsce w latach 1918–1932*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966; Z. Żakiewicz, *Literatura rosyjska lat 1895–1914 w kręgu Młodej Polski*, „*Slavia Orientalis*” 1968, № 4, c. 488–491.

искусства, которые в своей массе воспитывают как отдельную личность, так и молодое поколение людей, творят самую высокую, ответственную и новую культуру, не забывая о прошлом и не отбрасывая наследия многих поколений-создателей материальных и духовных культурных ценностей. Особенно литературные образы „создаваемые творческим воображением автора, опирающегося на сложившуюся культурную традицию, они играют активную роль в формировании”<sup>16</sup> как мировоззрения, идеалов, психики современников, так и будущих поколений.

Особую роль в развитии культуры видел Горький в книгах, в литературе, в художественных произведениях, в чтении, о чем многократно говорил и писал в статьях, письмах, публицистических текстах. Отмечалось это и в польских работах, обращая внимание на издательскую, критическую, публицистическую, воспитательную и литературную деятельность Горького в начале века, на создаваемые писателем просветительные общества, издательства, рабочие университеты<sup>17</sup>.

Польских читателей и критиков привлекало в творчестве молодых русских писателей, в том числе и Горького, критическое отношение ко многим известным, устоявшимся, традиционным общественным нормам перелома веков; высокий нравственный потенциал многих их текстов; пристальное внимание к вопросам религии и борьбе доброго и злого в душе человека, что лежит в основе христианского религиозного сознания; интерес к столкновению высокодуховных поисков и желаний с осознанием негативных сторон многих действий, черт характера и поступков людей; постоянный призыв к активности, к реальной деятельности, чтобы не только пользоваться, но и умножать и улучшать культурное наследие и культурные ценности прошлых поколений.

В постоянном развитии, в стремлении к переменам, к новым художественным открытиям, к передовому и современному нельзя, считал Горький, забывать о прошлом, о традиционном, необходимо учитывать все старое, ценное, устоявшееся, ибо „культура человечества – это активная память человечества, активно же введенная в современность”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Поляки..., op. cit.

<sup>17</sup> См. м.др.: А. Bruckner, *O literaturze rosyjskiej i naszym do niej stosunku teraz i lat temu trzysta*, Lwów – Warszawa 1906; *Korespondencja Maksyma Gorkiego z pisarzami*, ТТ. Z. Korczak-Zawadzka i W. Zawadzki, wybór, wstęp i przypisy R. Śliwowski, Warszawa 1966; J. Szymak, *Maksym Gorki*. [в:] *Autorzy naszych lektur. Szkice o pisarzach współczesnych*, pod red. Wł. Maciaga, wyd. III uzup., Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1973, с. 291–305.

<sup>18</sup> Д. С. Лихачев, *Письма о добром и прекрасном*, Москва 1985, с. 200.

Молодые русские художники, в том числе и Горький, создатели новой нравственной культуры, не без основания отмечали в Польше в начале XX века и в работах позднего периода, в трудное переломное время, в моменты кризиса человеческого сознания, утверждали гуманизм, моральные законы, извечные этические и нравственные ценности, отражая и показывая их по-новому, приближая современному человеку. В своих художественных текстах молодые прозаики призывали присмотреться к ним, переосмыслить, пережить, переоценить, сопоставляя свой современный духовный опыт с общечеловеческим, с культурным наследием прошлого, накопленного усилиями, трудами, работами многих поколений, которое дает основу культуре нового времени.

В Польше, как нам кажется, высоко оценили и доценили вклад и значение личности и творческих достижений Максима Горького в развитие новой русской культуры в начале XX века.

### Streszczenie

*Polska recepcja literackich osiągnięć i podejścia Maksyma Gorkiego  
do rozwoju kultury na początku XX wieku*

Na podstawie prac krytycznych, recenzji, artykułów i szkiców dokonano przeglądu opinii i ocen polskich krytyków i literaturoznawców na temat twórczych dokonań Gorkiego na początku XX wieku. Zwrócono również uwagę na podejście pisarza do spraw rozwoju kultury rosyjskiej w tym okresie.

**Słowa kluczowe:** prace krytyczne, opinie i oceny, twórcze dokonanie Maksyma Gorkiego na początku XX wieku, rozwój kultury rosyjskiej.

### Summary

*Polish reception of Maxim Gorky's literary achievements and attitude towards the development  
of culture at the beginning of the 20th century*

On the basis of critical works, reviews, papers and essays an overview of opinions and evaluations on the part of Polish reviewers and literature specialists on the subject of Gorky's literary output at the beginning of the 20th century has been made. Attention has also been drawn to the writer's attitude towards the development of Russian culture in that very period.

**Key words:** critical works, opinions and evaluations, Maxim Gorky's literary output at the beginning of the 20th century, development of Russian culture.

Magdalena Sieklucka  
Olsztyn

## Proces twórczy Marii Arbatowej jako przykład terapii zespołu stresu pourazowego

Każdy pisarz przedstawia w swych dziełach  
w pewnym stopniu samego siebie,  
niekiedy nawet wbrew woli  
*Johann Wolfgang Goethe*

We współczesnej metodologii badań literackich – jak zasadnie podkreśla Maria Janion – ciągle jeszcze najczęściej stosowany jest podział na metody „wewnętrzne” i „zewnętrzne”, czyli na te, które się zajmują samym dziełem literackim, i na te, które badają to, „co znajduje się poza dziełem, tzn. to, co dzieło literackie otacza i warunkuje i czemu w gruncie rzeczy – jako celowi nadrzędemu – podporządkowuje się badania literackie”<sup>1</sup>. Do podobnego wniosku dochodzi Lew Wygotski: „Две области современной эстетики – психологической и непсихологической – охватывают почти все, что есть живого в этой науке. Фехнер очень удачно разграничил оба эти направления, назвав одну «эстетикой сверху» и другую – «эстетикой снизу». Легко может показаться, что речь идет не только о двух областях единой науки, но даже о создании двух самостоятельных дисциплин, имеющих каждая свой особый предмет и свой особый метод изучения”<sup>2</sup>.

Rozważania na temat walorów terapeutycznych procesu literackiego wymagają uwzględnienia „zewnętrznych” metod, a tym samym zastosowania psychodynamicznej koncepcji twórczości. Już we wczesnych swoich pracach Zygmunt Freud konstatawał, że twórczość jest symboliczną ekspresją konfliktów rozgrywających się w sferze nieświadomej, a autor – uczestnicząc w akcie kreacji – rozwiązuje swoje wewnętrzne konflikty i godzi wzajemnie sprzeczne motywy<sup>3</sup>. Powyższe spostrzeżenie zapoczątkowało koncepcję psychoanalityczną, która była rozwijana i udoskonalana przez następców i kontynuatorów Freuda. Do przedstawicieli podejścia psychoanalitycznego należy m.in. Paweł Dybel, który

<sup>1</sup> M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 9.

<sup>2</sup> Л. С. Выготский, *Психология творчества. Издание третье*, Москва 1986, s. 9.

<sup>3</sup> Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, wyd. 6, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2005.

we wstępie do dzieła Hanny Segal *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka* zauważa: „Sposób, w jaki dziecko się bawi, oraz świat przedstawiony dzieł sztuki odsyłają bowiem zazwyczaj – podobnie jak symptomy czy marzenia senne – do «problemu», który ma ze sobą pacjent. Ułatwia to wówczas analitykowi identyfikację przyczyny zaburzeń psychiki pacjenta, która tkwi zazwyczaj w traumatycznych przeżyciach z jego przeszłości. Zarazem również sam pacjent staje się bliższy uświadomienia sobie tej przyczyny, ponieważ zabawa czy działalność artystyczna pozwalają mu wyrazić swój «problem» w zewnętrznej formie o charakterze symbolicznym (czy quasi-symbolicznym)”<sup>4</sup>. Warto również odwołać się do ustaleń samej Hanny Segal, która we wspomnianym wyżej dziele dowodzi, że sam proces twórczy może być wynikiem reparacyjnych dążeń pozycji depresyjnej: „Ten proces wymaga jednak uprzedniej integracji i przepracowania wcześniejszych stadiów psychicznego rozwoju. Wymaga on również integracji postrzeżeń chaosu i poczucia bycia prześladowanym, utraconego wraz z rozpoczęciem procesu integracji. Określa go dążenie do odtworzenia idealnego stanu umysłu i obiektów istniejących przed wewnętrzną dewastacją, spowodowaną pozycją depresyjną. Często celem poszukiwań staje się odzyskanie utraconego i nieosiągalnego ideału”<sup>5</sup>.

Warto przy tym zwrócić uwagę na pewne różnice w obrębie metodologii badawczej. Zarówno psychoanaliza, jak i psychotraumatologia<sup>6</sup> zajmują się wpływem urazu, którego doświadczyła jednostka, na jej dalsze funkcjonowanie. Jednak studia psychoanalityczne częściej za przyczynę zaburzeń psychicznych uznają wyparte konflikty wczesnodziecięce, a nie zewnętrzne stresory<sup>7</sup>. Natomiast odkrycia m.in. Abrama Kardintera, zajmującego się analizą stresu wojennego, skłaniają do rozumienia traumy w innym kontekście: „[...] zaburzenia nie powstają w wyniku wypartych konfliktów wewnętrznych lub innych cech indywidualnych, lecz są spowodowane głównie przez samo zdarzenie, do którego jednostka nie może się efektywnie zaadaptować”<sup>8</sup>. Konstruując powyższą teorię, badacz odszedł od tradycyjnego ujęcia psychoanalizy. Późniejsze badania, począwszy od lat 60. XX wieku do dziś, dotyczące powstania zespołu stresu pourazowego (PTSD)<sup>9</sup> są zbieżne z teorią Kardintera.

<sup>4</sup> P. Dybel, *Hanna Segal – psychoanaliza rozumu i namiętności*, [w:] H. Segal, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, Kraków 2003, s. XVI.

<sup>5</sup> H. Segal, *Marzenie senne, wyobrażenia i sztuka*, Kraków 2003, s. 138–139.

<sup>6</sup> Badania nad konsekwencjami stresu traumatycznego wyodrębniły się jako oddzielna dziedzina psychologii i psychiatrii.

<sup>7</sup> Stresor – zdarzenie traumatyczne lub bodziec, który wywołuje silny stres.

<sup>8</sup> B. Dudek, *Zaburzenie po stresie traumatycznym*, Gdańsk 2003, s. 13.

<sup>9</sup> W polskiej literaturze przedmiotu nie odnajdujemy skrótu dla określenia wyżej wymienionego zjawiska chorobowego, dlatego w dalszej części rozważań stosuję akronim angielskiej nazwy zaburzenia, czyli PTSD (*Post-Traumatic Stress Disorder*).

O ile w literaturze przedmiotu można odnaleźć wiele prac wykorzystujących techniki psychoanalityczne do badań dzieł literackich<sup>10</sup>, o tyle studia z zakresu psychotraumatologii, a konkretnie zespołu stresu pourazowego były do tej pory wyłącznie przedmiotem publikacji klinicznych. Pamiętając, iż jednym z podstawowych elementów terapii PTSD jest zwerbalizowanie traumatycznego zdarzenia, tj. ujęcie tego doświadczenia w linearną opowieść i zapisanie go, autorka niniejszej publikacji podjęła próbę udowodnienia, że również literacki proces twórczy może uczestniczyć w procesie rekonwalescencji.

Skrajnie stresujące zdarzenie przyczyniło się do wystąpienia wymienionego zaburzenia, a w następstwie zdeterminowało tematykę twórczości współczesnej pisarki rosyjskiej – Marii Arbatowej. Maria Iwanowna Arbatowa w wieku siedemnastu lat doświadczyła zbiorowego gwałtu. Symptomy, które opisała w autobiografii *Na imię mi kobieta (Мне 40 лет...)*, są zbieżne z ustaleniami Amerykańskiego Towarzystwa Psychiatrycznego ujętymi w DSM-IV<sup>11</sup>. Potwierdzają to słowa: „Przez tydzień, dopóki nie zeszły ślady pobicia, mieszkalam u koleżanek. Zeszły jednak tylko te ślady, które były na ciele. Bałam się wychodzić z domu, przerażały mnie męskie spojrzenia, słysząc gruziński akcent, drżałam na całym ciele. Nie spałam, nie jadłam. Nie mogłam się do nikogo zwrócić o pomoc, bo nie zdobyłabym się na opowiedzenie tego wydarzenia [...]”<sup>12</sup>. Wywiad przeprowadzony z autorką<sup>13</sup> uzupełnia listę wyżej wymienionych symptomów o typowe reakcje dystresu<sup>14</sup> na czynniki zewnętrzne, zaburzenia psychosomatyczne, wyobcowanie, odrętwienie, utratę chęci życia.

Psychoanalicycy (Pierre Janet, Zygmunt Freud, Josef Breuer, Abram Kardiner, Melanie Klein, Hanna Segal), psychiatrzy (Robert Jay Lifton, Erich Lindemann, Judith Lewis Herman) oraz naukowcy akademicki zajmujący się badaniem wpływu traumy na dalsze funkcjonowanie człowieka (Maja Lis-Turlejska, Olga Sakson-Obada, Bohdan Dudek, Mardi Horowitz, Irina Giermanowa Małkin-Pych) konstatują, iż jednym ze skutków traumatycznego zdarzenia jest

<sup>10</sup> Zob.: Z. Freud, H. Segal, D. Danek, P. Dybel, Cz. Dziekanowski, J. Speina, Z. Rosińska, M. Lubański i in.

<sup>11</sup> DSM (ang. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) – klasyfikacja zaburzeń psychicznych sporządzona w 1952 r. przez Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne. PTSD jako jednostka chorobowa została uwzględniona dopiero w trzecim wydaniu tej klasyfikacji z 1980 r. W czwartym, aktualnym wydaniu przekształceniu uległa definicja zdarzenia traumatycznego, natomiast symptomy urazu pozostały te same.

<sup>12</sup> M. Arbatowa, *Na imię mi kobieta*, Warszawa 2005, s. 104.

<sup>13</sup> Autorka niniejszej publikacji spotkała się z Marią Arbatową 5 stycznia 2012 r. w Moskwie. Rozmowa została zapisana na nośniku elektronicznym.

<sup>14</sup> Dystres – stres o bardzo silnym natężeniu paraliżującym działanie jednostki. Pojawia się w momencie zadziałania bodźca, czyli stresora.

jego uporczywe powracanie i ponowne odtwarzanie w pamięci przez poszkodowanego. Zgodnie z klasyfikacją DSM-IV jednym z pierwszych objawów zespołu stresu pourazowego jest niezależne od woli poszkodowanego ponowne przeżywanie i powracanie zdarzenia traumatycznego w postaci: intruzji<sup>15</sup>, powracających koszmarów sennych przedstawiających zdarzenie traumatyczne, reakcji intensywnego dystresu podczas ekspozycji na wewnętrzne lub zewnętrzne bodźce symbolizujące bądź przypominające jakiś aspekt zdarzenia urazowego, działania i odczuwania tak, jakby doświadczenie urazowe się powtarzało, obejmujące ponowne przeżywanie zdarzenia, iluzje, halucynacje, doznania typu *flashback*, fizjologicznych reakcji w odpowiedzi na bodźce przypominające traumę<sup>16</sup>. Potwierdza to również David Taylor: „już w pierwszych opisach potraumatycznych stanów umysłu uwagę badaczy przyciąga fakt, iż aparat umysłowy ofiary wydaje się przytłoczony wrażeniami związanymi z szokującym, gwałtownym zdarzeniem. W subiektywnym doświadczeniu cierpiącej osoby jest to stan przeżywany jako inwazja jakichś «rzeczy» na umysł, odczuwana prawie jak fizyczny cios”<sup>17</sup>.

Powyższą tezę potwierdza wczesna twórczość Arbatowej. Zauważalna jest analogia między urazem, którego doznała, a motywem gwałtu pojawiającym się w jej sztukach: *Zasłużona nauczycielka* (*Заслуженная училка*), *Dzieci podziemia* (*Дети подземелья*), *Aleksiejew i cienie* (*Алексеев и тени*), *Równanie z dwoma wiadomymi* (*Уравнение с двумя известными*), *Próbnny wywiad na temat wolności* (*Пробное интервью на тему свободы*), *Session w komunalce* (*Сейшен в коммуналке*), *Zdobycie Bastylii* (*Взятие Бастилии*)<sup>18</sup>. Przy czym pisarka skupia się nie tylko na konkretnym odwzorowaniu traumy, jaką jest gwałt, ale przede wszystkim ukazuje następstwa tego dramatycznego doświadczenia. We wspomnianych sztukach występuje ujęcie zjawiska z różnych perspektyw – niepełnoletniej ofiary (*Zasłużona nauczycielka*, *Dzieci podziemia*, *Aleksiejew i cienie*), jak też dojrzałej kobiety (*Równanie z dwoma wiadomymi*, *Próbnny wywiad na temat wolności*, *Zdobycie Bastylii*), która w przeszłości została w taki sposób skrzywdzona. Warto również zwrócić uwagę, że w twórczości Arbatowej nie występują zdrowe relacje damsko-męskie. Najczęściej ukazuje

<sup>15</sup> Intruzja – niechciane myśli dotyczące zdarzenia traumatycznego nieoczekiwanie wdzierające się do świadomości.

<sup>16</sup> Zob.: O. Sakson-Obada, op. cit.; J. L. Herman, *Przemoc: uraz psychiczny i powrót do równowagi*, Gdańsk 2004; B. Dudek, op. cit.; M. Dąbkowska, op. cit.; E. Jackowska, op. cit.; M. Lis-Turlejska, *Traumatyczny stres: koncepcje i badania*, Warszawa 1998.

<sup>17</sup> D. Taylor, *Psychodynamiczna diagnoza stanów potraumatycznych*, [w:] C. Garland (red.), *Czym jest trauma? Podejście psychoanalityczne*, Warszawa 2009, s. 60.

<sup>18</sup> Tytuły utworów podaje w tłumaczeniu własnym.

ona związek kobiety i mężczyzny jako pasmo ciągłych zdrad, braku stabilności i przemocy psychicznej. Bohaterki w wyniku tych doświadczeń stają się „zimne” emocjonalnie i zaczynają przedmiotowo traktować mężczyzn. Pomimo tego, iż okoliczności zdarzenia w poszczególnych sztukach są odmienne, to jednak zawsze ofiarami są młode dziewczyny, a naruszenie integralności fizycznej rzuca na ich dorosłe życie. W ten sposób Arbatowa w pewnym sensie ponownie odtwarzała i powracała do traumy, którą sama przeżyła.

Fiksacja na punkcie traumatycznego zdarzenia jest charakterystyczna dla symptomów PTSD. Ponownie przeżywając przerastające ją doznania, ofiara próbuje nad nimi zapanować. Proces ten jest nieunikniony, dlatego – jak zauważa Maja Lis-Turlejska – dla w tzw. fazy wdzierania typowe jest zaabsorbowanie tematami związanymi z urazowym wydarzeniem i niezdolność koncentrowania się na innych zagadnieniach<sup>19</sup>. Często ofiary odgrywiają przeżyty traumatyczny moment nie tylko w myślach, ale i w działaniu. U dzieci jest to widoczne w obsesyjnie powtarzanej zabawie, natomiast u dorosłych może przyjąć zarówno formę zamaskowaną, jak i dosłowną. Poszkodowani przeżywają więc dramatyczne zdarzenie, które miało miejsce nawet w dalekiej przeszłości tak, jak gdyby wciąż powtarzało się w teraźniejszości. Należy podkreślić, że powracające „wspomnienia” mają charakter fragmentaryczny, brak im werbalnej narracji oraz kontekstu, a przede wszystkim są one kodowane jako wyraziste wrażenia i obrazy. Jak zauważa Judith Lewis Herman, owe nietypowe cechy traumatycznego wspomnienia mogą się wiązać ze zmianami w centralnym układzie nerwowym. Zwraca na to również uwagę amerykański psychiatra Bruce Perry, który konstatuje, że traumatyczne doświadczenie w większym stopniu kodowane jest przez pamięć afektywną niż przez pamięć poznawczą. Dowodzi więc, że: „stany niosące cierpienie aktywują się najprawdopodobniej wskutek otworzenia się dostępu do pamięci afektywnej lub pamięci «stanu» poza jakimkolwiek jasnym, narracyjno-poznawczym skojarzeniem z określonym urazowym przeżyciem”<sup>20</sup>.

W związku z powyższym w procesie leczenia PTSD podkreśla się, iż istotny aspekt „przepracowania” urazu i powrotu do zdrowia stanowi próba werbalizacji doświadczenia. Zdaniem rosyjskiej psycholog Nadieždy Władimirownoj Tarabrinowej: „Целью психотерапевтического лечения пациентов с ПТСР является помощь в освобождении от преследующих воспоминаний о прошлом и интерпретации последующих эмоциональных переживаний как напоми-

<sup>19</sup> M. Lis-Turlejska, op. cit., s. 88.

<sup>20</sup> B. Perry, *Wspomnienia lęku. W jaki sposób mózg przechowuje i przywołuje stany fizjologiczne, uczucia, zachowania i myśli związane z traumą*, [online] <[www.koniecmlczenia.pl/art/57bpw.html](http://www.koniecmlczenia.pl/art/57bpw.html)>, (14.09.2011). Wszystkie cytaty zostały zaczerpnięte z tej publikacji.

наний о травме, а также в том, чтобы пациент мог активно и ответственно включиться в настоящее. Для этого ему необходимо вновь обрести контроль над эмоциональными реакциями и найти происшедшему травматическому событию надлежащее место в общей временной перспективе своей жизни и личной истории”<sup>21</sup>. Zaprezentowany element terapii odnajduje również odzwierciedlenie w studium poświęconemu urazom psychicznym i metodom powrotu do równowagi. Herman konstatuje, że ważnym etapem rekonwalescencji jest „[...] zrekonstruowanie traumatycznego wydarzenia w postaci sekwencji faktów. Z poszczególnych fragmentów zastygłych obrazów i wrażeń pacjent wraz z terapeutą żmudnie składają uporządkowaną, szczegółową, wyrażoną słowami opowieść, umiejscowioną w czasie i kontekście. Narracja powinna zawierać nie tylko same wydarzenia, lecz także reakcje ofiary oraz reakcje najbliższych osób. W miarę jak opowieść zbliża się do najbardziej dramatycznych momentów, pacjentowi coraz trudniej używać słów. Od czasu do czasu spontanicznie przerzuca się na niewerbalne metody komunikacji, takie jak rysowanie lub malowanie. [...] Ostatecznym celem jest jednak ujęcie w słowa całej historii, łącznie z obrazami. Pierwsze próby wypracowania narracyjnego języka mogą u pacjenta częściowo ulegać dysocjacji. Spisuje on swoją historię w zmienionym stanie świadomości, a potem jej zaprzecza. Wyrzuca notatki, chowa je albo zapomina, że w ogóle coś napisał. Zdarza się też, że oddaje swoje zapiski terapeutce prosząc, aby ten przeczytał je po sesji”<sup>22</sup>.

Ujęcie w słowa całej historii było możliwe w przypadku Arbatowej dopiero w 1999 r. Wtedy to zostaje opublikowana powieść autobiograficzna *Na imię mi kobieta (Мне 40 лет...)*. Nieśmiałe próby odwzorowania traumy i „przepracowania” jej za pomocą bohaterek utworów dramatycznych ustąpiły miejsca osobistej relacji. Autorka opisuje tu swoje doświadczenia, poczynwszy od lat wczesnodziecięcych, także okres młodzieńczego buntu. W wieku siedemnastu lat podjęła decyzję o samodzielnym życiu i zamieszkała w odziedziczonym po babce lokalu na Arbacie. W tym okresie nawiązała kontakt z moskiewską grupą hipisów, wśród których odnalazła upragnione ciepło i wsparcie. Jak twierdzi sama autorka, ci młodzi ludzie stali się dla niej bliżsi niż rodzina. Jednak pewnej nocy, gdy wracała ze spotkania z przyjaciółmi, doświadczyła traumatycznego zdarzenia, jakim jest gwałt. Zamieszczone poniżej okoliczności zdarzenia zostały opisane w dziele *Мне 40 лет...:*

<sup>21</sup> Н.В. Тарабрина, *Практикум по психологии посттравматического стресса*, Санкт-Петербург 2001, s. 96.

<sup>22</sup> L. Herman, op. cit., s. 187.

Смеркалось. Я вышла к проезжей части и подняла руку. В затормозившем такси кроме водителя сидело два грузина вполне солидного вида. Естественно, я боялась их меньше, чем гэбистов. Или просто была самоуверенной дурой.

– Мне, пожалуйста, до Маяковской, – сказала я таксисту и села сзади на свободное место, потому что спереди сидел один из пассажиров.

– О, хиппи-студенты, кто же отпустит такую девочку ночью, поедешь с нами! – сказал мой сосед и бросил таксисту пятидесятирублёвую бумажку.

Всеми способами я призывала к совести таксиста, спрашивала, есть ли у него жена и дочь, но пожилой человек только вжимал голову в плечи и так и не поднял глаз на зеркало, боясь встретиться с моими. До сих пор помню его жиденькие волосёнки и сутулую спину в обшарпанном пиджаке. В новом районе, куда меня завезли, на улице не было ни души. Заорать я не успела, быстро заткнули рот. Кстати, не факт, что я бы смогла заорать. Я потом выяснила, что все девочки, которым в детстве запрещали громко плакать и чего-то требовать, немеют в экстремальных ситуациях.

В однокомнатной квартире был третий. Этаж – восьмой, телефон вынули из розетки и заперли в шкаф вместе с моей одеждой. Всё, что происходило в квартире в течение этой ночи, оставляю на совести грузинского народа. Каждый народ должен отвечать за своих подонков. Потом, пьяные как свиньи, они даже пели по-грузински. Они дрыхли. Я стояла у окна, разглядывая голубой асфальт. На мне не было ничего, кроме эластичного бинта, который было велено носить на больной ноге после операции. Спасло только богатое воображение, я представила себя голую и мёртвую на асфальте, а эту мразь в полной безопасности. Побродила по квартире, закрыла форточки и открыла газ. Я думала, что всё произойдёт довольно быстро<sup>23</sup>.

Opisane przez autorkę zdarzenie jest traumatyczne. Urowadzenie, utrata integralności fizycznej, groźba śmierci oraz towarzyszące temu intensywny lęk i bezradności musiały odcisnąć trwałe piętno na psychice rosyjskiej pisarki. Dokonując analizy zamieszczonego tekstu, warto zwrócić uwagę na to, że sama scena gwałtu została pominięta. Materiał dostarcza szczegółowych informacji na temat okoliczności zdarzenia, momentu uprowadzenia oraz nieudanej próby samobójczej tuż po skrajnie stresującym przeżyciu. Pomimo iż powieść autobiograficzna ukazała się po dwudziestu trzech latach od zajścia, w dalszym ciągu wspomnienia pozostają „żywe”: „До сих пор помню его жиденькие волосёнки и сутулую спину в обшарпанном пиджаке”<sup>24</sup>.

W dalszej części dzieła Marii Arbatowej pojawia się opis następstw tego dramatycznego doświadczenia: próba samobójcza, wyalienowanie, zaburzenia

<sup>23</sup> M. Arbatowa, *Мне 40 лет...*, Москва 1999, s. 84.

<sup>24</sup> Ibidem.

snu, utrata apetytu, dystres na czynniki zewnętrzne (gruziński akcent) oraz nie-  
możność opowiedzenia o tym przeżyciu. Odzwierciedlenie znajdują również  
symptomy – jak określa sama autorka – „mniej przykre”:

[...] низкая самооценка и вытекающая из неё социальная неуспешность,  
сексуальные проблемы, связанные с ожиданием насилия в постели;  
и гипертревожность за детей, выливающаяся в их неврозы и частые болезни<sup>25</sup>.

Zarówno utwory dramaturgiczne rosyjskiej pisarki, jak i powieść autobio-  
graficzna mogą być traktowane jako mechanizm odtwarzania i powtarzania trau-  
my, ale mogą też stanowić próbę „przepracowania” tego doświadczenia. Począt-  
kowe ujęcie gwałtu w fikcyjnych realiach po dwudziestu trzech latach zostało  
opisane w pierwszej osobie. Jest to istotny fakt, gdyż – jak już było wcześniej  
wspomniane – większość badaczy zwraca uwagę na to iż w terapii niezbędne  
jest zwerbalizowanie tego dramatycznego doświadczenia i opracowanie relacji  
o wydarzeniu. Teza ta nabiera znaczenia w odniesieniu do twórczości autorki,  
która powstała po 1999 r. W opowiadaniach i powieściach motyw gwałtu prze-  
staje występować.

W prozie Arbatowej dominuje tematyka psychologiczno-społeczna. Często  
też jej twórczość określana jest mianem feministycznej, gdyż bohaterki są silne,  
przedsiębiorcze, stanowcze, samowystarczalne, odnoszą sukcesy zawodowe, za-  
pewniają byt rodzinie i rozwiązują konflikty interpersonalne. Dowodem na to  
może być charakterystyka Inki – jednej z bohaterek powieści *Komórkowe więzi*  
(*Мобильные связи*): „Инка сама пахала как сумасшедшая, занимала  
солидный пост в коммерческой фирме и тоже волокла на себе семью, пока  
муж сладострастно искал себя в новой экономике”<sup>26</sup>. W podobnej sytuacji  
życiowej była Aleksandra. Dodatkowo jednak podjęta przez nią próba otworze-  
nia własnego studia nagraniowego była wyśmiewana i negatywnie komentowana  
przez męża:

Виктор сначала удивлялся, потом смеялся, потом издевался. Ему казалось, что  
это понарошку. Что его беспомощная жена-филфакровка устроила себе хобби.  
Но программы выходили, из домашнего факса ползли тексты, студия  
развивалась. Виктор долго делал вид, что не замечает, сколько в семье  
тратится, деньги всегда стопкой лежали в резной шкатулке. Долго пилил жену  
за поздние возвращения. Долго не понимал значения слова продюсер<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>26</sup> M. Arbatowa, *Мобильные связи*, Москва 2009, s. 295.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 293.

Natomiast mężczyzna ukazywany jest jako słaby i nieodpowiedzialny, nadużywa alkoholu, próbując dodać sobie pewności, nawiązuje wciąż nowe kontakty seksualne z kobietami i nie potrafi dojrzeć. W takim związku bohaterki nie mają oparcia i partnerska relacja nie jest możliwa:

У советских мамаш ребенок сначала учится ходить и говорить, а потом – только сидеть и молчать. Поэтому он потом в браке много лет сидит и молчит, вдруг вырастает, и как начнет говорить жене то, что причиталось маме... уже не остановишь. Как говорится, есть четыре этапа мужской жизни: еще нет, уже да, еще да, уже нет...<sup>28</sup>.

Męską niedojrzałość wymownie obrazuje również poniższy fragment: „При всех своих деньгах и статусе Влад казался Ольге школьником во всем, что касалось душевного развития”<sup>29</sup>.

Warto jednak zwrócić uwagę na to, iż kobiety same podświadomie wybierają właśnie takich partnerów. Zdaniem podmiotu lirycznego utworu *Siedmioletnie poszukiwania* (*Семилетка поиска*) płęć piękna, biorąc na siebie zbyt wiele obowiązków oraz rezygnując z własnej przestrzeni, daje nieme przyzwolenie na bycie wykorzystywaną. Dlatego też Jelena

[...] будучи женой и матерью, строила семью в логике: я сделаю им хорошо, пусть у них все будет без помарок, а я уж как-нибудь... потерплю, доношу, доем, дожду... И взрослые люди Лида и Караванов замечали это, демонстративно возмущались иногда, но в целом считали такой порядок правильным; потому что Елена, будучи более сильным человеком, завела и поддерживала его железной рукой<sup>30</sup>.

W związku z powyższym Arbatowa stara się wyjaśnić i zobrazować mechanizmy, jakie zachodzą w sferze psychicznej postaci. Dodatkowo nakłania do ciągłych poszukiwań w procesie samoświadomości. Dlatego też główna bohaterka wspomnianego dzieła w wieku czterdziestu pięciu lat zaczyna korzystać z pomocy psychologa. Dzięki specjalistycznej pomocy udaje jej się zrozumieć że „[...] больше не хочет быть строительным материалом для чужого комфорта. И попробует поискать себя в новом качестве...”<sup>31</sup>. Jelena stopniowo zrywa z dotychczas odgrywanymi rolami społecznymi, poszukuje własnego „ja” i zaczyna zaspokajać swoje potrzeby. Wszystko opatrzone jest komentarzem

<sup>28</sup> M. Arbatowa, *Семилетка поиска*, Москва 2010, s. 35.

<sup>29</sup> M. Arbatowa, *Кино, вино и домино*, Москва 2009, s. 130.

<sup>30</sup> M. Arbatowa, *Семилетка поиска*, s. 1 33.

<sup>31</sup> Ibidem.

psychologicznym, dzięki czemu czytelnik uczestniczy w procesie samoświadomości bohaterki.

Znamienne, że Arbatowa wielokrotnie w swojej twórczości prozatorskiej podkreśla korzyści płynące z konsultacji psychologicznych. Między innymi w utworze *Siedmioletnie poszukiwania* czytamy:

Как всякий советский человек, она была изумлена тем, что психолог мог привести ее душу в порядок. Хотя вряд ли удивилась, если бы это сделали на своем участке работы терапевт, стоматолог или парикмахер<sup>32</sup>.

Podobnie Olga – bohaterka powieści *Kino, wino i domino* (*Кино вино и домино*) – nie potrafi zrozumieć, dlaczego ludzie starają się wypełnić wewnętrzną pustkę, prowadząc konsumpcyjny styl życia i tracąc mnóstwo energii na poszukiwanie wciąż nowych usług, zamiast skorzystać z pomocy specjalisty. Również doświadczenia bohaterki opowiadania *Ostatni list do A.* (*Последнее письмо к А.*) są dowodem na korzyści płynące z terapii:

И я умоляю свою психоаналитичку снимать с меня все новые и новые пласты омертвевших комплексов и выползаю из них, как змея, в коже с иголки и потрясенно обнаруживаю, что солнце и листва становятся яркими, как в детстве, и детски непосредственными становятся вкус яблока, запах цветущей липы, шершавость ее ствола<sup>33</sup>.

Tym samym autorka dzieli się swoimi własnymi doświadczeniami. Arbatowa przez wiele lat korzystała z pomocy psychoanalityka i wielokrotnie podkreślała, że „przepracowanie” traumy nie byłoby możliwe bez jego udziału. Dodatkowo przeszła trening psychoanalityczny i sama zaczęła pomagać ofiarom podobnych urazów. Od 1991 r. była przewodniczącą klubu psychicznej rehabilitacji kobiet „Harmonia” („Гармония”) oraz często udziela porad na prowadzonym przez siebie forum internetowym „Klub kobiet” („Женский клуб”)<sup>34</sup>. Zaangażowanie w działalność prospołeczną jest charakterystyczne dla ofiar urazu. Jak zauważa L. Herman: „dla pewnej grupy uraz staje się bodźcem do zaangażowania się w życie publiczne. Osoby te uświadamiają sobie polityczny lub religijny aspekt swojego nieszczęścia i dochodzą do wniosku, że znaczenie ich osobistej tragedii ulegnie transformacji, jeśli wykorzystają ją dla działań prospołecznych”<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 117.

<sup>33</sup> M. Arbatowa, *Последнее письмо к А.*, [w:] eadem, *Меня зовут женщина*, Москва 2008, s. 46.

<sup>34</sup> Zob. [online] <[www.marbatova.ru/UltraBoard.cgi?action=Headlines&BID=9&SID=>](http://www.marbatova.ru/UltraBoard.cgi?action=Headlines&BID=9&SID=>)>.

<sup>35</sup> L. Herman, op. cit., s. 217.

Do podobnych wniosków dochodzą również rosyjscy naukowcy. W publikacji *Zespół stresu pourazowego u dzieci i nastolatków (Посттравматическое стрессовое расстройство у детей и подростков)* można przeczytać: „Следует отметить что, несмотря на свою болезненность, симптомы могут вносить и позитивные изменения в область социальных ролей индивида. [...] Как отмечено выше, ряд людей имеют положительную адаптацию к травме, используя опыт ее переживания как источник мотивации”<sup>36</sup>.

Analizując cały artystyczny dorobek Arbatowej, można pokusić się o stwierdzenie, że literacki proces twórczy może stanowić jeden z elementów terapii. W dziełach dramaturgicznych tej autorki oraz utworach prozatorskich widoczny jest proces „przepracowania” urazu. Początkowe powracanie do traumy i odtwarzanie jej w sztukach: *Założona nauczycielka*, *Dzieci podziemia*, *Aleksiejew i cienie*, *Równanie z dwoma wiadomymi*, *Próbnny wywiad na temat wolności*, *Session w komunalce*, *Zdobycie Bastylji* doprowadziło do pełnego zwerbalizowania gwałtu w powieści autobiograficznej *Na imię mi kobieta*. Natomiast późniejszy dorobek rosyjskiej pisarki można określić mianem literatury zaangażowanej, w której znajdują odzwierciedlenie m.in. hasła feministyczne, poszukiwanie własnej tożsamości, zepsucie elit społecznych oraz problemy ekologiczne.

W procesie terapii PTSD nie można jednak zapominać o roli, jaką odgrywa terapeuta oraz otaczające poszkodowanego środowisko. Aby symptomy zespołu stresu pourazowego ustąpiły, niezbędne są trzy czynniki: odzyskanie poczucia bezpieczeństwa, zrekonstruowanie traumatycznej historii oraz odnowienie związków ofiary ze społecznością. Dlatego też stwierdzenie, że „przelewanie” na papier swoich traumatycznych przeżyć gwarantuje całkowity powrót do zdrowia byłoby niezgodne z prawdą. Jednak – jak już było wcześniej wielokrotnie podkreślane – zwerbalizowanie traumy stanowi jeden z elementów terapii.

## Резюме

*Творческий процесс Марии Арбатовой  
как пример терапии Посттравматического стрессового расстройства*

Психоаналитики, психиатры и ученые, занимающиеся исследованием влияния травмы на функционирование человека считают, что одним из следствий травматического происшествия является его навязчивое повторное переживание. Вышеуказанная мысль – исходная точка в исследовании того в какой степени писатель, который пережил травму, возвращается к этому событию в своем творчестве.

<sup>36</sup> И. П. Брызгунов, А. Н. Михайлов, Е. В. Столярова, *Посттравматическое стрессовое расстройство у детей и подростков*, Москва 2008, s. 44.

Автор настоящей статьи попытался доказать, что творческий процесс может представлять собой один из элементов терапии Посттравматического стрессового расстройства – ПТСР. В качестве экзemplификационного материала автором предложено творчество русской писательницы Марии Арбатовой.

**Ключевые слова:** травма, посттравматическое стрессовое расстройство, творческий процесс, терапия.

### Summary

*Creative process as one of the example of therapy PTSD  
Case Study – writings of Maria Arbatova*

Among Psychoanalytics, psychiatrists and other clinical researchers, who investigate the influence of trauma on humans well-being and life quality, there is often conclusion that one of the result of traumatic event is re-experiencing it once again through recurrent and intrusive recollections of the event. Such a statement suggests that there may be a connection between traumatic event, which occurred in writer's life and his or her writings, where he or she recalls and analyses difficult and painful experiences.

The article is an aim to proof the thesis, that creative process may be a one of the example of therapy Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD). The detailed analyze of Maria Arbatova writings is an example, which exemplifies present issues.

**Keywords:** trauma, post-traumatic stress disorder, creative process, therapy.

Izabella Siemianowska  
Olsztyn

## **Maksimowowska koncepcja miłości (na podstawie wybranych prozatorskich utworów Władimira Maksimowa)**

Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli „trzeciej fali” emigracji rosyjskiej, wieloletni redaktor słynnego „Kontynentu” Władimir Maksimow w swoich prozatorskich utworach stworzył system wartości nawiązujący do chrześcijańskiej koncepcji uniwersaliów. Miłość znajduje się w jego centrum.

Pojęcie miłości od zarania ludzkości było przedmiotem badań filozofów, antropologów i psychologów. Miłość to ulubiony temat pisarzy i poetów. Historie Romea i Julii, Hamleta i Ofelii, Wertera i Charlotty, Tristana i Izoldy, Don Kichota z Manczy i Dulcyniei, Anny Kareniny i Aleksieja Wrońskiego stały się symbolem miłosnych relacji między kobietą a mężczyzną, swoistym punktem odniesienia do wielu nawiązań i to nie tylko literackich.

Wybitny intelektualista XX wieku, filozof, psycholog i psychoanalityk Erich Fromm uważał, że miłość jest umiejętnością, którą może opanować każdy. W książce *O sztuce miłości* zaryzykował twierdzenie, że każdy człowiek przyszedł na świat ze zdolnością do miłowania siebie i innych. Jednym z nadrzędnych celów ludzkiej egzystencji powinno zatem być rozwijanie daru kochania poprzez nieustanne ćwiczenia. Zgodnie z tą teorią, należy najpierw nauczyć się kochać siebie po to, by móc później pokochać bliźniego. Poglądy Fromma w kwestii miłości wydają się być w pewnym stopniu podobne do założeń filozofii chrześcijańskiej. Należy jednak pamiętać, że ten wybitny intelektualista był nie tylko teoretykiem, lecz również psychoterapeutą, praktykiem, co widać w jego pracach poświęconych temu tematowi. Badacz łączył teorię z praktycznymi radami, np. pisał, jak dzięki pracy ludzkość mogłaby stworzyć rzeczywistość, którą Jan Paweł II kilkadziesiąt lat później nazwał „cywilizacją miłości”.

Erich Fromm został przywołany tutaj nieprzypadkowo, albowiem Władimir Maksimow podobnie jak wspomniany filozof głęboko wierzył w to, że ludzie rodzą się z boskim pierwiastkiem dobra i miłości i rozwijanie go powinno być najważniejszym celem życia. Egzystujący w totalitarnej rzeczywistości bohaterowie

prozatorskich utworów Maksimowa utracili sens istnienia i ich droga do wewnętrznego przebudzenia polegała na odnalezieniu w sobie daru miłości. Dzielenie się tym darem z innymi pozwalało, według pisarza, na osiągnięcie duchowego wyzwolenia.

Można by uogólnić, że wszystkie prozatorskie utwory Władimira Maksimowa zbudowane są na fundamencie uniwersalnej zasady miłości. Miłość u pisarza występuje w całej swej złożoności i wielowarstwowości. Maksimow wiele uwagi poświęca miłości między kobietą a mężczyzną, która w jego rozumieniu stanowi nie tylko odniesienie do biblijnego mitu o Adamie i Ewie, ale jest przede wszystkim nadzieją na powstanie nowej generacji ludzi, nowego, różnego od sowieckiego modelu społeczeństwa. Marzenia pisarza, by żyć w rzeczywistości, w której wzajemna miłość jest podstawowym wyznacznikiem relacji międzyludzkich, były zbieżne, choć nie tak utopijne jak wizja przyszłości Mikołaja Bierdiajewa. „Zadaniem ludzkiej aktywności twórczej – powiada Bierdiajew – jest przyspieszenie «końca» historii, jej istotą jest mesjanistyczna pasja, przygotowywanie nadejścia Królestwa Bożego, nowej ery, epoki Bogoczłowieczeństwa. Będzie to epoka, w której – jak w Chrystusie – zjednoczone zostaną pierwiastki boski i ludzki, zniesione zostaną przeciwieństwa materii i ducha, wolności i niewoli, zniknie zło tego świata, nastąpi pełna realizacja osoby”<sup>1</sup>.

*Kwarantanna* Władimira Maksimowa jest skonstruowana na tym samym głównym motywie, co *Dżuma* Camusa, tj. na metaforze choroby, która niszczy ludzkość. W *Dżumie* chorobą tą jest faszyzm, w *Kwarantannie* komunizm ucieleśnia cholera. Obaj autorzy, analizując przyczyny pojawienia się totalitarnego zła, odwołali się do ludzkiego wnętrza i wartości uniwersalnych, takich jak dobro, zło, miłość. Wspólnym akcentem obu utworów jest fakt, że choroba jest potrzebna po to, by ludzkość zatrzymała się, zweryfikowała swoje postępowanie, zrozumiała, czym jest zło, niewola i upadek. Camus i Maksimow w swych utworach zawarli nadzieję, że dzięki doświadczeniom nieszczęść, cierpień i duchowej pustki ludzie uczynią wszystko, by zło i jego skutki nigdy już nie zatriumfowały. *Kwarantanna* w odróżnieniu od *Dżumy* zawiera bardziej optymistyczne przesłanie. Główne postacie tej powieści, Maria i Boris, dzięki odkryciu w sobie daru miłości przekraczają samych siebie, osiągają szczęście i duchowe wyzwolenie. Należy podkreślić, że wykreowani przez pisarza bohaterowie znajdują się w procesie nieustannego rozwoju. Można tu mówić o zamierzonym fenomenologicznym „niedookreśleniu” postaci. Wszystko po to, by zostawić potencjalną przestrzeń dla duchowej ewolucji bohaterów. W literackim świecie

<sup>1</sup> W. Krzemiński, *Filozofia w cieniu prawosławia*, Warszawa 1979, s. 153.

*Kwarantanny* nic nie dzieje się bez przyczyny, każdy najdrobniejszy nawet szczegół, wydarzenie, retrospekcja są szansą na wewnętrzne przebudzenie postaci i – w perspektywie – zwrócenie się ich ku miłości. Za przykład posłużyć może spowiedź jednej z epizodycznych bohaterek wspomnianego utworu zamknięta w rozdziale *Placz Penelopy*, będąca nawiązaniem do powszechnie znanego greckiego mitu. Przesłaniem owej opowieści jest przekonanie, że człowiek nigdy nie powinien tracić nadziei w oczekiwaniu na prawdziwą miłość. Maksimowowska „Penelopa”, pomimo że nigdy nie spotkała swojego „Odysusza”, to już poprzez sam fakt otwarcia się oraz gotowości na przyjęcie i odwzajemnienie uczucia dowiodła sensu własnego istnienia. Według Maksimowa każdy krok w kierunku miłości pozwala odkryć istotie ludzkiej głębię własnego człowieczeństwa.

Lejtmotywym *Kwarantanny* jest, w dużym uogólnieniu, zwycięstwo dobra nad złem dzięki zbawczej sile miłości. Maksimow, podobnie jak Władimir Sołowjow, a także Fiodor Dostojewski i Aleksander Błok, był przekonany, że miłość pomiędzy kobietą a mężczyzną ma boski, mistyczny charakter. Wybitny filozof rosyjski, Władimir Sołowjow, był zdania, że droga do Boga wiedzie poprzez miłość do bliźniego. W poemacie *Trzy spotkania* stworzył ideał Sofii – Sofia-Mądrość Boża występuje jako „wieczna kobiecość”<sup>2</sup>: „Nazywana jest «niebiańskim lazurem», «kosmicznym pięknem» oraz przyobleka się w postać o twarzy ukochanej kobiety-ideału”<sup>3</sup>. Henryk Paprocki w posłowie *Sensu miłości* Władimira Sołowjowa napisał: „Zgodnie z koncepcją Sołowjowa upadły świat – a wraz z nim jego dusza, czyli Sofia stworzona – tęskni za Oblubieńcem-Zbawicielem. Dusza Świata, wypadłszy z łona Ojca, traci swą jedność, dzieląc się na mnóstwo elementów, abstrakcyjnych idei, które utwierdzając się w swej wyłączości, wprawiają świat w zamęt, w jakim znajduje się sama Sofia. Zamęt ten może zostać przewyciężony jedynie przez powrót Duszy Świata do jedności z Bogiem. [...] Powrót wszystkich rzeczy do jedności dokonuje się w Chrystusie. Według Maksyma Wyznawcy Chrystus połączył w swej naturze obie płci, ponieważ zmartwychwstając nie był już «ani mężczyzną, ani kobietą, choć narodził się i zmarł jako osobnik płci męskiej»”<sup>4</sup>. W nawiązaniu do powyższego, warunkiem osiągnięcia przez istotę ludzką, mającą przecież charakter płciowy, zespolenia z Bogiem jest stworzenie w akcie miłości jedni z drugą osobą.

Wspomnianą wyżej jednię udało się stworzyć Marii i Borisowi. W momencie, kiedy wszystko wskazywało na rozstanie, bohaterowie *Kwarantanny* znaleźli się w zamkniętej czasoprzestrzeni opanowanego przez cholerę pociągu. Autor

<sup>2</sup> L. Kiejzik, *Włodzimierz Sołowjow*, Zielona Góra 1997, s. 129.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> W. Sołowjow, *Sens miłości*, Kęty 2002, s. 65.

umieścił ich w pociągu-pułapce, w którym to czas się zatrzymał. Nie mogąc w pełni realizować się w teraźniejszości, cofają się do przeszłości. Dlatego też karty powieści zapełniają liczne wspomnienia i retrospekcje bohaterów. Dzięki analizie przeszłości Maria, Boris Chramow i inni podjęli próbę zrozumienia, co sprawiło, że znaleźli się właśnie w tym miejscu i czasie. Pobyt w objętej kwarantanną przestrzeni okazał się dla nich życiowym punktem zwrotnym. Maria po raz pierwszy spojrzała na swoje życie z innej perspektywy. Zauważyła bezsens dotychczasowej egzystencji, która – jak jej podpowiadała intuicja – pozbawiona była czegoś dla niej jeszcze nieokreślonego, lecz nadającego ludzkiemu istnieniu inny, głębszy wymiar. Władimir Maksimow stworzył postać Marii jako „kobiety z przeszłością”, kobiety upadłej, będącej profanum archetypu matki i żony. Jej kwarantanna polegała na odnalezieniu w sobie pierwiastków czułości, ciepła i macierzyństwa. Maksimowowska Maria przypomina biblijną Marię-Magdalenę. Jej duchowe odrodzenie dokonało się poprzez dojrzewającą w niej miłość do Borisa. Autor początki budzącego się w Marii uczucia ujął następująco:

В смутном мельканьи лиц перед собой она сразу же выделила лицо Бориса. Он дремал, запрокинув голову, в дальнем от нее углу, и вялая улыбка, стекавшая с его губ, сообщала ему состояние равновесия и покоя. Во хмелю он становился ей ближе и понятнее. В нем неожиданно обнажалась его истинная сущность, во всей ее наготе и уязвимости. В такие часы Мария открывала в себе запасы нерастраченного материнства и не было в мире напасти, от которой она не защитила бы его. „Маленький дурачок, – млея, растворялась она в нем, – нельзя тебе пить, совсем нельзя”<sup>5</sup>.

Kobieta u Maksimowa to świątynia miłości. Autor *Kwarantanny*, tworząc obrazy kobiet, nie koncentrował się na ich wykształceniu czy pozycji społecznej, lecz na funkcji jaką pełnią w rodzinie. Zdolność do poświęcenia i empatii, delikatność, tajemniczość są wyznacznikami kobiecości jego bohaterek. Są wśród nich matki, żony, babki, siostry, narzeczone. Szczególnie zaakcentowana jest ich rola jako matek, opiekunek domowego ogniska gwarantujących ciągłość pokoleń. Charakteryzuje je nie tylko zdolność do bezinteresownej miłości, ale także pierwotna, wpisana w kobiecą naturę, nie będąca rezultatem wykształcenia mądrość. Wybitny rosyjski filozof Mikołaj Bierdiajew również podkreślał doniosłą rolę kobiety w akcie tworzenia miłości. Uważał bowiem, że: „Kobieta jest silniej związana z duszą świata, z pierwiastkowymi żywiołami niż mężczyzna, i przez kobietę tylko mężczyzna łączy się z nimi. Kultura męska jest zbyt racjo-

<sup>5</sup> В. Максимов, *Карантин*, Москва 1991, s. 45.

nalistyczna, ona zbyt daleko oddaliła się od bezpośrednich tajemnic kosmicznego życia, i jeśli powraca do nich to tylko przez kobietę. Poza tym kobiety odgrywają szczególnie ważną rolę w przebudzeniu religijnym naszej epoki. Kobietom przeznaczony jest, jak mówi Ewangelia, nieść ludzkości mirrę<sup>6</sup>.

Maksimow, szkicując nawet portrety kobiet upadłych, nigdy nie ogranicza ich jedynie do sfery profanum. Kobieta u Maksimowa to jednocześnie sacrum i profanum. Jest ona uosobieniem zarówno grzesznej cielesności, jak i tajemnicy boskiego bytu. To ona jest darczynią miłości, gotową, tak jak Sima Cygankowa z *Siedmiu dni tworzenia*, do złożenia ofiary z własnego ciała. Trudno nie zauważyć tutaj fascynacji pisarza twórczością Fiodora Dostojewskiego. Maksimow w odróżnieniu od Władimira Sołowjowa nie idealizuje kobiecości. Ukazuje on kobietę jako Marię Magdalenę – grzeszną i czystą zarazem. Dzięki połączeniu tych przeciwieństw bohaterki Maksimowa stają się wiarygodne w swej kobiecości. Jean-Pierre Morel zauważył, że: „Для Максимова женщина всегда неожиданна и притягательна. Она опасна – она вызывает восторг. Она может раздавать себя без разбору, и в этом есть нечто странное, сродни языческому жертвоприношению. Но тут не только простое желание, не только утехы ее пола: сюда примешивается тоска по любви, слышны высокие ноты, тут не могут отказать в последнем глотке нежности тому, кто умирает, кто ходит по краю смерти, живет со смертью в себе – своим даянием женщина пытается привязать его к жизни, к земле”<sup>7</sup>.

Miłość pomiędzy kobietą a mężczyzną stanowi szczególny rodzaj miłości. W *Księdze Rodzaju* zostało powiedziane: „Stworzył Bóg człowieka na swój obraz, na obraz Boży go stworzył: stworzył mężczyznę i niewiastę” (Rdz 1, 27). Biblijny cytat jest wyrazem myśli, że tylko kobieta i mężczyzna razem, tworząc niejako jednię, mogą stać się pełnym obrazem Boga. Boris Chramow z *Kwarantanny* podczas swej drogi ku prawdziwej miłości spotkał liliputkę. I choć ich relacja nie zaowocowała głębokim uczuciem, to jednak wpłynęła na zrozumienie przez Borisa biblijnej prawdy, że boskim przeznaczeniem mężczyzny jest oparty na miłości związek z kobietą. Jak już wspomniano, każde doświadczenie, jakie jest udziałem Maksimowowskich postaci, ma określone znaczenie dla przebiegu procesu ich wewnętrznej ewolucji. Co więcej, doświadczenia te są jak gdyby dostosowane do poziomu duchowego rozwoju, na którym aktualnie się znajdują. Boris w momencie relacji z liliputką nie był jeszcze gotowy do urzeczywistnienia

<sup>6</sup> M. Bierdiajew, *Nowe Średniowiecze*, Komorów 1997, s. 144.

<sup>7</sup> Ж.-П. Морель, *Страждущая русская земля и русская душа в творчестве Владимира Максимова*, [w:] *В литературном зеркале*, Paryż – Nowy Jork 1986, s. 94.

w swym życiu pełni miłości. Władimir Maksimow opisując poranne spotkanie Borisa z kobietą wyraźnie nawiązał do *Księgi Rodzaju*:

Утро так беспорочно и благостно, что, если бы не пыльная, в мутных подтеках лента поезда вдоль леса, можно было подумать, будто это первая Ева бредет по первой земле, в поисках своего первого возлюбленного. Делая шаг к ней, я вдруг ощущаю себя тем самым Адамом, которого со слепой улыбкой ищет она сейчас, и через минуту руки наши находят друг друга, и мир мгновенно смыскается в нас. „Прости, Господи, – забываясь, шепчу я, – перед соблазном этого дерева мы, смертные, бессильны!”<sup>8</sup>.

To odwołanie do Biblii podkreśla święty charakter związku kobiety i mężczyzny. Miłość Adama i Ewy, będąca pierwowzorem i punktem odniesienia dla ludzkości, jest według pisarza warunkiem istnienia „drzewa życia”. Owo „drzewo życia” jest symbolem nie tylko materialnej egzystencji i gwarantem ciągłości pokoleń – to metafora prawdziwego, duchowego życia człowieka zbudowanego na uniwersalnych wartościach dobra, piękna i miłości. Spotkanie bohaterów miało miejsce wczesnym rankiem, niedługo po przebudzeniu Chramowa. Świeżość, rzeźkość poranka, jego „nieskazitelność” i „błogość” symbolizują czystość relacji między kobietą i mężczyzną. Poranek zawiera w sobie również nadzieję na wewnętrzne odrodzenie człowieka, na triumf miłości. Władimir Maksimow, który często nawiązywał do nauki płynącej z Biblii, obdarzył swych bohaterów zdolnością do kreowania miłości. Maria i Boris nie tylko ocalili pierwotne „drzewo życia”, ale też zbudowali swoje własne „drzewo miłości”.

Joseph Pieper w swojej książce *O miłości* doceniał rolę człowieka w procesie afirmowania miłości. Jego zdaniem ludzie nie są tylko „nędznymi stworzeniami niegodnymi miłości”. Napisał, że: „Wprawdzie wszelka ludzka miłość jest powtórzeniem i naśladowaniem Boskiej, stwórczej praafirmacji, mocą której wszystko, co jest, a więc także to konkretne, co kochamy, otrzymało istnienie i dobroć, lecz jeśli wszystkie sprawy przebiegają właściwie i szczęśliwie, to i w ludzkiej miłości jest coś więcej niż zwykłe powtarzanie i ponawianie. Następuje w niej kontynuacja i w pewnym sensie nawet dopełnienie tego, co zostało zaczęte w akcie stworzenia”<sup>9</sup>. W świetle powyższego, człowiek w aspekcie miłości nie jest skazany wyłącznie na bierne odtwarzanie wzorca miłości boskiej, lecz ma szansę w pewnym wymiarze tworzyć i kształtować miłość.

<sup>8</sup> В. Максимов, *Карантин*, s. 134.

<sup>9</sup> J. Pieper, *O miłości*, Warszawa 1993, s. 37.

Władimir Maksimow w swoich prozatorskich utworach ukazał proces odnajdywania drogi wiodącej do miłości. Nie jest to łatwa droga, wymaga bowiem wielu poświęceń i wyrzeczeń. Nie zawsze historia miłości kończy się tak szczęśliwie, jak w przypadku Marii i Borisa z *Kwarantanny* czy Luby i Fiodora z *Arki dla nieproszonych*. Miłość pomiędzy Lową Chramowem a Simą Cygankową z *Siedmiu dni tworzenia* oraz Admiralem Kołczakiem i Anną Timiriewą ze *Spojżenia w otchłań* została przerwana i pozbawiona szans na dalszy rozkwit i spełnienie. Odpowiedzialność za nieszczęście jakie spotkało Lowę i Simę w utworach Maksimowa ponosi system totalitarny i jego absurdy.

W ewolucji Maksimowskich bohaterów najważniejszym wydaje się być moment, kiedy to odkryli w sobie zdolność do miłości. Nawet jeśli ich uczucie nie miało okazji się w pełni zrealizować, to i tak odnieśli zwycięstwo, bo odkryli najcenniejsze pokłady własnego człowieczeństwa. Boris Chramow z *Kwarantanny*, zanim pokochał Marię, odczuwał pustkę i bezsens dotychczasowej egzystencji. Wpominając przeszłość przyznał:

Острота случайных связей давно не воспламеняет меня. Связей этих было в моей жизни несчетное количество и ни от одной из них во мне не сохранилось ничего, кроме брезгливости и разочарования. Иной раз, правда, всплывет вдруг в памяти одно-другое лицо – смешливой стюардессы с авиалинии Ташкент – Москва, динноногой спринтерши из Казани, которая больше всего на свете боялась забеременеть, беловолосой официантки на взморье, пытавшейся после встречи со мной отравиться спичками, но легкое сожаление о них тут же улечучивается, даже не замутив во мне совести<sup>10</sup>.

Boris nie potrafił obdarzyć uczuciem żadnej kobiety, ponieważ nie zdawał sobie sprawy, że nosi w sobie dar miłości.

Wydaje się, że nie ma większego znaczenia, jaki jest rodzaj odczuwanej miłości i kto lub co jest jej przedmiotem. Kontakt z boską siłą miłości wywołuje stan duchowej harmonii, wyzwolenia, poczucie spełnienia i spokoju. Johann Wolfgang Goethe powiedział, że: „Jedynie szczęśliwy jest człowiek, który kocha”<sup>11</sup>. Zdolność i potrzeba kochania są wpisane w naturę ludzką. Niemożność realizacji tej zdolności i potrzeby rodzi lęki, frustracje, depresje, bywa przyczyną zła. Boris Chramow żył, pozostając jednocześnie w duchowym odętwieniu. Nie bez przyczyny Maksimow stworzył dla rozmyślań swej postaci odpowiednie tło:

<sup>10</sup> В. Максимов, *Карантин*, s. 100.

<sup>11</sup> J. Pieper, op. cit., s. 97.

Мимо окна, вдоль клювета, с подвешенной на бечевке через шею консервной банкой, бредет слепец. Чутко ощупывая суковатой палкой путь перед собой, он медленно движется сквозь вязкий зной полосы отчуждения и в этом его дремотном движении сквозит что-то бессмысленное и роковое<sup>12</sup>.

Postać niewidomego odzwierciedla stan świadomości Borisa w danym momencie. Nawiązując do powyższego cytatu, człowiek zamknięty na miłość jest jak ślepiec, który nie dostrzega tego, co najważniejsze i nie wie, dokąd zmierza. W dziewiątym rozdziale *Ewangelii według św. Jana* została opisana historia uzdrowienia przez Chrystusa człowieka niewidomego od urodzenia. Uzdrawiony nie tylko dosłownie odzyskał wzrok, ale dzięki Chrystusowi ujrzał rzeczywistość z perspektywy prawd objawionych przez Boga. Boris Chramow podobnie jak biblijny niewidomy „przejrzał na oczy” dzięki uzdrawiającej sile miłości. Kwarantanna kończy się przepelnionymi wdzięcznością słowami Borisa: „Слава, слава Тебе, Господи, за то, что Ты породил меня и спас!”<sup>13</sup>. Bohater Maksimowa za sprawą miłości odnalazł cel i sens życia, stał się człowiekiem spełnionym i szczęśliwym.

Miłość między kobietą a mężczyzną w omawianej prozie jest miłością idealną, prawdziwym odbiciem miłości Boga do człowieka. Postacie stworzone przez Maksimowa kochają miłością silną, bezinteresowną, gotową do poświęceń dla ukochanej osoby i taką, która „nigdy nie ustaje”. Według pisarza, wiele zależy od wzorców, z jakimi człowiek spotkał się dzieciństwie, obserwując relacje między rodzicami i członkami rodziny. Boris Chramow z *Kwarantanny* otrzymał wspaniałą lekcję miłości od ojca, który wyjaśnił mu:

Знаешь, мальчик, это бывает лишь один раз в жизни, вдруг влюбляешься в женщину сразу, мгновенно, и безрассудно и никто вокруг не понимает, что ты в ней нашел. Какая-то черта, черточка, ну, к примеру, манера морщить нос или одним взмахом головы откидывать челку со лба может навеки привязать тебя к женщине. И никакие логические доводы, будь они хоть трижды доказательны, уже не смогут оторвать тебя от нее. Ты простишь ей все пороки, все гадости и любые измены, потому что одна мысль о разлуке с ней станет для тебя смертельно невыносимой<sup>14</sup>.

Miłość ojca Borisa do żony wznosi się ponad ludzkie ograniczenia, jest prawdziwym – używając określenia Mieczysława Alberta Krapca – „darowaniem się” drugiej osobie. „Wszyscy niemal myśliciele starożytni, średniowieczni

<sup>12</sup> В. Максимов, *Карантин*, s. 100–101.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 362.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 236–237.

i współcześni, a zwłaszcza G. Marcel, zwracali uwagę na to, że w akcie miłości uzgadniamy się z «ty» jako przedmiotem naszego kochania, darujemy się kochanemu «ty» i przez ten akt «darowania się», «oddania się» duchowego nie ubożjemy, ale przeciwnie, uzupełniamy się, stajemy się pełniejszym «ja», doświadczamy [...] uzupełnienia się ludzkiej egzystencji”<sup>15</sup> – napisał filozof. Inny myśliciel, José Ortega y Gasset, wyraźnie podkreślał, że miłość nie przejawia się w pragnieniu dla siebie drugiej osoby, lecz polega na nieustannym zmierzaniu ku tej osobie, ku jej pragnieniom i oczekiwaniom. Dzięki temu miłość staje się aktem tworzenia, uwzniośla i uszlachetnia parę kochających się ludzi. Miłość ojca Borisa wpisuje się w definicję miłości idealnej zawartą w biblijnym *Hymnie o miłości*. Nie każdy człowiek uważa się za zdolnego do takiego uczucia, jakie ofiarował swojej żonie Fiodor Chramow. Sam bohater wyjaśnił swoje postępowanie następująco: „Я все-таки Храмов, ты, надеюсь, понимаешь – Храмов!”<sup>16</sup>. „Chram” w języku rosyjskim oznacza świątynię. Ojciec Borisa wiedział, że jego dusza jest świątynią Boga i zawiera w sobie wszystkie boskie pierwiastki, w tym również dar prawdziwej miłości. Symboliczne znaczenie nazwiska miało na celu podkreślenie wyjątkowości rodziny Chramowów i ich misji w urzeczywistnianiu i kreowaniu świata wartości, ze szczególnym uwzględnieniem miłości.

Miłość w powieściach Maksimowa jest wieczna, nieśmiertelna. W *Spojrzeniu w otchłań* głębokie uczucie Anny Timiriewej do Admirała Kołczaka wyrażone zostało w gotowości poświęcenia przez bohaterkę życia po to, by pozostać na zawsze razem z ukochanym. Można powiedzieć, że miłość Timiriewej do Kołczaka zwyciężyła jego biologiczną śmierć. Nigdy bowiem nie przestał istnieć w myślach i sercu wybranki. Timiriewa po śmierci Admirała mentalnie egzystuje w przeszłości, bo tam może być razem z nim. Miłości nie ogranicza ani czas, ani przestrzeń. Anna i Aleksander Wasiljewicz wierzyli, że po biologicznej śmierci połączą się i stworzą wieczną jednię miłości.

Proza Władimira Maksimowa opiera się na idei miłości i przebaczenia. Sens biblijnych słów: „Ojcze, przebacz im, bo nie wiedzą, co czynią” (Łk 23, 34) przenika prozatorską twórczość pisarza. W utworze *Spojrzenie w otchłań* Anna Timiriewa, będąca wielką miłością Admirała Kołczaka, wiele lat po jego śmierci wypowiedziała słowa: „Я не сужу его убийц, оин не ведали тогда, что творили, всем им в последствии пришлось испить ту же чашу”<sup>17</sup>. Przebaczenie drugiemu człowiekowi jest aktem chrześcijańskiej miłości do bliźniego.

<sup>15</sup> M. A. Krapiec, *Dziela. Ja – człowiek*, Lublin 1998, s. 452.

<sup>16</sup> В. Максимов, *Карантин*, s. 327.

<sup>17</sup> В. Максимов, *Заглянуть в бездну*, Москва 1993, s. 10.

Aby jednak móc przebaczyć bliźniemu, najpierw trzeba wybaczyć sobie. W autobiograficznej powieści *Pożegnanie znikąd* Maksimow-narrator i Maksimow-bohater wielokrotnie zwracał się z prośbą o przebaczenie do tych wszystkich ludzi, którym nie zdążył podziękować za okazane mu dobro, a także do tych, których nie zdążył przeprosić. Autor-bohater prosił o przebaczenie nie tylko ludzi, lecz również Boga. Katarzyna Duda zauważyła podobieństwo pomiędzy rosyjskim słowem „прощание” (w oryginale tytuł powieści *Прощание из ниоткуда*) z „прощением”. *Pożegnanie znikąd* jest swoistym rozliczeniem pisarza z przeszłością, na którą z perspektywy czasu spogląda oczami człowieka wierzącego oraz przekonanego, że miłość i przebaczenie mają fundamentalne znaczenie. W świetle powyższego zrozumiała jest rola, jaką pełni idea „прощения” w przesłaniu *Pożegnania znikąd*.

W *Pożegnaniu znikąd* ciekawym zabiegiem są komentarze narratora w odniesieniu do niektórych zdarzeń z życia Włada. Komentator znajduje się w innym wymiarze czasowym. Zna przeszłość i przyszłość Włada, lecz wydaje się nie znajdować ani w przyszłości, ani w przeszłości. Jest jak gdyby „zawieszony” pomiędzy przeszłością a przyszłością. Historia ucieczki Włada z łagru zakończona schwyтaniem uciekiniera, a potem ciężkim pobiciem go przez strażników została podsumowana słowami: „Прости им, Господи, я не держу на них зла... Если бы они ведали, что творили!”<sup>18</sup>. Metoda ta pozwala dostrzec czytelnikowi stopień duchowej transformacji, jaka dokonała się we wnętrzu narratora-bohatera, któremu udało się zrozumieć istotę chrześcijańskiego przebaczenia, będącego wyrazem szeroko rozumianej miłości.

Nie bez przesady można powiedzieć, że przesłanie prozy Władimira Maksimowa to apoteoza miłości, a szczególnie miłości bliźniego. W miłości do bliźniego pisarz widział jedyny sposób na ocalenie indywidualności jednostki ludzkiej w totalitarnym kolektywie. Jedną z badaczek twórczości Maksimowa zauważyła: „По его понятиям, любовь к личности, любовь к ближнему – будь то симпатия к умирающему актеру Храмову, будь то доброжелательное отношение к австрийцу Штабелю, будь то преданность молодой девушки Вадиму – более жизненно важна, более плодотворна, чем любовь к более дальнему, теоретическая принадлежность к классу. Там, где не занимаются конкретно человеком, а ставят абстрактно в первый ряд класс, массу и государство, убивается совесть и подготавливается почва для самых страшных преступлений”<sup>19</sup>. Liczne przykłady miłości bliźniego w prozie

<sup>18</sup> В. Максимов, *Прощание из ниоткуда*, Москва 1991, s. 201.

<sup>19</sup> З. Маурина, *Маленький оркестр надежды*, [w:] *В литературном зеркале...*, s. 19.

Maksimowa są wyrazem wiary pisarza w kształtowaną przez wieki mądrość i dobroć zwykłego Rosjanina. Akty bezinteresownej wzajemnej pomocy Maksimowowskich bohaterów rodzą nadzieję, że totalitaryzm ani żaden inny system nie są w stanie zniszczyć boskiej natury człowieka i nastąpi dzień, w którym ostatecznie zatriumfuje dobro i miłość.

Władimir Maksimow pozostał w dużej mierze wierny nauce płynącej z Biblii. W jego prozie trudno doszukać się ocen i chociażby prób potępienia. Jako chrześcijanin stał na stanowisku, że wszyscy ludzie wobec Boga są równi i brat nie powinien sądzić brata. W jego powieściach wielokrotnie powtarza się fraza: „Бог ему судья”. Podobnie jak Lew Tołstoj, był zdania, że istotą miłości jest brak przemocy wobec bliźniego. Zło wyrządzone w odwecie staje się źródłem jeszcze większego zła. Chrystus powiedział: „Wszystko, co czyniliście jednemu z tych braci moich najmniejszych, Mnieście uczynili” (Mt 25, 40). Miłość i przebaczenie przybliżają człowieka do Boga, zło i przemoc uczynione bratu zrywają nić łączącą istotę ludzką z Absolutem. Dlatego też pisarz w swoich prozatorskich utworach skoncentrował się na jasnej stronie natury ludzkiej i wartościach uniwersalnych.

W utworze *Pożegnanie znikąd*, będącym w dużej mierze autobiografią, ukazany został proces dojrzewania do miłości głównego bohatera Włada. Władik, jak i pozostali Maksimowowscy bohaterowie, po wielu trudnych życiowych doświadczeniach zmierza w kierunku miłości. Pomagają mu w tym liczne świadectwa bezinteresownej miłości *agape*, które otrzymuje nawet od przedstawicieli świata przestępczego.

Кто, какая сила, чья воля заставит или обяжет обойденного судьбой вора нянчиться со случайным бродяжкой, доставать ему пропитание и менять под ним трапье?<sup>20</sup>

– zastanawiał się z perspektywy minionego czasu Maksimow-narrator. Próba odpowiedzi na tego rodzaju pytania sukcesywnie przybliżała Włada-bohatera do wiary w moc wszechogarniającej miłości. Wiele czasu upłynęło zanim Wład zrozumiał słowa jednego z bohaterów:

Я верю, что вам дано больше, чем другим. И в любви, и в ненависти. Если вы начнете ненавидеть, она поработит вас целиком. Но любя, вы сумеете сделать многое. [...] Вам неизмеримо много дано, но именно поэтому и неизмеримо больше спросится. Постарайтесь стать достойным самого себя<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> В. Максимов, *Прощание из ниоткуда*, s. 127–128.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 224.

Przewycięzenie w sobie gniewu, buntu wobec otaczającej rzeczywistości i zrozumienie uzdrawiającej siły przebaczenia było kolejnym ogniwem na drodze zmierzania bohatera do wartości. Autobiograficzne *Pożegnanie znikąd* jest w pewnym sensie podziękowaniem autora wielu nieznanym ludziom, którzy uratowali mu życie i odegrali znaczącą rolę w procesie jego własnej duchowej ewolucji.

Jean-Pierre Morel napisał, że: „Вся антропология Максимова, быть может, сводится к этой формуле: «стать достойным самого себя». Любить – это двояко изменить свой взгляд: на других и на самого себя. Максимов обнаруживает, что нельзя любить других, не любя самого себя, как нельзя любить себя, не любя ближнего”<sup>22</sup>. Powtarzając za Jeanem-Pierrem Morelem, przesłanie Maksimowowskiej prozy zamyka się w tradycyjnej interpretacji przykazania miłości bliźniego.

### Резюме

*Концепция любви Владимира Максимова  
(на примере избранных прозаических произведений писателя)*

Один из самых выдающихся представителей „третьей волны” русской эмиграции Владимир Максимов, многолетний редактор известного „Континента” в своих прозаических произведениях создал систему ценностей похожую на христианскую концепцию универсалий. Любовь находится в центре универсальных ценностей. Также в созданной Максимовым системе ценностей любовь занимает ключевое место и, несомненно, имеет она христианский характер.

**Ключевые слова:** Владимир Максимов, „третья волна” русской эмиграции, концепция любви, проза Владимира Максимова, христианские ценности

### Summary

*Vladimir Maximov's concept of love  
(on the basis of the writer's selected prose pieces)*

Vladimir Maximov, one of the most outstanding representatives of the “third wave” of Russian emigration, the long-standing editor-in-chief of the famous “Continent” created a system of values pertaining to the Christian concept of universalities in his prose pieces. Love features in the very centre of those universalities. It also occupies a key place in Maximov's system of values. Undoubtedly, it has a Christian dimension.

**Keywords:** Vladimir Maximov, the “third wave” of Russian emigration, concept of love, Vladimir Maximov's prose, Christian values.

<sup>22</sup> Ж.-П. Морель, *op. cit.*, s. 91.

Roman Shubin  
Poznań

## **Шукшинские психи и шизы (в аспекте психопатической классификации Антония Кемпинского)**

*Против социализма может выступить только сумасшедший<sup>1</sup>*

Шукшинские герои – эксцентрики, „Дон-Кихоты лабиринтных дорог”, как показывает в своей блестящей работе Люцина Рожек<sup>2</sup>, „страшные” характеры, которых ведет архаический рок<sup>3</sup>, своей фатальностью, юродивостью, ненормальностью являют собой некоторый лабиринтный нарратив, который мы попытаемся рассмотреть в аспекте психопатических описаний Антония Кемпинского.

Впрочем, тему лабиринтного человека Шукшин проговаривает в своем метанарративе вполне отчетливо, связывая эксцентричные характеры с *чудиками*, а зачастую, скинув маску юродивого и деревенского дурака, обнажает и психический облик, называя героев прямо: *дебилами*, *психопатами*, *шизями* (от *шизофреник*) и т.п. Писатель не боится сделать шаг от метафоры к понятию, награждая своих „нервных людей” целым букетом психических и не только психических симптомов (депрессия, алкоголизм, желудочные болезни). Как сказала одна из здравомыслящих героинь: „Люди с ума сходят, и то ничего” (*Бессовестные*). Тем самым устанавливается заурядность сумасшествия, приравненного к алкоголизму. Наоборот, спиртное и выпивка у Шукшина атрибутированы в психиатрическом плане и являются способом типизации *больного* человека: обыватель, как выпьет, становится или „буйный” или „спокойный” (*Точка зрения*).

---

<sup>1</sup> Фраза, приписываемая Н. Хрущеву. См.: В. Пшизов, *Психиатрия тронулась?*, „Неволя” 2006, № 6, с. 75.

<sup>2</sup> L. Rožek, *Bohater labiryntu w prozie Wasilija Szukszyna*, [в:] *Sylwetki współczesnych pisarzy rosyjskich*, Katowice 1994, с. 153–171.

<sup>3</sup> См.: В. С. Елистратов, *Русская правда Василия Шукшина (К метафизике национального характера)*, [в:] eadem, *Словарь языка Василия Шукшина*, Москва 2001, с. 395–396.

Тема бунтаря (как сумасшедшего) у Шукшина вполне удачно вписывается в культурный контекст эпохи, сочетаясь с русской традицией, бытующей преимущественно в самиздате<sup>4</sup>, а также с мировой. Здесь уместно выделить „психоделическую революцию” (отметим особо творчество Кена Кесеуа)<sup>5</sup>, развитие шизофренического дискурса, в основе которого лежит стратегия „измененного состояния сознания”<sup>6</sup> и „левую” французскую философию конца шестидесятых (Deleuze, Guattari).

Концепция шизофрении связана у Делеза и Гваттари с проблемой свободы в несвободном мире: „Шизофреник, – пишет Делез, – производит себя в качестве свободного, одинокого и веселящегося человека, способного в конце концов сказать и сделать что-то простое от своего собственного имени, не выпрашивая позволения, это желание, которое ни в чем не испытывает нехватки, поток, который преодолевает преграды и коды, имя, которое отныне не обозначает никакое Эго. Он просто перестал бояться, что станет безумным”<sup>7</sup>.

Тем самым шизоидная личность – это и есть подлинный художник в современном мире, который обращением к шизофреническому дискурсу ставит под сомнение „правомочность языка общепринятой логики и причинно-следственных связей”<sup>8</sup>. Как сказал Мишель Фуко в предисловии к американскому изданию книги Делеза и Гваттари, этика *Анти-Эдипа* направлена против „фашизма, который во всех нас, который преследует наши умы и наше повседневное поведение, фашизма, который заставляет нас любить власть, желать именно то, что господствует над нами и эксплуатирует нас”<sup>9</sup> [курсив наш – Р.Ш.].

Действительно, в этой перспективе открывается широчайшее поле для разного рода находок и аналогий между бунтом на Западе и бунтом в России как культурными явлениями. Исторический бунтарь Степан Разин выступает у Шукшина как человек поврежденный и неменяемый, с некоторой

---

<sup>4</sup> Достаточно вспомнить „самиздатские” бестселлеры *Записки Психопата* Венедикта Ерофеева, *Горчаков и Горбунов* Иосифа Бродского. Харьковская психоневралогическая больница, иначе Сабурова дача (Сабурка) в раннем творчестве Эдуарда Савенко-Лимонова корреспондирует с Канатчиковой дачей (институт им. Сербского) у Вл. Высоцкого. Тема психушек в борьбе с инакомыслием воспроизведена в *Андеграунде* Вл. Маканина.

<sup>5</sup> О важной роли Кена Кизи в культуре хиппи см.: Т. Савицкая, *От „психоделической революции” 60-х годов XX века к киберкультуре*, „Теория художественной культуры” 2012, № 14, с. 273–275.

<sup>6</sup> См.: Л. Бугаева, *Литература и rite de passage*, Санкт-Петербург 2010, с. 236–249.

<sup>7</sup> Ж. Делёз, Ф. Гваттари, *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*, Екатеринбург 2008, с. 208.

<sup>8</sup> И. Ильин, *Постмодернизм: словарь терминов*, Москва 2001, с. 336.

<sup>9</sup> Ж. Делёз, Ф. Гваттари, *op. cit.*, с. 8.

„болестью” (то есть болезнью), удивительно похожей на социальную болезнь Макмёрфи из романа Кена Кизи *Над кукушкиным гнездом* (1962), который так же настойчиво шел, но не к свободе, а навстречу своей судьбе (а по сути, к смерти), борясь не столько за какие-то ценности, сколько против установленной и замкнутой Системы.

Вплоть до текстуальных пересечений можно сближать ситуации *болезненного сознания* в романе Кена Кизи и в метатексте Шукшина. С этим романом можно сопоставить, в частности, документальный рассказ *Кляуза* (1974), в котором герой (сам автор, описавший реальный инцидент) доведен до бешенства поведением младшего медицинского персонала, женщины-вахтера. Так же, как и Вождь Бромден, пробивший оконную решетку тяжелым пультом умывальника, так и автор *Калины красной*, „неся в груди огромную силу и удовлетворенность”, яростный, „как Тарас Бульба”, покидает больницу – совершает побег. Вождь в *Кукушкином гнезде* отзывается о борьбе Макмерфи (McMurphy) со старшей сестрой Ratched<sup>10</sup> и ее системой следующим образом: „То, с чем он дрался, нельзя победить раз и навсегда”. Но и сам Шукшин-пациент, который не в состоянии превозмочь хамство женщины-вахтера, заключает в документальном рассказе *Кляуза* (1974): „ЕЕ победить невозможно”.

Итак, шизофренический дискурс связан бунтом против Системы и Нормы, в которой главенствующую роль играют структуры власти, обладающие характером непогрешимости и нерушимости. Каков же этот бунтарь у Шукшина? Попутно напрашивается и другой вопрос: а кто же он, нормальный человек, на которого проецируется безумие больного? Следует сразу отметить, что и те и другие не объективируются Шукшиным как участники некоей дискуссии, например, по линии пациент – доктор, ненормальный – нормальный. Сам автор вовлечен в этот круг эмоций и страстей. Шукшин не пытается встать над своими героями, даже самыми уязвимыми. Наоборот, обнажая свою уязвимость и слабость, он не скрывает своих чувств, намерений, желания отомстить или восстановить пошатнувшуюся справедливость – его творчество во многом пощечина системе (если не сказать боксерский хук), дать которую не позволяло многое (Ср. *Боря*).

Выделим несколько мотивов по линии автор и его герой. В первую очередь субъективность проявляется по отношению писателя к правде. Общим местом стало цитирование статьи *Нравственность есть правда*. Но удивляет одно обстоятельство, мало кем отмеченное. Так, по отношению к правде Шукшин выделяет три типа людей:

- 1) человек трезвый, разумный (он знает правду и молчит);
- 2) человек талантливый (он находит способ выразить правду);
- 3) гений („Гений обрушит всю правду с блеском и грохотом на головы и души людские”)<sup>11</sup>.

Если первый конформист, то третий нонконформист (он же юродивый, дурак, странники не от мира сего). Однако следует признать, что данная градация включает разнородные величины и первый тип является онтологической противоположностью третьему. По Шукшину, правда должна выражаться *неистово, безудержно, ... в судорожных движениях любви и справедливости...*, как у Степана Разина, *в гнев*<sup>12</sup>. Иначе это будет не правда, а полуправда, или ложь. Таков, по выражению Елистратова, „русский «фатальный» синтетизм” Правды, объединяющей Бога, Мир и Нравственность (Праведность)<sup>13</sup>. Иное выражение правды вызывает резкую негацию у автора. Эта эмоциональная составляющая формы создает перекося в содержании: искажает разумную картину мира и вносит неравновесие, которое мы уже пытались изобразить через непримиримую борьбу статуйных (то есть неизменных в своем бытии) тонких и толстых героев<sup>14</sup>.

Второй по значимости шукшинский мотив – это необоримое, безудержное стремление к воле (не только к свободе, но и волеизъявлению, волеию); желание Праздника и тоска по его неосуществлению. Все это совпадает с „истерикой биений и шараханий односторонних”, возникающих в русском Логосе<sup>15</sup>. Желание – неконвенциональное условие бытия, само бытие. В чистом виде такой стремящийся к Воле и Празднику герой, безудержный и одержимый, – Степан Разин (в романе *Я пришел дать вам волю*), не признающий ни одного „нет”, ни одного ограничения, и как результат, в буквальном смысле на крови рвущийся к своей цели. Именно этот герой, „квинтэссенция лабиринтных героев” (Л. Рожек), является главным шукшинским „ненормальным” и выразителем шизофренического дискурса.

---

<sup>10</sup> В русском переводе В. Гольшева, на который мы ссылаемся, *miz Ratced* переведена „говорящей” фамилией *Гнусен* от *гнусный* (ср. англ. *rat* – крыса). См.: К. Кизи, *Над кукушкиным гнездом*, [online] <<http://www.lib.ru/KIZI/kukushka.txt>>.

<sup>11</sup> В. М. Шукшин, *Нравственность есть Правда*, [в:] *idem*, *Собрание сочинений в пяти томах*, Барнаул 1992, т. 5, с. 400–401.

<sup>12</sup> Рор.: „[...] кто гневается, тот прав. Кто верит в себя, тот прав” (В. Шукшин, *Я пришел дать вам волю*).

<sup>13</sup> В. Елистратов, *op. cit.*, с. 398.

<sup>14</sup> Доклад *О понятии статуарности и статуарные имена в творчестве В. М. Шукшина* был прочитан нами в 2011 г. на международной конференции в Зеленой Гуре, статья находится в печати.

<sup>15</sup> Г. Гачев, *Космос, эрос и логос России*, „Отечественные записки” 2002, № 3, [online] <[http://magazines.russ.ru/oz/2002/3/2002\\_03\\_32.html](http://magazines.russ.ru/oz/2002/3/2002_03_32.html)>.

Неслучайно и настойчивое желание Шукшина снять фильм о страшном русском разбойнике переросло в восьмилетнюю драму взаимоотношений режиссера с чиновниками из Госкино, вылилось в многократные переработки сценариев и стало поистине роковым желанием в жизни режиссера. Как только разрешение на съемки было получено, режиссера, снимавшегося в это время в фильме *Они сражались за Родину*, не стало<sup>16</sup>. Место смерти писателя и место пленения Разина тоже оказалось связанным с рекой Дон, их отделяло всего 300 км.

Третий момент – артикулированное бытие больной личности, или, как говорят психиатры, акцентированной личности, находящейся между здоровым и болезненным состояниями. Место действие нескольких рассказов у Шукшина – некая больничная палата, герои или объект наблюдения – психически детерминированные личности<sup>17</sup>. Какая это палата, не уточняется, но из-за большого же скопления в ней „психов“ и „дебилов“ действие незаметно смещается в „палату № 6“. В этом смысле рассказ *Кляуза* не о хамстве малого винтика системы, позволившей себе превышение власти, а ДОКУМЕНТ (как пишет сам Шукшин заглавными буквами) тяжелого душевного состояния самого автора (от ненависти он даже не мог вспомнить лица ТОЙ женщины).

Отношение к *иному* (науке, городу, интеллигентности и интеллигенции) для Шукшина также показательно. Вардан Айрапетян в толковании анекдота „про девятых людей“ показывает сущность Дурака как Мирового человека. Суть этого анекдота в том, что десять людей не могут сосчитать себя, поскольку каждый считающий не считает себя. „Каждый сам для себя иной по отношению ко всем другим людям, а чтобы включить себя в счет, нам нужно увидеть себя со стороны [...] с точки зрения иного и для меня и для других“<sup>18</sup>. Состояниями иного Айрапетян называет „безумие священное, поэтическое, изумление, восхищение, восторг, исступление (экстаз) и одержимость, наитие“<sup>19</sup>. В поведении Разина (как исключи-

<sup>16</sup> См.: Л. Аннинский, [Комментарии к роману *Я пришел дать вам волю*], [в:] В.М. Шукшин, *Собрание сочинений в пяти томах*, т. 5, Екатеринбург 1992, с. 453.

<sup>17</sup> Так в наше время уже сделаны попытки рассмотреть героев Шукшина сквозь призму психиатрии. Князев (*Чудик*) – это „инфантильная (с чертами детской психики) личность с выраженным шизоидным радикалом“. К стеническим паранойальным психопатам относятся Моря Квасов (*Упорный*), Митька Ермаков (*Сильные идут дальше*), Николай Григорьевич Кузовников (*Выбираю дерево на жительство*). См.: В. Семке, *Умейте властвовать собой, или Беседы о здоровой и больной личности*, Новосибирск 1991, с. 114, 117.

<sup>18</sup> В. Айрапетян, *Толкование на анекдот про „девятых людей“* (АТ 1287), Москва 2010, б12 (нумерация абзацев).

<sup>19</sup> В. Айрапетян, *Толкуя слово: опыт герменевтики по-русски*, Москва 2001, 633.

тельного выразителя онтологии писателя) наблюдаются подобные мотивы: Разин патологически не видит себя, не способен осмыслить и осознать свои поступки. Он действует „в гневe” или в каком-то необъяснимом экстагическом состоянии, и поэтому он прав. И наоборот, там где он думает или сомневается, он не действует. Ему нужен *иной*, выступающий в роли толкователя его же поступков, поэтому он окружает себя разными людьми, один из которых (рязанский мужик Матвей – ср. *Рязань* и *Разин*) и поставил диагноз: „[...] ты ладно сказал – «думайте», а сам-то, сам-то не думаешь! Как тебя сгребет за кишки, так ты кидаисся куда попало” (*Я пришел...*).

Напомним, что в концепции Делеза и Гваттари шизофрения – это процесс порождения желания, которое функционирует как машина и как производство и соединяет бессознательное и социальное<sup>20</sup>. И хотя Делез и Гваттари связывали желание-влечение с производственными и потребительскими отношениями, у Шукшина выброс либидо происходит в сфере социальной и эстетической. Желаящих людей у Шукшина много. Как правило, желания, охватывающие героев, сильны, внезапны, не мотивированы и в то же время непреодолимы, неборимы и заканчиваются драматично<sup>21</sup>. Эти социализированные (а частично эротические) желания создают социальные поля: одних людей притягивают, других отталкивают.

Шукшинский нарратор окружен красивыми, рельефными, чеканными, словно вырезанными из железа и высеченными из камня людьми. Шукшин очень чутко переживает структуру тела и лица, чувствует красоту человеческого лица. Красивое лицо, по слову философа С. Франка, внушает ему „священный трепет”<sup>22</sup>. Но в то же время очень болезненно писатель относится к онтологическим *иным*.

Красота как окаменелость, как „стылость”, как статуарная константа (притягивающая и отталкивающая, но сама в себе неизменная) сопряжена со злостью: «не то очень красивый, не то злой» сказано о Пашке Холманском (*Классный водитель*) и такова формула многих шукшинских протагонистов. Злость у Шукшина бывает inferнальна (как у Худякова из рассказа *Билетик на второй сеанс*), иногда связана со спортивным азартом

<sup>20</sup> Ж. Делёз, Ф. Гваттари, *op. cit.*, с. 11–23.

<sup>21</sup> Желания еще и странны: от детского желания наступить ветку березы, которую мать несет на себе (*Далекие сильные вечера*) до вполне взрослого – погладить горлышко у женщины (*Сураз*), от оправданного „садомазохизмом” русской бани „неистового желания сразу исхлестаться” (*Алеша Бесконвойный*) до одного из самых странных желаний полежать в городской больнице вместе с покалеченными и обгоревшими (*Беседы при ясной луне*).

<sup>22</sup> С. Франк, *Непостижимое*, Москва 1990, с. 8.

или с дракой (Худяков в рассказе *Други игрищ и забав*), но в основном – это глубинная, онтологическая черта, творческий исток, стимул: в рассказе *Верую* по толкованию попа зло появилось вместе с миром – прежде, чем добро (а добро, „идея добра“, как ответ на зло). И в то же время злость – симптоматическое выражение психического состояния.

С другой стороны, красивым и характерно выделенным людям противостоят размытые, неопределенные личности, погруженные в тень – это, как правило, толстяки (по-шукшински *сытые, жирные, мордастые, лысые*), умники, начальники, городские, социально обеспеченные и явно или мнимо культурные. Иначе – „трезвые, разумные“, знающие правду, но молчащие из цитированной статьи. Они же – некрасивые, наделенные выпуклыми чертами и характерными приметам типа брышка или бородавки. Фраза „сильный характер – это от бога, как бородавка“ (*Три грации*) показательна. Властные люди (коммунисты, директора совхозов, председатели колхозов и т.п.) занимают нишу *иных*.

Колючий, „липкий“, дерзкий и деспотичный характер шукшинских героев можно описать, как нам представляется, посредством психотипа эпилептоида. Известный польский психиатр Антоний Кемпинский (1918–1972), раскрывший ценностную, общечеловеческую сторону в психопатических типах, дает следующие признаки эпилептоидной личности: настойчивость (*perseweracja*), воля к власти и лидерству, деспотизм, физическая и психическая тяжесть, завышенная система ценностей. „С одной стороны, одухотворенный взлет, мистицизм, набожность, а с другой – жестокость, садизм, разврат [...] Воля к власти не знает ограничений и условий. [...] Чувственная жизнь таких людей внешне спокойна и уравновешена, их трудно вывести из себя, но когда это удастся, они доходит до нагромождения аффектов, бурных эмоциональных взрывов, в припадке злобы готовы уничтожить все вокруг себя, видят мир в красном цвете”<sup>23</sup>.

Эпилептоидный тип выбран нами неслучайно. Он наиболее соответствует советской культуре. Этот тип описывает воинственную культуру в проекции на иную, чуждую себе, по принципу *разведчик – это свой, а шпион – чужой*<sup>24</sup>. Шпион всегда выглядит неприглядно, хотя конституционально он то же самое, что и разведчик. В романе *Я пришел дать вам волю* душегубец Разин убивает людей, обвиняя их при этом в хитрости,

<sup>23</sup> А. Kępiński, *Psychopatie*, Warszawa 1977, с. 117, 118 (перевод наш – Р.Ш.)

<sup>24</sup> В. Руднев приводит иную аналогию: для психолога эпилептоид, что для психиатра – шизофреник, то есть это неинтеллигентное Другое. См.: В. Руднев, *Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология*, Москва 2002, с. 121–122.

коварстве, злобе и ненависти<sup>25</sup>. Сам же остается непогрешимым и более того, им же во всем противоположным: прямым, искренним, незлобным и любящим (волю или правду). Таким же вырисовывается конфликт в рассказе *Кляуза*: женщина, вызвавшая у писателя сильное чувство ненависти, написала кляузу, донос, а сам писатель в ответ на эту кляузу-донос пишет *объяснительную записку*, хотя и замечает, что это „кляуза, вообще-то...”. Однако, поняв это, он тем не менее посылает свою записку главврачу. Не удовлетворенный этим, он пишет документальный рассказ на эту тему, в котором цитирует еще и третье „объяснение”, писателя Белова.

Подобный самообман связан, как нам кажется, с главным свойством эпилептоида, а именно: блокировкой и изоляцией внутренних ритмов от ритмов внешнего мира, о чем пишет А. Кемпинский, связывая изоляцию с настойчивостью и повторяемостью действий<sup>26</sup>.

В. Руднев замечает, что эпилептоидность присуща в основном русской и французской моделям мира, в то время как в немецкой и американской такой конституции вообще нет. Это объясняется тем, что для американской и немецкой культуры воинственность, экспансивность, агрессивность не являются чуждыми категориями<sup>27</sup>. Так, в советской культуре проступает стратегическая идеологема – миротворчество и оборона СССР, строительство коммунистического блага осуществляется за счет репрессий внутри и экспансии вовне. Причем для описания репрессии и экспансии *Другого* (например, гитлеровской Германии) применяется совершенно иной язык, лишенный благих мотивировок.

Эпилептоид связан с проявлением Силы, маркеры Власти особенно важны в его дискурсе. В. Семке связывает эпилептоидный (точнее эпилептотимический) характер с „железным, воинственным древним Римом”<sup>28</sup>. В. Руднев полагает, что истоки эпилептоидного дискурса – „это героический эпос, воспевающий воинскую силу, подвиги богатырей и героев, культ эпилептоидного тела, поэтикой которого опять-таки является насилие, гнев, злоба, коварство, диалектика преданности и предательства”<sup>29</sup>. По мнению К. Касьяновой, эпилептоидный психотип (или генотип)

---

<sup>25</sup> Это тем более странно, что Шукшин считает Разина прекрасным дипломатом, а в начале романа показано не что иное, как коварство атамана, хитростью и обманом выведшего своих казаков к Волге.

<sup>26</sup> А. Kępiński, op. cit., с. 117.

<sup>27</sup> В. Руднев, op. cit., с. 122.

<sup>28</sup> В. Семке, *Основы персонологии*, Москва 2001, с. 65.

<sup>29</sup> В. Руднев, op. cit., с. 143.

присущ русским как этносу на этапе государственного строительства („культурные эпилептоиды”)<sup>30</sup>.

Таковыми – „гневливыми, злобливыми, мелочно-придирчивыми, злопаятными натурами, с вязкостью основных психологических процессов”<sup>31</sup> – могут быть и Степан Разин, и телемеханик Князев (*Штрихи к портрету*). Один эксплозивный (взрывной), другой дефензивный. Первый внешне спокойный, а под стылостью дремлют аффекты и гнев; но и у второго за внешней забитостью и безволием проступает „сильный” человек<sup>32</sup>. Первый, „великий”, напролом идет к равновеликой цели (против „великого царя”), второй, маленький, „как Спиноза”, пишет труд о большом абстрактном государстве, где каждый должен быть на своем месте и выполнять свой маленький, но обязательный долг. Характерно, что единственным адекватным читателем этого труда оказался милиционер, „начальник”, представитель власти и силовой структуры.

Эпилептоидность с работ Кречмера связывается с атлетическим – так называемым „квадратным” – телосложением. Структура тела у героев Шукшина вполне прочитываема и типизируема: в большей степени выделяются *худые* (и *длинные*) и *толстые* как два онтологических противника (*астеники* и *стенический тип*). Между ними проявляются атлеты – коренастые, жилистые, крепкие, со спортивным телосложением, между которыми также происходит дифференциация. Среди таких коренастых атлетов различаются так называемые *борцы* и *боксеры*, явно представленные во втором томе *Любавиных* в драке „здорового” Степана Воронцова и „ловкого” Пашки Любавина. В рассказах *Змеиный яд* и *Игнаха приехал* выводится на сцену цирковой атлет Игнат Байкалов со своей философией: „о преступном нежелании русского народа заниматься физкультурой” (*Игнаха приехал*). Несмотря на причастность героя к культуре, к городу, силач Игнат оказывается в поле враждебности, в то время как симпатии автора неожиданно проявляются на стороне брата Васьки, неотесанного, диковатого, малословного, но тоже сильного и красивого. Онтологически негативные атлет Игнаха, „крепкий мужик” Дерябин, братья Любавины как только встречаются с препятствием, превосходящим их по силе, могут легко „сломаться”<sup>33</sup>, и тогда

<sup>30</sup> К. Касьянова, *О русском национальном характере*, Москва 1994, с. 77–89.

<sup>31</sup> В. Семке, *op. cit.*, с. 65.

<sup>32</sup> Ср. внешне слабый Костя Валиков за свою строптивость, непокорность и буйность („неуправляемость”) приобретает прозвище *Алеша Бесконвойный*.

<sup>33</sup> См.: А. Кериński, *op. cit.*, с. 116.

трансформируются в онтологически позитивных героев типа Степана Разина или Спиридона Расторгуева (*Сураз*).

Лабиринтным сознанием на языке психиатров обозначается сознание эпилептоидов, обладающее вязкостью<sup>34</sup>. Вязкость возникает из-за смешения главного и второстепенного, крупного и мелкого. Важным признаком лабиринтности является редуцированный язык, сведенный до языка ругательств, угроз и приказов, несвязная речь, мутные смыслы. У Шукшина в языке превалируют чертыханье, ругань, от безобидного *гад, хам, гнида, змея подколотная* до попытки внести обценную лексику. В номинации преобладают приклеивание ярлыков, пейоративные прозвища: *волосатик, лысый, губошлеп* и т.д. В *Энергичных людях*, к примеру, клички и эпитеты заменяют имена всех персонажей. Такие маркеры эпилептоидного дискурса, как *дебил, психопат, шизья* существуют как прозвища, наравне с именами. Они направлены на мнимую точность называния и на желание задеть противника, обидеть его, вызвать в нем агрессию. Страшным и точным языковым инструментом лабиринтного человека у Шукшина является использование местоимение *мы* для онтологических противников, связанных с голосом чужого человека: „Разумеется, **вам** тоже приходится недосыпать, недоедать... Ах **мы**, бедненькие! А потом отвернемся и пальцем покажем: генерал, пузо отвесил” („Генерал” *Малафейкин*). Здесь *мы* не объединяет, а вносит неприязнь, страх, отторжение. Это *мы* – чуждое и для субъекта фразы, и для того, к кому оно обращено. Но оно втягивает в себя всех, не оставляя за своими пределами никого: ни агрессора, ни жертву.

Эпилептоидам свойственно искаженное восприятие пространства, фигуры людей кажутся либо непомерно маленькими (микроскопия), либо непомерно большими (макроскопия)<sup>35</sup>. У Шукшина явно наблюдается повышенный интерес к мелким предметам и маленьким людям и страх по отношению к людям-великанам: „В соседней палате объявился некий псих с длинными руками, узколобый. Я боюсь чиновников, продавцов и вот таких, как этот горилла” (*Боря*).

Очень важен конфликт этого больничного рассказа. Боря – симпатичный „великан”: „здоровенный, полный, даже с брюшком, красивый” дурачок Боря с „разумом двухлетнего ребенка”. Но появляется великан-

<sup>34</sup> Й. Стоименов, *Психиатрический энциклопедический словарь*, София 2003, с. 473, 1176.

<sup>35</sup> Анализ семантического комплекса большой–маленький [в:] В. Белянин, *Психологическое литературоведение. Текст как отражение внутренних миров автора и читателя*, Москва 2006, с. 102–103.

хам, человек-горилла, который заставляет Борю есть „сладкие“ сигареты. Кто же был крупнее, дебил или хам? Вероятнее, хам, поскольку у него не нашлось ничего маленького, мелкого, детского. И поэтому единственное решение, на взгляд нарратора, силовое: „бить хама табуретом по голове“. К удовлетворению повествователя это сделали другие больные.

Шукшин весь находится во власти борьбы между худыми (тонкими и злыми) и толстыми (крупными и добрыми), между безусловно сильными и мнимо слабыми, большими и малыми. Эта борьба проецируется и на душевные процессы. Ср. состояние нарратора в другом больничном рассказе *Как мужик переплавлял через реку волка, козу и капусту*: „В такой час, кажется, можно понять, кому и зачем надо было, чтоб *завертелась, закружилась, закричала от боли и радости эта огромная махина – Жизнь*. Но только – кажется. На самом деле сидишь, *тупо смотришь в паркетный пол и думаешь черт знает о чем. О том, что вот – ладил этот паркет рабочие, а о чем они тогда говорили?*“.

Огромная Жизнь и маленький паркет. Эта дистанция красноречиво свидетельствует о разрыве и изолированности внутреннего мира от внешнего, о чем писал Кемпинский.

Даже на уровне заглавий, главных тем и фамилий присутствует причудливое соединение большого и маленького, великого и мелкого, далекого и близкого: *Микроскоп* (микробы – „враги“ человечества, Вселенной), *Космос, нервная система и шмат сала* (наука, освоение космоса, „ускоренное развитие“, „мировое человечество“ и вдруг – кусок вкусного сала), „*Генерал*“ *Малафеев* (маленький человек, возомнивший себя генералом), *Ноль-ноль целых* (то есть большой штраф в двадцать пять рублей, с *ма-аленькой*, но психологически сильной припиской *ноль-ноль копеек*).

Сильченко и Малюгин (*Гринька Малюгин*), **Малафеев**<sup>36</sup> и Толстых („*Генерал*“ *Малафеев*), Князев и Сильченко (*Штрихи к портрету*) – эти фамилии также образуют семантические пары в контексте одного произведения и кочуют по рассказам, объединяя не конкретных персонажей, а целые типы. Павлы у писателя, как правило, „маленькие“, в полном соответствии с греческим значением – ‘малый’, а в фамилии Худяков происходит постоянная игра двумя значениями: худой как тонкий и как плохой (*Билетик на второй сеанс*). Для своего альтер-эго в *Калине*

<sup>36</sup> Этимологически фамилия восходит к библейскому имени Малахия, однако звукосимволически выделяется корень *мал-/мала*.

красной Шукшин выбрал фамилию, близкую к своему онтологическому типу: Прок(х)удин – и худой, и злой.

В заключение вновь вернемся к началу, к эпитафье. Современный российский психиатр Пшизов рассказывает, как была создана доктрина репрессивной психиатрии в СССР, которую „одной фразой проверещал на весь мир «Наш Никита Сергеевич» – шел тогда фильм с таким названием – «Против социализма может выступить только сумасшедший». Форма этого визга и явилась новой психиатрической доктриной...»<sup>37</sup>.

Фраза эта, впрочем, перерастает свой собственный контекст. Она, по сути, дублирует стих из псалма: „сказал безумец в сердце своем: нет бога” (Пс. 13:1). И эта фраза оказывается правдивой в том смысле, что социализму опасны не какие-то далекие и сильные враги, а свои – „сумасшедшие”.

Итак, в данной статье выбранный нами эпилептоидный тип выходит за пределы сугубо психиатрического контекста и становится культурной рамкой, вмещающей описание социалистической системы как деспотической и воинственной, каким и был Советский Союз в годы холодной войны. Персонажи Шукшина несут на себе бремя этой системы: тайно и явно мечтая состояться, они сосредотачивают в себе ее отрицательные черты: деспотизм, ненависть, гнев, злобу, отторжение и сильное влечение. Конфликты между людьми в произведениях рассказывают о борьбе человека с системой, не оставляющей свободы и духовности. Глаз Шукшина-художника выхватывает из толпы для своих протагонистов и их антагонистов тонких и толстых, маленьких и крупных, слабых и сильных, но этот выбор предопределен единой психопатической ситуацией, коренящейся глубоко в душевном опыте самого писателя.

### Streszczenie

*„Psychopaci” i „wariaci” W. Szukszyna (w ujęciu psychopatycznej klasyfikacji Antoniego Kępińskiego)*

W artykule autor rozpatruje głównych bohaterów i narratora w aspekcie psychopatycznego typu epileptoidalnego opisanego przez Antoniego Kępińskiego. W tej koncepcji typ psychopatyczny wychodzi poza granice wyłącznie psychiatrycznej klasyfikacji i staje się kulturalną ramą opisującą agresywny i despotyczny system z represjami wewnątrz i ekspansją na zewnątrz, jakim było socjalistyczne państwo okresu zimnej wojny. Bohaterowie Szukszyna, marząc o staniu się bohaterami

<sup>37</sup> В. Пшизов, *op. cit.*, с. 75.

swojego kraju, kumulują w sobie negatywne cechy tego systemu: despotyzm, nienawiść, mściwość, złość, wstręt, wrogość. Konflikty między bohaterami odzwierciedlają walkę człowieka z systemem pozbawiającym go wolności i duchowości. Szukszyn jako artysta na bohaterów i ich antagonistów z tłumu wybiera chudych i grubych, małych i dużych, słabych i silnych, ale ten wybór determinowany jest psychopatyczną sytuacją tkwiącą w psychice samego pisarza.

**Słowa kluczowe:** Szukszyn, schizofreniczny dyskurs, Кеpiński, psychopatie, epileptoid, labirynt, żaloba, gniew.

## Summary

*“Schizos” and “loonies” of W. Shukshin (in the aspect of Antony Kempinsky’s psychopathic classification)*

In this article the author considers images of protagonists and the narrator in aspect of psychopathic type of *epileptoides*, described by Antony Kempinsky. This psychotype in article is beyond especially psychiatric classification and becomes the cultural frame describing aggressive and despotic cultural system with repressions inside and expansion outside, what was socialist system of a period of cold war. Shukshin characters bear on themselves burden of this system: dreaming to become heroes of the country, they focus in themselves negative lines: despotism, hate, anger, rage, rejection. Conflicts between heroes in stories tell about fight of the person against the system which is not leaving freedoms and spirituality. Shukshin artist’s eye snatches out from crowd thin and thick, small and large, weak and strong for heroes and their enemies, but this choice is predetermined by the single psychopathic situation which has been taken out from soul of the writer.

**Key words:** Shukshin, schizophrenic discourse, Кеpiński, psychopathologies, epileptoid personality, labyrinth, spite, anger.



Patryk Witczak  
Bydgoszcz

## Proza Niny Berberowej lat 20.–30. XX wieku w kontekście wielkiej emigracji rosyjskiej

Nina Berberowa w świadomości współczesnych czytelników funkcjonuje przede wszystkim jako autorka kontrowersyjnej autobiografii *Podkreślenia moje* (*Курсив мой*), która wywołała prawdziwą burzę w środowisku literackim emigracji rosyjskiej oraz wśród krytyków radzieckich. W autobiografii, określanej przez A. Paszkiewicz najważniejszym utworem w dorobku twórczym przedstawicielki młodszego pokolenia rosyjskiej „białej emigracji”, Berberowa pisze nie tylko o sobie, ale również o ludziach związanych z formowaniem rosyjskiej kultury na obczyźnie<sup>1</sup>. Berberowej zarzucano przede wszystkim subiektywizm, a nawet kłamstwa w kreowaniu sylwetek emigrantów, w tym Iwana Bunina czy Gieorgija Iwanowa<sup>2</sup>. Warto dodać, że Berberowa miała również swoje sympatie literackie, które w jej wspomnieniach zostały przedstawione w niezwykle jasnym świetle. Do takich sympatii zaliczyć możemy męża pisarki Władysława Chodasiewicza oraz Borisa Zajcewa, których wizerunki, wykreowane przez Berberową, analizuje w swoich artykułach J. Mianowska<sup>3</sup>.

Należy pamiętać, że Nina Berberowa była nie tylko autorką wspomnień, ale również poetką, prozaikiem i krytykiem literackim. Swoją drogę twórczą rozpoczęła od pisania wierszy, które po raz pierwszy na emigracji zostały opublikowane 8 listopada 1922 r. w berlińskiej gazecie „Głos Rosji” („Голос России”)<sup>4</sup>. Uznanie krytyki emigracyjnej zdobyła jednak dzięki swoim utworom prozatorskim.

<sup>1</sup> A. Paszkiewicz, *Autobiografia Niny Bebrerowej Podkreślenia moje – historia i struktura formalna dzieła*, „Przegląd Rusycystyczny” 2009, nr 1 (125), s. 37.

<sup>2</sup> Szczególnie krytycznie książkę *Podkreślenia moje* ocenił w swojej recenzji R. Gul. Patrz: P. Гуль, Рец: N. Berberova. *The Italics Are Mine. Translated by Philippe Radley. Harcourt, Brace And World, Inc. New York 1969*, [w:] *Критика русского зарубежья*, т. 2, Москва 2002.

<sup>3</sup> J. Mianowska, *Б. Зайцев глазами Н. Берберовой в воспоминаниях „Курсив мой”*, [w:] *Wschód–Zachód. Dialog kultur*, т. 1: *Język rosyjski: Literatura w perspektywie kulturowej*, pod red. G. Nefaginy, Słupsk 2007, s. 137–143; eadem, „Арион эмиграции” *Владислав Ходасевич в воспоминаниях Нины Берберовой Курсив Мой*, „Acta Polono-Ruthenica” т. XIII, Olsztyn 2008, s. 99–109.

<sup>4</sup> *Русские писатели XX века. Биографический словарь*, под ред. П. Николаева, Москва 2000, s. 88.

Jednym z najpopularniejszych tematów w twórczości przedstawicieli pierwszej fali emigracji rosyjskiej było życie codzienne na Zachodzie Europy. W. Agienosow do najbardziej reprezentatywnych pisarzy tego nurtu zalicza Irinę Odojewcewą oraz Ninę Berberową<sup>5</sup>. Autorka *Żelaznej kobiety* (*Железная женщина*) jako prozaik debiutowała cyklem trzynastu opowiadań pod wspólnym tytułem *Święta w Billancourt* (*Биянкурские праздники*). Opowiadania napisane w latach 1929–1934 publikowane były na łamach „Ostatnich nowości” („Последние новости”) w Paryżu, a po raz pierwszy zostały zebrane i wydane w jednym zbiorze w 2011 r. w Moskwie. Już same opowiadania przyniosły Berberowej dużą popularność. A. Zwieriov trafnie konstatuje, że sukcesu tego cyklu należy dopatrywać się w tym, iż czytelnicy w bohaterach wykreowanych przez młodą pisarkę rozpoznawali samych siebie<sup>6</sup>. Nina Berberowa we wstępie do swojego cyklu pisze, że po przyjeździe do Paryża w 1925 r. przez dwa lata szukała inspiracji i tematu dla swoich przyszłych utworów. Ze względu na to, że opuściła Rosję jako młoda dziewczyna i nie zdążyła dobrze poznać swojej ojczyzny, nie mogła pisać o „starej” Rosji, zaś o francuskich bohaterach rozprawić nie chciała. Ostatecznie wybór padł na rosyjskich emigrantów zamieszkujących podmiejskie paryskie osiedle Billancourt i pracujących we francuskich fabrykach<sup>7</sup>.

Jak zauważa E. Menegaldo, opowiadania Berberowej pozostały jedynym świadectwem ukazującym życie codzienne rosyjskich robotników zamieszkujących okolice Paryża<sup>8</sup>. W opowiadaniu *Obca dziewczynka* (*Чужая девочка*) autorka opisuje tłumy rosyjskich uciekinierów siedzących na ziemi na centralnym placu Billancourt. Ten bardzo realistyczny opis doskonale odzwierciedla beznadziejność losu rosyjskich emigrantów: „[...] дети плакали и были раздеты, женщины неумытые, оборванные, простоволосые, без чулок, блестили испуганными глазами, а мужчины, обросшие бородами, сумрачные [...]”<sup>9</sup>. Na uwagę zasługuje fakt, że miejscowi mieszkańcy nie mogli uwierzyć, że ci nędznicy to Rosjanie i posądzali nowo przybyłych o to, że są Cyganami, Serbami czy Ormianami<sup>10</sup>. Problem nędzy emigrantów poruszony został również w otwierającym cykl opowiadaniu *Argentyna* (*Аргентина*), w którym opisany został los robotników podróżujących do Ameryki Południowej i traktujących Paryż tylko jako przystanek. Ameryka jawi się tu jako miejsce, gdzie emigranci

<sup>5</sup> В. Агениосов, *Литература русского зарубежья*, Москва 1998, s. 10.

<sup>6</sup> А. Зверев, *Повседневная жизнь русского литературного Парижа 1920–1940*, Москва 2003, s. 58.

<sup>7</sup> Н. Берберова, *Предисловие*, [w:] *Биянкурские праздники*, Москва 2011, s. 7.

<sup>8</sup> Е. Менегальдо, *Русские в Париже 1919–1939*, Москва 2007, s. 147.

<sup>9</sup> Н. Берберова, *Чужая девочка*, [w:] *Биянкурские...*, s. 79.

<sup>10</sup> Ibidem.

zmuszani są do pracy ponad siły<sup>11</sup>. Z cyklu opowiadań *Święta w Billancourt* wyłania się obraz nieszczęśliwych ludzi, którym trudno jest przywyknąć do nowych warunków życia, a co za tym idzie – zasymilować się z francuskim społeczeństwem. Ciężka praca oraz tęsknota za bliskimi i ojczyzną stają się często nie do wytrzymania, prowadzą nawet do śmierci.

Jednak życie rosyjskich emigrantów na obrzeżach Paryża to nie tylko praca i cierpienie. Berberowa doskonale odzwierciedliła również inne aspekty życia swoich pobratymców. Rosjanie potrafili w każdych warunkach stworzyć namiastkę Rosji, za którą tak bardzo tęsknili. Organizowali własne przedstawienia teatralne i kabaretowe, zakładali restauracje i kawiarnie. Te jaśniejsze odcienie życia na wygnaniu przedstawione zostały w opowiadaniach *Cygański romans* (*Цыганский романс*) i *Fotonarzeczony* (*Фотоженух*).

Poddając analizie *Święta w Billancourt* należy zwrócić uwagę na to, w jakim stylu zostały napisane. Sama Berberowa, oceniając swoje opowiadania z wieloletniej perspektywy, pisała, że mają one bardziej historyczno-socjologiczne znaczenie aniżeli literackie. Krytycy zgodnie podkreślają ich podobieństwo do opowiadań Michaiła Zoszczenki<sup>12</sup>. Język stylizowany jest tu na skaz, dramatyzm łączy się z komizmem, liryczność z humorem. Podobieństwo swoich utworów do twórczości Zoszczenki Berberowa uzasadnia tym, że autor cyklu *Niebieska księga* (*Голубая книга*) był dla młodej pisarki kimś w rodzaju mistrza i nauczyciela oraz tym, że bohaterowie *Świąt w Billancourt* – robotnicy, taksówkarze i inni – zaczytywali się Zoszczenką w emigracyjnej prasie. Wśród twórców, na których się wzorowała, wymienia również Isaaka Babla i Nikołaja Gogola<sup>13</sup>. A. Zwieriov twierdzi nawet, że w opowiadaniach N. Berberowej interesujące są nie tyle przedstawione w nich obrazy i sytuacje, ile oryginalna stylizacja języka<sup>14</sup>. Berberowa wyróżnia w języku wykreowanych przez siebie bohaterów następujące charakterystyczne elementy:

- 1) słowa francuskiego pochodzenia nieprzetłumaczone na język rosyjski (бистро, компле вестон – marynarka i kamizelka);
- 2) słowa oznaczające nowe przedmioty i zjawiska, dla których emigranci szybko wymyślali nazwy (одномоторник – aeroplan);
- 3) słowa zapożyczone z sowieckiej prasy od przyjezdnych z ZSRR (спец, шамать, баранка);

<sup>11</sup> N. Berberowa, *Аргентина*, [w:] *Биянкурские...*, s. 18.

<sup>12</sup> В. Агеносов, op. cit., s. 10; А. Зверев, op. cit., s. 58; Г. Струве, *Русская литература в изгнании*, Париж – Москва 1996, s. 196.

<sup>13</sup> N. Berberowa, *Предисловие*, [w:] *Биянкурские...*, s. 10–11.

<sup>14</sup> А. Зверев, op. cit., s. 59.

4) leksykę pełną idiomów i słów charakterystycznych dla mieszkańców południowej Rosji, którzy ukończyli cztery klasy szkoły podstawowej<sup>15</sup>.

Mniej więcej w tym samym czasie co *Święta w Billancourt* powstała pierwsza powieść Berberowej zatytułowana *Ostatni i pierwsi* (*Последние и первые*)<sup>16</sup>. Powieść wydana po raz pierwszy w 1929 r. we fragmentach na łamach „Współczesnych Zapisek” („Современные записки”) spotkała się z ciepłym przyjęciem ze strony krytyki. Bohaterami utworu Berberowa po raz kolejny uczyniła rosyjskich robotników. To, że powieść została pozytywnie oceniona przez zdecydowaną większość emigracyjnej krytyki, nie oznacza, że pozbawiona była mankamentów. Traktowano ją raczej jako dość udany debiut młodej pisarki. Była to wszakże pierwsza dłuższa forma, która wyszła spod jej pióra. Przed wszystkim wytykano początkującej prozatorce jeszcze zbyt małą wiedzę o życiu, a G. Struwe zauważył, że autorka za bardzo inspiruje się Dostojewskim, co widoczne jest zarówno w stylu, języku, jak i w napiętej i nerwowej atmosferze panującej w utworze<sup>17</sup>.

Niewątpliwie interesujący był sam zamyśl *Ostatnich i pierwszych*. W powieści można wydzielić dwa główne problemy. Pierwszy to próba stworzenia na emigracji przez głównego bohatera Ilję czegoś w rodzaju wiejskiej organizacji, która dawałaby poczucie samowystarczalności i niezależności. Ilja próbuje ściągnąć na wieś rosyjskich emigrantów pracujących za nędzne wynagrodzenie we francuskich fabrykach. Tym samym Berberowa odwołuje się do tradycji „starej” Rosji, pokazuje, że prosty Rosjanin tylko pracując na roli może zaznać szczęścia. Poza tym autorka przeciwstawia wieś miastu. Miasto jest tu symbolem nieszczęścia i śmierci, wieś natomiast, chociaż daleko jej do idylli, daje spokój i ukojenie. Drugim problemem, jaki w swojej debiutanckiej powieści porusza Berberowa, jest zjawisko nacisków, jakie bolszewickie organy stosowały jeszcze w okresie NEP-u. W *Ostatnich i pierwszych* autorka dokładnie ukazuje działalność organizacji zajmującej się ponownym ściągnięciem emigrantów do Moskwy.

W bardzo udany sposób Berberowej udało się wykreować kilku bohaterów powieści. Uwagę krytyki przykuwał przede wszystkim główny bohater Ilja Stiepanowicz Gorbatow. „Arion emigracji” W. Chodasiewicz twierdzi, że wpływ na kreację Ilji miało przekonanie Berberowej o misji, jaką mają do spełnienia na obczyźnie rosyjscy emigranci<sup>18</sup>. Autor *Nekropolu* stwierdza, że udało się jej

<sup>15</sup> Н. Берберова, *Предисловие*, [w:] *Биянкурские...*, s. 11.

<sup>16</sup> Н. Берберова, *Последние и первые*, [w:] *Биянкурские...*, s. 146–349.

<sup>17</sup> Г. Струве, *op. cit.*, s. 196.

<sup>18</sup> J. Mianowska, „*Арион эмиграции*”..., s. 99–100.

stworzyć bohatera idealnego, który jednak nie istnieje<sup>19</sup>. Na uwagę zasługuje także Niusza, której nieszczęsny los przypomina życie Soni ze *Zbrodni i kary* Dostojewskiego, którym – jak już wyżej zostało wspomniane – zdaniem G. Struwego Berberowa się inspirowała. Niusza rezygnuje z własnego szczęścia i postanawia poświęcić się w imię ocalenia Wasi Stiepanowicza Gorbatowa, podobnie jak Sonia poświęciła się dla Raskolnikowa.

Interesująca jest też drugoplanowa postać Gabriela, Francuza mającego wziąć ślub z Marianną, siostrą Ilji. Wydaje się, że Berberowa w bardzo subtelny sposób próbuje tu poruszyć problem homoseksualizmu. Fascynacja Gabriela Ilją jest na tyle silna, że w mieście zaczynają plotkować na jego temat, a ojciec chłopaka pyta go, za kogo naprawdę chce wyjść – za Mariannę czy Ilję<sup>20</sup>. Sama Marianna zdaje się być czasami zazdrosna o swojego brata, ponieważ jej wybranek w trakcie spotkań ciągle pyta o Ilję. Niezwykle wymowny jest też fragment opisujący reakcję Gabriela na powrót Ilji z Paryża: „И, издали, завидев Илью, он почувствовал вновь такой порыв счастья, что изо всей силы сдержал себя, чтобы не кинуться навстречу”<sup>21</sup>.

G. Struwe zwraca uwagę na to, że powieść Berberowej jest „nierówna” na płaszczyźnie stylistycznej. Niemniej jednak są w *Ostatnich i pierwszych* strony piękne<sup>22</sup>. Należy przyznać, że do najbardziej udanych momentów książki należą realistyczne opisy warunków życia rosyjskich robotników w Paryżu. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment tego opisu, aby choć częściowo oddać kunszt pisarski Berberowej:

На окнах, видимо, давно немых, не было занавесок, но разглядеть что-либо в них было невозможно. [...] Узкий двор, неровно вымощенный, отчего в нем застаивалась жидкая, блестящая тут и там мокреда, с одной стороны замыкался длинным одноэтажным флигелем, с другой – забором давней кирпичной кладки [...]. Люди здесь жили не только в первом этаже, но и в подвале, окна которого приходились вровень с землей и куда заглянувши можно было увидеть каменный с выбоинами пол и немногочисленную домашнюю рухлядь.<sup>23</sup>

Druga powieść Berberowej pt. *Rozkazodawczyni (Повелительница)*, podobnie jak poprzednie utwory pisarki, ukazywała się we fragmentach w emigra-

<sup>19</sup> В. Ходасевич, *Книги и люди: „Современные записки”*, кн. 64-ая, „Возрождение” 1937, nr 4101, s. 9.

<sup>20</sup> Н. Берберова, *Последние и первые*, [w:] *Биянкурские...*, s. 156.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 289.

<sup>22</sup> Г. Струве, op. cit., s. 196.

<sup>23</sup> Н. Берберова, *Последние...*, s. 222–223.

cyjnej prasie w 1932 r. i została dużo lepiej oceniona niż *Ostatni i pierwsi*<sup>24</sup>. Była to jej pierwsza powieść o tematyce miłosnej. Władimir Wejdle w swojej recenzji pisał, że Berberowa odeszła od naśladowania Dostojewskiego i zwróciła się w stronę klasycznej francuskiej powieści. Podkreślił też, że historia miłości Saszy i Leny jest opowiedziana w niezwykle harmonijny sposób, a pozostali bohaterowie zostali z rozmysłem rozmieszczeni wokół głównego wątku utworu<sup>25</sup>. G. Struwe twierdzi, że drugoplanowe postacie udały się Berberowej bardziej aniżeli główna tytułowa bohaterka<sup>26</sup>. Dobrą ocenę *Rozkazodawczyni* wystawił I. Goleniszczew-Kutuzow, według którego powieść ta nawiązuje do tradycji klasycznej literatury rosyjskiej bardziej niż twórczość Sirina (Nabokowa) i Gazdanowa. Zdaniem Kutuzowa ostry realizm łączy się w *Rozkazodawczyni* z fantastyką, przy czym fantastyka ta sprowadza się do postrzegania przez bohaterów swojego życia<sup>27</sup>. Należy się zgodzić z krytykiem, że ta specyficzna magia kierująca uczuciami bohaterów odgradzała ich od straszego świata, w którym żyli, i sprawiała, że spoglądali oni na otaczającą ich rzeczywistość przez różowe okulary. Trzeba zaznaczyć, że świat wykreowany przez Berberową jest straszny, miłość beznadziejna, a namiętność odczuwana jako coś zwierzęcego. Świat ten jest też pełen cierpienia i beznadziejności.

*Rozkazodawczyni* jest dużo bardziej spójna stylistycznie niż poprzednia powieść Berberowej. Wspomniany wyżej W. Wejdle chwali ją za zwartą i logiczną kompozycję przy zachowaniu swobody pisania i lekkości pióra. Krytyk zwraca uwagę na kompozycyjną klamrę, którą tworzą listy matki głównego bohatera. Za największe osiągnięcie uważa wypracowanie przez Berberową własnego języka. W *Ostatnich i pierwszych* język psuły nienaturalne frazy i dostojewszczyzna, których w *Rozkazodawczyni* już nie ma<sup>28</sup>. Z tą opinią emigracyjnej krytyki warto się zgodzić.

Bardziej krytyczny w swojej ocenie *Rozkazodawczyni* był N. Andriejew, który na łamach „Woli Rosji” („Воля России”) wytykał Berberowej, że fabuła jej drugiej powieści jest za mało dynamiczna, a kompozycja niezgrabna. Niemniej jednak powieść jako całość jest bardzo interesująca, a na uwagę zasługują portrety psychologiczne głównych bohaterów<sup>29</sup>. W podobnym tonie wypowiadał

<sup>24</sup> Н. Берберова, *Повелительница*, Москва 2010.

<sup>25</sup> В. Вейdle, Н. Берберова. *Повелительница*, „Современные записки” 1933, nr 51, s. 461.

<sup>26</sup> Г. Струве, op. cit., s. 196.

<sup>27</sup> И. Голенищев-Кутузов, „Современные записки” (книга 49), „Возрождение” 1932, nr 2557, s. 3–4.

<sup>28</sup> В. Вейdle, op. cit., s. 461.

<sup>29</sup> Н. Андреев, „Современные записки” (Книга XLIX, 1932 г. – Часть литературная), „Воля России” 1932, nr 4/6, s. 183–186.

się Gieorgij Adamowicz, który pisał, że: „Берберова с трудом пробивается к свету, еще смутно и тускло брезжущему в ее писаниях, – как трудно живут, трудно думают, говорят, любят и умирают ее герои. Ей еще мешает толща обычных слов, приемов, готовых положений и фраз, она еще бредет ощупью. Но свет перед ней подлинный, и она идет именно к нему”<sup>30</sup>.

Miłość jest także tematem trzeciej powieści N. Berberowej *Bez zachodu (Bez zakata)*<sup>31</sup>, która początkowo ukazała się w 1936 r. na łamach „Współczesnych Zapisek” pod tytułem *Książka o szczęściu (Книга о счастье)*<sup>32</sup>. Zdaniem W. Popowa, ta nowa powieść miała zbyt dydaktyczny charakter, a autorka próbowała pokazać w niej, jak powinna żyć kobieta-emigrantka i że prawdziwe szczęście może przynieść tylko wzajemna miłość<sup>33</sup>. *Bez Zachodu* przedstawia historię Wiery, począwszy od jej dzieciństwa jeszcze w przedrewolucyjnej Rosji, a kończąc na latach spędzonych na emigracji we Francji. Pierwsze fragmenty wywołały mieszane reakcje emigracyjnej krytyki, zaś po ukazaniu się drugiej części książki Piotr Pilski poddał ją krytyce, konstatując, że nie ma w niej ani krzty szczęścia, chociaż tytuł wskazuje na coś zupełnie innego, a poza tym styl pisania Berberowej jest dość „suchy”<sup>34</sup>. I rzeczywiście nie można się z tym stwierdzeniem nie zgodzić. Powieść zaczyna się od samobójstwa Sama – przyjaciela Wiery z dzieciństwa i jej pierwszej miłosnej fascynacji, umiera także mąż Wiery – Aleksander Albertowicz<sup>35</sup>. Jak się jednak okazało po opublikowaniu trzeciej części *Książki o szczęściu*, zarzuty Pilskiego były przedwczesne, ponieważ główna bohaterka w końcu upragnione szczęście odnalazła. W. Chodasiewicz zauważa, że ostatnia część powieści jego żony znacznie różni się od dwóch poprzednich. Po pierwsze, dotychczasowi główni bohaterowie schodzą tu na drugi plan, a zastępują ich nowe postaci. Po drugie, zmienia się tempo i charakter narracji: „темп, характер, [...] голос повествования [...]. Начавшееся на очень глубоких, печальных и задушевных нотах, оно к концу ускоряется, звучит громче и жестче. Читатель не без огорчения расстается с той обаятельной горечью, которой Берберова избаловала его в первой части”<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> Г. Адамович, „Современные записки”. Кн. 49-я. Часть литературная, „Последние новости” 1932, nr 4089, s. 2.

<sup>31</sup> Н. Берберова, *Bez zakata*, Москва 2011.

<sup>32</sup> *Литературное зарубежье России. Энциклопедический справочник*, под ред. Ю. Мухачева, Москва 2006, s. 126.

<sup>33</sup> В. Попов, *Берберова Нина Николаевна*, [w:] *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Библиографический словарь*, под ред. Н. Скатова, t. 1, Москва 2005, s. 203–206.

<sup>34</sup> П. Пильский, *Новая книга „Современных записок” № 61*, „Сегодня” 1936, nr 206, s. 2.

<sup>35</sup> Н. Берберова, *Bez zakata...*, s. 2–3, 45.

<sup>36</sup> В. Ходасевич, *Книги и люди: „Современные записки” кн. 62-я*, „Возрождение” 1936, nr 4058, s. 9.

G. Adamowicz zwraca uwagę na fakt, że sam temat szczęścia, wybrany przez autorkę autobiografii *Podkreślenia moje*, jest tematem niełatwym. W emigracji pisano o szczęściu bardzo niewiele, ponieważ trudno pisać o czymś, czego się nie doświadcza<sup>37</sup>.

Wspomnieć należy o tym, że w kolejnej powieści Berberowej widoczna jest jej ewolucja jako pisarki. Zdaniem Chodasiewicza, historia Wiery została opowiedziana z dużą świadomością literacką<sup>38</sup>. Nawet wspomniany wyżej Pilski, który dość krytycznie odniósł się do trzeciej powieści Berberowej, przyznał, że są w niej również strony zasługujące na pochwałę<sup>39</sup>. Szczególną uwagę należy zwrócić na scenę zbliżenia Wiery w ciemnym pokoju z nieznanym: „Его рука легла ей на лицо, она чувствовала губами его ладонь, она дышала запахом этой ладони. Это была маска, наложенная перед операцией; стучит кровать, сейчас все провалится... сейчас она... еще секунда... [...]. Она почувствовала, как холод бежит по ее обнаженным ногам. «Не надо», – сказала она вдруг и захотела вырваться. «Нет, надо, надо», – прошептал голос над самым ее ухом”<sup>40</sup>.

Udana jest również kreacja męża Wiery – Aleksandra Albertowicza, łącznie z wręcz naturalistycznym opisem jego choroby i momentu śmierci. Co ciekawe, P. Pilski zwraca uwagę na to, że mężczyźni w *Książce o szczęściu* są lepsi od kobiet<sup>41</sup>. To mężczyźni i ich losy wywołują większe współczucie niż historia głównej bohaterki, co jest dość zaskakujące w beletrystycznej twórczości kobiet. Także Chodasiewicz ubolewał nad tym, że losy Wiery są dużo mniej interesujące niż sposób, w jaki zostały opowiedziane<sup>42</sup>. Faktem jest, że po obiecującym i niebanalnym początku w ten wątek powieści wkradła się sztampowość i jego zakończenie jest dość banalne: kobieta po przejściach w końcu odnajduje swojego ukochanego, a wraz z nim upragnione szczęście. Niemniej jednak należy przyznać, że poświadcza to wewnętrzną ewolucję Berberowej jako pisarki.

Pod koniec lat 30. Berberowa zwróciła się ku innemu gatunkowi – powieści biograficznej. Spod jej pióra wychodzą książki poświęcone Czajkowskiemu, Borodinowi czy historii rosyjskich masonów<sup>43</sup>. Nie oznacza to jednak, że całkowi-

<sup>37</sup> Г. Адамович, „Современные записки”. Кн. 62. Часть литературная, „Последние новости” 1936, nr 5739, s. 3.

<sup>38</sup> В. Ходасевич, op. cit., s. 9.

<sup>39</sup> П. Пильский, op. cit., s. 2.

<sup>40</sup> Н. Берберова, *Без заката*, Москва 2011, s. 68–69.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> В. Ходасевич, op. cit., s. 9.

<sup>43</sup> Н. Берберова, *История одинокой жизни. Чайковский. Бордин*, Москва 2009; eadem, *Люди и ложь. Русские масоны XX столетия*, Москва 1997.

cie porzuciła tematykę zwykłych ludzi zmuszonych do porzucenia swojej ojczyzny. Najlepszym podsumowaniem twórczości Niny Berberowej są słowa G. Adamowicza: „Я бы сказал, что из эмигрантских писателей Берберова, пожалуй, самый эмигрантский. У нее неподдельно тревожное воспоминание о России, ее занимают все «проблемы» эмигрантского существования, и сложные, и простые, – и притом в каждой строчке ее писаний чувствуется чистейшая *ame slave*, та «русская душа», которая в русских людях менее заметна была на родине, чем оказалась за границей”<sup>44</sup>.

### Резюме

*Proza Niny Berberowej 1920–1930-x гг. в контексте русской эмиграции*

Нина Берберова принадлежит к представителям младшего поколения первой волны русской эмиграции. Самым известным произведением писательницы является автобиография *Курсив мой*. В статье подвергается анализу проза Niny Berberovej 1920–1930-x гг. Цикл рассказов *Биянкурские праздники* и романы *Последние и первые*, *Повелительница* и *Без заката*, Берберова посвятила повседневной жизни русских эмигрантов, выводящихся из низших классов общества, о которых другие писатели-эмигранты умалчивали.

**Ключевые слова:** русская эмиграция, Нина Берберова, „русский Париж”.

### Summary

*Nina Berberova's prose 20's and 30's within the context of the great russian emigration*

Nina Berberova – representative of the first wave of Russian emigration – is known primarily as the author of the famous autobiography *Kursiv moj*. The Berberova's prose of the 20's and 30's was made the main topic of this article, in which the writer referred to the tradition of russian literature of the nineteenth and early twentieth century. Berberova's compositions were analyzed to describe the daily life of Russian emigrants in France: *Bijankurskije prazdniki*, *Poslednije i pervyje*, *Povelitelnica*, *Bez zakata*.

**Key words:** Russian emigration, Nina Berberova, “Russian Paris”.

---

<sup>44</sup> Г. Адамович, „Современные записки”, кн. 45-я [на самом деле № 44]. Часть литературная, „Последние новости” 1930, nr 3536, s. 2.



# Językoznawstwo



Roza Alimpjewa, Nadieżda Pisar  
Kaliningrad

## **Концептуализация света как способ выражения нравственной оценки в русских текстах XI–XVII веков**

Семантическая система языка, являющаяся в настоящее время объектом активного внимания исследователей, требует адекватных способов ее анализа. Одним из них является когнитивный подход, ориентированный на рассмотрение языка как средства выражения ментальных структур, хранящихся в сознании человека. Сущность данного подхода заключается в том, что „языковые данные обеспечивают наиболее очевидный и естественный доступ к когнитивным процессам и когнитивным механизмам; само их появление можно рассматривать как следствие процесса и действия определенных механизмов, связанных с ментальной и когнитивной деятельностью человека”<sup>1</sup>. При этом „язык и сам несет отпечаток человеческих способов освоения реальности, и в то же время, будучи средством концептуализации этой реальности, воплощением наивной (языковой) картины мира, накладывает отпечаток на восприятие реальности человеком – восприятие «сквозь призму языка»”<sup>2</sup>.

Несомненно, что наибольший интерес для лингвистов, придерживающихся указанного направления, представляет рассмотрение языкового выражения феноменов, имеющих особое значение для культуры нации, поскольку они содержат в себе базовые ценностные ориентиры, по которым и происходит классификация объектов окружающего мира в сознании того или иного народа. Одним из таких феноменов является свет. Свет всегда имел особую значимость для человечества. Анна Вежбицкая, указывая на исключительную важность света для первобытных людей, пишет: „Все цивилизации на заре человеческого существования

<sup>1</sup> Е.С. Кубрякова, *Начальные этапы становления когнитивизма: Лингвистика – психология – когнитивная наука*, „Вопросы языкознания” 1994, № 4, с. 41.

<sup>2</sup> Г.И. Кустова, *Типы производных значений и механизмы языкового расширения*, Москва 2004, с. 19.

поклонялись солнцу, а отсюда происходили свет и цвет”<sup>3</sup>. И славяне также осмыслили свет как наиболее значимый феномен в их жизни. По справедливому замечанию Ивана Кузьмичева, „свет не единственная стихия, которой поклонялись наши предки, чтители они и землю, и воду, но заглавным божеством было божество света и огня, означавшее светоносную силу в нравственном и физическом смысле...”<sup>4</sup>.

В плане вышесказанного интерес представляет рассмотрение концептуализации света в русском языке XI–XVII веков, поскольку данный анализ может способствовать установлению закономерностей формирования и развития экспрессивно-оценочных и символических значений в семантике световых лексем, а значит, позволит определить особо приоритетные для нашей нации ориентиры, по которым происходит категоризация объектов окружающей действительности, выстраивается характер и поведение народа.

Концептуализация света в русском языке рассматриваемого периода происходит посредством использования целого ряда приемов, однако наиболее продуктивным оказывается прием парадигматической сопоставленности световых и цветовых лексем. И это не случайно, так как „именно цветообозначения, занимающие одно из центральных мест в языковом концептуальном пространстве, заключают в своих семантических структурах представление о многоцветии земного светоцветового мира, являясь одновременно важнейшим способом его ментальной интерпретации и оценки”<sup>5</sup>.

Об этом свидетельствуют и материалы этимологических словарей: в праиндоевропейской языковой системе в семантике корня, к которому восходит прасл. \*svetъ, представление о свете, свечении могло реализоваться в непосредственной соотнесенности с представлением о белом свете. Ср. др.-инд. *svetas* ‘светлый, белый’, *svetate* ‘светить, белеть’, авест. *sraeta* ‘светлый, белый’. Соответствующая семантическая осложненность проявляется и в эволюции инд.-евр. корня \*bhe- (*bha-*), к которому восходит славянский корень бѣл-. Причем и здесь представление о белом цвете, отраженное в семантике данного корня, является вторичным, то есть развивается на основе чисто световых

<sup>3</sup> А. Вежбицкая, *Язык. Культура. Познание*, Москва 1996, с. 232.

<sup>4</sup> И.К. Кузьмичев, *Лада: Эстетика Киевской Руси*, Москва 1990, с. 110.

<sup>5</sup> Р.В. Алимпиева, С.В. Таран, *Концептуализация света и цвета как способ выражения перцептивной доминанты в поэтическом тексте (на материале поэзии А. Блока и М. Володина)*, [в:] *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*, Калининград 2012, вып. 8, с. 93.

представлений. Ср. др.-инд. *bhalan* ‘блеск’, *bhati* ‘светить, сиять, блестеть’, др.-исл. *bal* ‘огонь’.

Отмеченная эволюция не могла не сказаться на семантическом развитии этимологически соотнесенных с отмеченными корнями лексем **свѣтлыи** и **бѣлыи**. Обе они на протяжении своей истории обнаруживают тенденцию к совмещенности двух основных значений – ‘светлый’ и ‘белый’, с приоритетом светового значения для лексемы **свѣтлыи** и цветового для лексемы **бѣлыи**. Ср.: **бѣлыи** – ‘белый, светлый’ (СлДРЯ, СлРЯ); **свѣтлыи** – ‘сияющий, яркий’, а также ‘ясный, светлый’ (Сл. Срезневского). Семантическая близость лексем, восходящих к корням **свѣт-** и **бѣл-**, возможность их смыслового пересечения получает отчетливую отраженность в древних славянских, в частности древнерусских текстах. В этом отношении интерес представляет следующий пример из Остромирова евангелия: „**ризы кго быша бѣлы яко свѣтъ**” (Остр. ев., М. IX. 3). В приведенном контексте отражено такое зрительное впечатление, когда белый цвет трансформируется в свет, в котором наличествует ощущение белого цвета.

На основе наличия в семантической структуре рассматриваемых лексем признака ‘светлый’ к ним в процессе языкового развития начинают тяготеть и некоторые другие цветовые слова, среди которых особое место занимают лексемы группы „золотой” („желтый”). С комплексом ассоциативных признаков ‘светлый’, ‘сияющий’ некоторые из них выявляются уже в русских текстах XI-XVII веков. Ср.: „**Днесь намъ восна память твоя, святе, яко солнце златозарно л҃чми озаря весь миръ**” (Жит. Авр. Смол.); „**Блнце въсходяще и жьлты испущающа л҃ча**” (Сл. Ио. Злат.). Из приведенных примеров следует, что, функционируя в едином контексте со светообозначениями, а именно с лексемами, репрезентирующими источники света, лексемы группы „золотой” („желтый”) приобретают дополнительное значение – ‘теплый’.

Семантическая структура слов **бѣлыи** и **свѣтлыи** формировалась также в их смысловой противопоставленности признаку ‘загрязненный’. На основе этого у данных слов развивается еще одно общее значение – ‘чистый’, о чем свидетельствуют их соответствующие употребления в рассматриваемых текстах. Ср. примеры реализации значения ‘чистый’ лексемой **бѣлыи**: „**Бѣ же одѣяник кго бѣло яко снѣгъ**” (Остр. ев., Мф XXVIII.4); „**и ризы кго быша бѣлы яко свѣтъ**” (Остр. ев., М. IX. 3).

Значение 'чистый, непорочный' по отношению к слову **свѣтълыи** реализуется и в следующем контексте: „**Аще оубо вждеть око твоо просто, все тѣло твоо вждеть свѣтъло**” (Остр. ев., Мф. VI. 22).

Наличие в семантической структуре лексем **вѣлыи** и **свѣтълыи** отмеченных общих значений, являющихся для данных лексем доминирующими, обуславливает и их очевидную общность в формировании символических значений, в частности соотношенных с нравственным аспектом философии христианства. В рамках данного учения свет, как известно, отождествляется с Богом. Павел Флоренский указывает, что „Свѣтъ умный – это свѣтъ Самого Триипостасного Божества, сущность Божественная, которая не просто дается, но само-дается”<sup>6</sup>. Следовательно, „в христианском осмыслении, – пишет Юлия Шкуркина, – понятие *свет* так же, как и на стадии мифологического миропонимания, остается константным, более того, именно свет начинает осмысливаться в христианстве как условие, первопричина бытия”<sup>7</sup>, и приобретает сакральное значение. Такая тесная взаимосвязь понятий „свет” и „бог” определяет специфику возникновения и функционирования лексем с соответствующим значением как номинатов Бога.

Среди них особую значимость выявляет лексема **свѣтъъ**, имеющая значение „то, что делает ясным, понятным мир; то, что делает радостной счастливой жизнь; духовный свет; божественное начало” (Сл. Срезневского, СлДРЯ). Данные лексемы в своей семантике включают понятие о Фаворском свете, то есть нетварном. В христианском вероучении различаются свет чувственный, свет умный и свет нетварный, превосходящий два первые. В философии христианства „чувственным светом обнаруживаются чувственные предметы, светом ума является нам заключенное в мыслях значение”, а „в сверхъестественном свете, Божественном, воспринимается то, что превосходит и всякое чувство и всякий разум”, поскольку „этот свет, данный в мистическом опыте, наполняет одновременно разум и чувства, открываясь всему человеку, а не только одной из его ипостасей”<sup>8</sup>. Приведем соответствующие примеры реализации лексемы **свѣтъъ** с данной семантикой: „**азъ**

<sup>6</sup> П.А. Флоренский, *Избранное. В 2 т. Т.1., ч.1. Столп и утверждение истины*, Москва 1990, с. 96.

<sup>7</sup> Ю.А. Шкуркина, *О концептуализации понятия „свет” в русском языковом сознании (на материале „Шестоднева Иоанна Экзарха Болгарского” XV в.)*, [в:] *Семантика языковых единиц и категорий в диахронии*, Калининград 2001, с. 169–170.

<sup>8</sup> В.В. Лазарев, *Религия в свете разума и – в свете неувечернем*, [в:] *И. Кант: наследие и проект*, Москва 2007, с. 593.

ксть свѣтъ всему миру...” (Мст. ев.); „азъ свѣтъ в миръ придохъ вѣрѹяи въ мя въ тьмѣ не превѹдетъ” (Мст. ев.).

Следовательно, вся энергия, исходящая от Бога, является светом, что в русских текстах XI–XVII веков репрезентируется посредством сочетаний **свѣтъ Божии** (**Божественныи**), **свѣтолитик Божие**, **сияник Божие**, то есть „Божественное сияние, свет” (Сл. Срезневского). Ср.: „**Бжиемъ сияниемъ, свѣтолитиемъ Дѹха**” (Служебная Минея 1096 г.); „**Батыми свѣтолитии Бжия проповѣдания [...] сияния**” (Служебная Минея 1097 г.).

Сущность Божественного света как выразителя нравственной константы проявляется и в его соотнесенности с триединством „Истина – Добро – Красота”, что обнаруживается широко распространенными в исследуемых текстах сочетаниями **истинныи свѣтъ**, **свѣтъ милосердия**, **красныи свѣтъ**. Ср.: „**тогда бѹдетъ изволение прити Вышнемѹ. [...] и на се древо рѹками безаконныхъ свѣтъ и истинныи вознесетъ**” (Жит. Моис.); „**Владыко мой, милостивъ бѹди дѹши моеи, [...] нѣ да примѹтъ ю ангели твои, [...] приводяще ю къ твоего милосердия свѣтѹ**” (ЖФП); „**Просвѣти очи мои, Христе Боже, иже далъ ми еси свѣтъ твой красный!**” (Поуч. Вл. Мон.).

При определении сущности явления, обозначаемого в структуре русских текстов XI–XVII веков лексемой **свѣтъ**, чрезвычайно важно учесть и тот факт, что свет – это то, что в тесной соотнесенности с любовью обуславливает состояние истинной жизни. Ср.: „Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог [...]. В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков” (Ио., 1, 104). С приведенным текстом содержательно перекликается и следующее самопризнание Иисуса Христа, обращенное к одному из учеников: „**Азъ есмь пѹть и истина и животъ**” (Мст. Ев.).

Павел Флоренский указывает на то, что „Господь Иисус – кроткий, тихий свѣтъ от святой славы безсмертнаго, значит, святого, и потому блаженнаго Отца Небеснаго. Но Он, это тихое Солнце мѹру, взошло на землѣ и затѣм закатилось, снова стало как бы не с нами. Мы видѣли свѣтъ этого закатнаго Солнца и в нем, в свѣтѣ этого Свѣта, «узрѣли свѣтъ» Присносущной Троицы”<sup>9</sup>. Евгений Трубецкой отмечает, что „окончательная победа света изображается полдненным, солнечным ликом творящего Христа”<sup>10</sup>. Поэтому свет в сознании древнего человека

<sup>9</sup> П.А. Флоренский, *op. cit.*, с. 97.

<sup>10</sup> Е.Н. Трубецкой, *Смысл жизни*, Москва 1994, с. 94.

„ассоциируется с солнцем, которое несет тепло, дарит жизнь, дает ощущение защищенности и безопасности”, и „в системе нравственно-эстетических взглядов древнерусского христианина свет воспринимается не только как ипостась Бога, но и как чувственное воплощение Божественного совершенства и становится неотъемлемым атрибутом Божества”<sup>11</sup>. Данное осознание Бога как Солнца репрезентируется в рассматриваемых текстах посредством соответствующей лексемы **сълньце** – „свет, тепло” (Сл. Срезневского, СлРЯ). Этимологически указанная лексема родственна лит. *saulė* – ‘солнце’, др.-инд. *svar* – ‘солнце, свет, небо’ (Сл. Фасмера), а в качестве репрезентатора концепта „бог” реализует свое образное значение. Ср.: „**ожидаючи солнца правдынааго, Христа Бога**” (ЖФП); „**свѣтъ трисолнечнаго Божьства**” (Сл. о Зак. и Благ.).

„Бог-Свет, но он же и огонь, без которого этот свет невозможен”<sup>12</sup>. Следовательно, в сознании восточных славян представление о Боге-Свете тесно связывается с понятием «огонь», что реализуется в русских текстах XI–XVII веков в сближении в едином контексте номинатов концепта „бог” с лексемой **огнь** – „огонь, пламя, свет” (Сл. Срезневского, СлРЯ). Надежда Орлова сравнивает данную лексему с ее греческим и латинским эквивалентами и отмечает, что в греч. *pur*, кроме значений ‘огонь’ в переносом смысле указывает на все страшное, разрушительное; часто употребляется во фразеологизмах: *púr pnéin* ‘дышать огнем’; *en puri génoito* ‘да истребится огнем, да погибнет’; лат. *ignis* ‘огонь’ означает также ‘пожар’, ‘небесное светило’, ‘молния’, ‘головня, головешка’, ‘факел’, ‘костер’, ‘блеск, сияние’, ‘жара, зной’; перен. ‘огонь, пыл, пламя’, во мн.ч. *ignes* ‘огни сторожевые’<sup>13</sup>. Соответственно во внутренней форме лексемы **огнь** выявляются семы ‘свет’ и ‘страх’, поэтому данная лексема, функционируя в едином контексте с номинатами концепта „бог”, эксплицирует представление о Боге как субстанции, свет которой наполняет душу трепетом. Ср.: „**Богъ, иже огнемь Божества своего попали вещи тлѣнныа..**” (КПП). Следовательно, „Бога сравнивают с Огнем не только по причине Его славы или сияния Его образа, но и в силу Его гнева, поедающего грешника” (БСБ), так как Бог не только защищает и спасает человека, но и карает того, кто вступил на путь зла.

<sup>11</sup> О.В. Хабарова, *Триединство „Добро – Истина – Красота” как ядерный компонент концептуального пространства „Прекрасное” в древнерусских текстах XI–XIV вв.*, Калининград 2006, с. 48–49.

<sup>12</sup> Цит. по: Е.А. Стеценко, *Концепты хаоса и порядка в литературе США: от дихотомической к синергетической картине мира*, Москва 2009, с. 14.

<sup>13</sup> Н.М. Орлова, *Библейский текст как прецедентный феномен*, Саратов 2010, с. 347.

В тесной взаимосвязи с лексемой **огнь** в древнерусских текстах в соотнесенности с концептом „бог” репрезентируется лексема **пламы** – „пламя, огонь” (Сл. Срезневского), которая также в некоторых контекстах реализуется в качестве номината Бога. Ср.: „**И тѹ ѹзрѣть словеснѹю силу от Божия благодѣти, яко и пламень полящѣ на противныя**” (Жит. Конст.-Кир.).

Однако в русских текстах XI–XVII веков представления о Боге как источнике света и огня получают реализацию посредством такого образа-символа, как Неопалимая Купина. Явление Бога в образе Неопалимой Купины непосредственно связано с проявлением присутствия Божия среди народа израильского. „Неопалимая Купина – чудесный, горящий, но не сгорающий куст терновника, в пламени которого Моисею явился Бог и повелел ему вывести еврейский народ из египетского плена” (Исх. III, 2), в связи с этим несомненно близкая связь данного образа „с концептом «огонь», а через него – с концептом «свет»”<sup>14</sup> и «бог». В *Жизни Моисея* св. Григорий Нисский так истолковывает эпизод с Неопалимой Купиной: „Тогда это произошло с Моисеем, а теперь происходит с каждым, кто, как и он, освободился от земной оболочки и возрел на свет из терновника – то есть на воссиявший нам во плоти, словно в терне луч, который по слову Евангелия, есть Свет истинный и сама Истина”<sup>15</sup>. Данный образ-символ Бога в рассматриваемых текстах репрезентируется посредством соответствующего сочетания. Ср.: „**По семъ же явися емѹ Богъ в купинѣ огньмъ**” (ПВЛ).

Через посредство взаимосвязи понятий „свет” и „бог” оценивается и духовная сущность ближайших учеников Иисуса, что находит отражение, например, в следующем тексте евангелия от Матфея: „**Рече же господь своимъ ѹченикомъ вы ксть свѣтъ всемѹ миру [...] тако да сияеть свѣтъ вашъ предъ человеки**” (Мст. ев.). Соотнесенность с идеологическими константами христианства определяет и семантическую значимость лексемы **свѣтьлыи**. Ср.: „**радоѹи ся и ты свѣтьлоє чадѹ**” (Усп. сб.); „**да примѹтъ ю ангели твои свѣтьлыи**” (Усп. сб.); „**славимъ тя въ съ свѣтьлыи праздникъ**” (Усп. сб.). Во всех приведенных примерах лексема **свѣтьлыи**, сохраняя в структуре своих значений в качестве семантического фона представление о свечении, вместе с тем выявляет дополнительную семантику, определяемую

<sup>14</sup> Ibidem, с. 245–247.

<sup>15</sup> Г. Нисский, *О жизни Моисея Законодателя или о совершенстве в добродетели*, Москва 1999, с. 35.

комплексом символических значений. Особенно отчетливо отмеченная семантика лексемы **свѣтълыи** прослеживается в структуре контекстуальных синонимических рядов типа: „образъ его свѣтълыи и дивныи” (Усп. сб.); „одежду славноу и свѣтълоу”» (Усп. сб.).

Аналогичные символические значения развивает и лексема **вѣлыи**. И здесь внешней (объективной) предпосылкой такого семантического развития является тенденция к последовательному закреплению данной лексемы за контекстами соответствующей нравственно-религиозной направленности соотнесенных с Богом, ангелами, святыми и т.п., то есть за теми контекстами, которые определяют формирование образной семантики лексем этимологической группы **свѣт-**. Ср.: „Ангель съшьдъ съ небесе зракъ его яко мълния и одѣяние его вѣло яко снѣгъ” (Мст. ев.); „влаженыи же Христофоръ его же лицо сияше яко сълнце ризы же его вѣлыи яко снѣгъ” (Усп. сб.). Именно на основе приведенных и подобных контекстов формируются тесно соотнесенные с семантикой лексемы **свѣтълыи** символические значения ее синонима – лексемы **вѣлыи**. Ср.: „И увидѣнъ того врата исходяща из церкви всего вѣла душею и свѣтъла лицем” (Пролог 1383 г.).

Общность семантического развития рассматриваемых лексем обуславливается также и смысловой противопоставленностью их лексемам **тъмныи**, **чърныи**, что в экстралингвистическом плане определяется дихотомией самих понятий „свет” и „тьма” и соотнесенных с ними признаков ‘светлый’ и ‘темный’. При этом соответствующая противопоставленность получает отчетливые формы своего выражения в основных нравственно-философских принципах христианства. Достаточно вспомнить, что именно с противопоставления света тьме начинается Библия: „И рече Богъ да вудетъ свѣтъ, и высть свѣтъ. и видѣ Богъ свѣтъ яко добро и разлчи Богъ между свѣтомъ и между тьмою. И нарече Богъ свѣтъ днь а тьму нарече ночь” (Первая кн. Моисеева. Бытие). В этой пресуппозиции получает четкое воплощение идея „свет – добро” в противопоставленности тьме как средоточию зла. Являясь основой философской концепции христианства, эта идея проходит через все священное писание: „Азъ свѣтъ въ миръ придохъ да всякъ вѣрүяи въ мав въ тьмѣ не превудетъ” (Мст. ев.).

Возвращаясь к противопоставлению рассматриваемых лексем-антонимов **свѣтълыи** – **тъмныи**, **вѣлыи** – **чърныи**, следует отметить, что в процессе семантического развития лексем **свѣтълыи** и **вѣлыи** сходство их изначальной семантической заданности приводит к тому, что

каждая из них обнаруживает тенденцию к семантической противопоставленности не только своему непосредственному антониму, но и антониму синонимичной с ним лексемы. Ср., например: „свѣтлыѣ дѣла” – „тьмьныѣ дѣла”, „чьрныѣ дѣла”; „вѣлая дүша”, „свѣтлая дүша” – „тьмьная дүша”, „чьрная дүша”.

Специфика дальнейшего семантического развития светообозначений находит отражение в тех русских текстах, где устанавливается смысловая соотнесенность интересующих нас лексем с преобразующей человека идеей высокой нравственности. Ср., например, особенности реализации лексем группы „свет” и „белый” в следующих контекстах: „҃убо преподобный отецъ нашъ провосналъ есть въ странѣ Русстѣй, и яко свѣтило пресвѣтлое възсна посреди тмы и мрака, и яко цвѣтъ прекрасный посреди трънниа и влѣщець, и яко звѣзда незаходимаа, и яко лүча, тайно сияючи блистающе...” (ЖСР). Следовательно, в структуре семантики рассматриваемых лексем выявляется дополнительное значение – ‘прекрасный’, а сами лексемы становятся экспликаторами концептуального пространства „Прекрасное”. Ср., например, „О, свѣтло свѣтлая и үкрасно үкрашена, земля Русская!” (Сл. о пог. русской земли).

Таким образом, концептуализация света в сознании восточных славян является важным способом выражения не только зрительного восприятия окружающей действительности, но и нравственной оценки всего происходящего, следовательно, светообозначения, функционируя в определенных контекстах, приобретают символические значения. При этом символическое осмысление света в сознании людей происходит с позиции христианского вероучения, в котором значимое место занимает система противопоставлений, одним из которых является оппозиция „свет – тьма”. Отражая главные константы нравственного мира человека, ЛСП „свет – тьма”, соотнесенная с понятиями „добро – зло”, „бог – дьявол” продолжает свое развитие на всем протяжении истории русского языка, однако ее семантические основы, соотнесенные с идеей нравственного преображения человека как главной идеей христианского учения, вводят данную ЛСП в концептуальное пространство „Прекрасное”, представляющее собой систему нравственно-эстетических норм восточных славян, которые остаются незабываемыми и до настоящего времени.

### Список словарей

- БСБ – *Библейский словарь Брокгауза*, [online] <<http://gatchina3000.ru/big/>> (19.06.2011 г.).  
СлДРЯ – *Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.): в 10 т.*, Москва 1989.  
СлРЯ – *Словарь русского языка XI–XVII вв.*, вып. 1–8, Москва 1997.  
Сл. Срезневского – И.И. Срезневский, *Материалы для словаря древнерусского языка: в 3 т.*, Москва 1989.  
Сл. Фасмера – М.Р. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка: в 4 т.*, Москва 1964–1975.

### Streszczenie

*Językowy obraz światła jako sposób wyrażania  
oceny moralnej w tekstach rosyjskich z XI–XVII wieków*

Na materiale rosyjskich tekstów pochodzących z XI–XVII w. rozpatruje się środki opisywania językowego obrazu światła jako sposobu wyrażania wysokich kategorii moralnych. Określa się szczególne znaczenie w tym procesie leksemów świetlnych, kształcących swą oceniająco-symboliczną semantykę w ograniczonym powiązaniu z leksemami określającymi barwy.

### Summary

*Conceptualization of light as a means of moral evaluation  
in Russian texts of XI–XVII centuries*

Based on the material of Russian texts of XI–XVII centuries, the article deals with the ways of the light conceptualization as a means of high moral categories expression; determines the special importance of the light lexemes forming the evaluative-symbolical semantics in the organic correlation to color lexemes.

**Key words:** cognitive approach, language conceptualization of non-language phenomena, lexemes of light and colour, evaluation, Old Russian text.

Iwona Borys  
Olsztyn

## **Terminologia kinematograficzna w rosyjskich i polskich słownikach jednojęzycznych (analiza semantyczna)**

Film jest sztuką oddziałującą na człowieka polifonicznie poprzez swoją wielowarstwowość. Dostarcza nieporównywalnych z innymi gatunkami sztuki przeżyć i wrażeń, a to dzięki dźwiękom, muzyce, barwom i obrazom, a także wypowiedzianym tekstom, mającym najczęściej postać dialogu. Wszystkie te walory sprawiły, że sztuka filmowa w stosunkowo krótkim czasie stała się jednym z najpopularniejszych, obok muzyki, rodzajów rozrywki.

Kinematografia jako dziedzina szeroko pojmowanej sztuki odgrywa we współczesnej kulturze na tyle ważną rolę, że stała się przedmiotem badań naukowych w zakresie różnych dyscyplin. Podobnie jak inne dziedziny życia społecznego, film i jego otoczenie wykształciły swój specyficzny zasób leksykalny. Słownictwo kinematografii tworzone jest zarówno przez ludzi zajmujących się kinem zawodowo, jak i dziennikarzy opisujących świat filmu. W literaturze z zakresu tej dziedziny znaleźć można monografie poświęcone zarówno życiu i twórczości osób związanych z kinem, jak i poszczególnym aspektom samej sztuki filmowej; biografie i wspomnienia osób związanych z kinem; słowniki i leksykony; opracowania naukowe; podręczniki dla studentów szkół filmowych oraz – co jest nowym zjawiskiem – dla amatorów, którzy chcą zająć się tworzeniem filmów na własny użytek z wykorzystaniem ogólnodostępnego sprzętu. Terminologia kinematograficzna znalazła również swoje miejsce w słownikach ogólnych jednojęzycznych, z których wyekscerpowano materiał dla potrzeb opisanych tu badań. Powyższe aspekty przyczyniają się z jednej strony do krystalizacji zasobu terminologicznego filmu, z drugiej zaś powodują, że przenika on do języka ogólnego – widzów oraz czytelników publikacji prasowych i internetowych poświęconych filmom. Nic więc dziwnego, że język kinematografii stał się przedmiotem badań specjalistów z zakresu terminologii, leksykologii czy semiotyki.

Mimo tak gwałtownego rozwoju sztuki, a co za tym idzie – terminologii kinematograficznej, stosunkowo niewiele jest pozycji naukowych poświęconych

danemu subjęzykowi w języku polskim czy rosyjskim. Wśród nich należy wyróżnić fundamentalne już prace Piotra Andrejewa i Wita Dąbala, *Kompendium terminologii filmowej* (Warszawa 2005), Jerzego Płażewskiego *Język filmu* (Warszawa 1961) czy Jurija Łotmana *Семиотика кино и проблемы киноэстетики* (Таллин 1973). Nie zidentyfikowano natomiast żadnego opracowania porównawczego z zakresu polskiego i rosyjskiego zasobu terminologii kinematografii<sup>1</sup>.

Niniejsza publikacja stanowi wycinek wyników szerszych badań porównawczych nad polską i rosyjską terminologią kinematograficzną. Przedstawione wnioski dotyczą wyłącznie ustabilizowanego zasobu terminologicznego zawartego w słownikach ogólnych<sup>2</sup>, z pominięciem źródeł aktualniejszych (prasa, Internet, radio, telewizja), ale z mniej stabilnym zasobem leksykalnym.

Jako materiał badawczy posłużyły 273 polskie terminy (co stanowi 0,78% z 35 086 słów hasłowych w słowniku źródłowym) i 280 rosyjskim leksemów (co stanowi 0,34% z 80 028 słów hasłowych). Są to nazwy gatunków filmów, rodzajów filmów, zawodów, miejsc, nagród, przedmiotów i czynności związanych z kinematografią. Cały zebrany materiał, poza typowymi terminologicznymi wyjątkami, należy do terminologii specjalistycznej, która zyskała zasięg ogólny. W większości są to wyrazy okresowo ustabilizowane w języku, powszechnie znane i używane.

Analizując system semantyczny języka, należy ustalić przyczynę, dzięki której wyrazy odnoszą się do konkretnych zjawisk otoczenia, określić, co je z nimi łączy i jak spełniają swoją funkcję semantyczną. Właściwość ta realizowana jest za pomocą trzech technik oznaczania zjawisk: nazywania, wskazywania i szeregowania. Wskutek tego we wszystkich znanych językach świata istnieją trzy zasadnicze składniki systemu semantycznego: wyrazy nazywające (najliczniejsze), wyrazy wskazujące (zaimki), i wyrazy szeregujące (liczebniki). Każda z tych trzech kategorii może oznaczać te same zjawiska, jednak sposoby są różne. Ponieważ terminy należą do kategorii wyrazów nazywających, skupmy się na omówieniu jej cech, pomijając inne jako nieistotne dla niniejszych badań.

Wyrazy nazywające mogą oznaczać pewne zjawiska dzięki temu, że wchodzi w skład systemu słownikowego języka. Systemowość leksyki polega nie tylko na właściwościach gramatycznych leksemów, ich predyspozycji do pełnienia określonych funkcji w wypowiedzi, ale także, a może przede wszystkim na tym, że leksemy ze względu na zawartość treściową tworzą zespół wzajemnie powiązanych i warunkujących się elementów. To system pojęć obejmujący

<sup>1</sup> А.В. Федоров, *Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности*, Таганрог 2010.

<sup>2</sup> *Słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 2012; E. Sobol (red.), *Nowy słownik język polskiego*, Warszawa 2002; С.И. Ожегов, Н. Ю. Шведова, *Толковой словарь русского языка*, Российская Академия Наук, Москва 2006.

całość poznanego przez człowieka świata, stanowiący podstawę do wypowiadania o nim sądów i twierdzeń w konkretnych wypowiedzeniach, a także będący podstawą zmagazynowanej w pamięci ludzkiej elementarnej wiedzy o świecie. Dzięki tym relacjom pojęcia bardziej szczegółowe wchodzą w szersze struktury semantyczne, wewnątrznie zhierarchizowane, tzw. pola semantyczne, tzn. grupy wyrazów powiązanych jakimś wspólnym elementem treściowym. W strukturze semantycznej słownictwa odzwierciedla się nie tylko swoista kategoryzacja świata, ale także subiektywna interpretacja wyróżnionych zjawisk, uwydatnienie pewnych cech dzięki operacjom nazwotwórczym, głównie procesom słowotwórczym<sup>3</sup>.

Również w obrębie danego zasobu terminologicznego daje się zauważyć podział na mniejsze jednostki, elementy powiązane ze sobą znaczeniowo ściślej niż z innymi leksemami tego zasobu. W związku z tym każda terminologia może być posegregowana na drobniejsze grupy leksykalne, tworzące jej klasyfikację znaczeniową. Takiego podziału można dokonać również w przypadku terminologii kinematograficznej.

Materiał badawczy podzielono na subkompleksy, przy czym kryterium klasyfikacji stanowiło znaczenie poszczególnych leksemów. To pierwszy i najbardziej organiczny etap analizy, jako że przyczyną i warunkiem wejścia nowego elementu leksykalnego w skład systemu słownictwa języka jest konieczność wprowadzenia do systemu pojęciowego jego użytkowników nowego znaczenia.

Teoria znaczenia w językach naturalnych, zwana semazjologią<sup>4</sup>, obok teorii aktów mowy oraz psycholingwistyki w ciągu ostatnich dziesięcioleci zyskała uznanie naukowców, szczególnie w Związku Radzieckim i Rosji. Wystarczy wspomnieć chociażby prace J. Apresjana<sup>5</sup>, E. Bielajewskiej<sup>6</sup>, S. Kacnelsona<sup>7</sup>, A. Leontiewa<sup>8</sup>, F. Litwina<sup>9</sup>, M. Nikitina<sup>10</sup>, L. Nowikowa<sup>11</sup>,

<sup>3</sup> R. Grzegorzczkova, *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1990, s. 133–134

<sup>4</sup> W związku z wieloznacznością terminu „semantyka” nauka o znaczeniach w językach naturalnych otrzymała nazwę „semazjologia”. W krajach anglojęzycznych określana jest jako *semantics*, w romańskich natomiast używane jest pojęcie *semiologia*, np. fr. *sémiologie*.

<sup>5</sup> Ю.Д. Апресян, *Лексическая семантика: Синонимические средства языка*, Москва 1974; tłum. polskie Z. Kozłowskiej i A. Markowskiego: J. Apresjan, *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, Ossolineum, Wrocław 1980.

<sup>6</sup> Е.Г. Беляевская, *Семантика словат*, Москва 1987.

<sup>7</sup> С.Д. Кацнельсон, *Содержание слова, значение и обозначение*, Москва – Ленинград 1965.

<sup>8</sup> А.А. Леонтьев, *Слово в речевой деятельности*, Москва 1965.

<sup>9</sup> Ф.А. Литвин, *Многозначность слова в языке и речи*, Москва 1984.

<sup>10</sup> М.В. Никитин, *Лексическое значение в слове и словосочетании*, Владимир 1974; idem, *Лексическое значение слова (структура и комбинаторика)*, Москва 1983; idem, *Основы теории значения*, Москва 1988.

<sup>11</sup> Л.А. Новиков, *Семантика русского языка*, Москва 1982.

B. Płotnikowa<sup>12</sup>, A. Ufimcewej<sup>13</sup>, D. Szmieliowa<sup>14</sup> i innych. Zainteresowanie to zostało rozszerzone, oprócz lingwistyki, na inne dziedziny nauki, takie jak filozofia, logika, psychologia, informatyka i inne.

Semazjologia jest nauką o znaczeniu w językach naturalnych i zajmuje się jednostkami językowymi różnych szczebli. Należy do dziedzin językoznawstwa zajmujących się nie formą, a treścią, sensem, znaczeniem jednostek języka i ich związków, tym, co znaczą i wyrażają. Mowa (*parole* u de Saussure'a) i język (*langue*) będący systemem tworzącym mowę istnieją po to, aby przekazywać znaczenia. Semazjologia bada samą istotę znaczeń, ich rodzaje i budowę, powiązanie ze środkami językowymi różnego szczebla i podział pomiędzy te środki, sposoby łączenia znaczeń w złożone konstrukcje syntaktyczne i semantyczne.

Wszelkie badania naukowe z zakresu językoznawstwa nie mogą pominąć kwestii znaczenia analizowanych w ich trakcie zjawisk językowych. Nawet prace z fonetyki i fonologii, mimo iż jednostki przez nie rozpatrywane nie są związane z jakimś konkretnym znaczeniem, muszą uwzględnić ich rolę dyferencjującą jednostki języka posiadające znaczenie – morfemy, leksemy, frazy. W przypadku prac z dziedziny morfologii, leksykologii, składni nawiązanie do znaczenia morfemów, słów, związków wyrazowych, zdań, fraz i tekstów jest nie do uniknięcia, ponieważ są to znaczące jednostki języka, które w odróżnieniu od fonemów stanowią połączenie formy i znaczenia, planu wyrażenia i planu treści. Semazjologia różni się jednak od wyżej wymienionych dziedzin językoznawstwa tym, że ogranicza się wyłącznie do znaczenia, podczas gdy pozostałe dziedziny badają jednostki języka pod kątem formy i cech formalnych, odsuwając znaczenie na dalszy plan, ale nie pomijając go. Znaczenie jest więc rozłożone na poziomy języka i jego jednostki<sup>15</sup>.

Semazjologia ogólna abstrahuje od specyfiki znaczenia w konkretnych językach, skupia się zaś na teorii i typologii znaczeń, ich cechach ogólnych i zasadach budowy semantyki języków naturalnych w znaczeniu ogólnym. Semazjologia szczegółowa bada natomiast zastosowanie w poszczególnych językach teorii wygenerowanych przez semantykę ogólną, budowę semantyczną tych języków.

Znaczenie jest nieodłącznie związane ze świadomością, a w przypadku używania go przez człowieka myślącego, posługującego się językiem (zarówno *langue*, jak i *parole*) z budową jego świadomości, kreowaniem procesów myślowych

<sup>12</sup> Б.А. Плотников, *Основы семасиологии*, Минск 1984.

<sup>13</sup> А.А. Уфимцева, *Лексическое значение*, Москва 1985.

<sup>14</sup> Д.Н. Шмелев, *Очерки по семасиологии русского языка*, Москва 1964; idem, *Проблемы семантического анализа лексики*, Москва 1973.

<sup>15</sup> М.В. Никитин, *Основы теории...*, s. 4.

i przekazywaniem stanów mentalnych jednej jednostki innej jednostce. Z tej też przyczyny jest obecne w każdym systemie przyjmującym informacje z zewnątrz, przetwarzającym je dla swoich potrzeb i przekazującym je dalej. W związku z powyższym oprócz lingwistyki stanowi przedmiot zainteresowania wielu innych nauk, przede wszystkim filozofii i semiotyki (w znaczeniu szerszym niż nadmienione wyżej), a także logiki, socjologii, psychologii, socjologii, antropologii, etnografii, kulturologii, informatyki, teorii komunikacji itp. Powstały również kompleksowe dyscypliny naukowe łączące obiekty zainteresowania powyższych nauk i językoznawstwa: psycholingwistyka, socjolingwistyka, etnolingwistyka i in. Same ich nazwy wskazują na to, iż język, jego jednostki, ich znaczenie i funkcjonowanie w procesie komunikacji międzyludzkiej – przedmiot zainteresowania językoznawstwa – może być i jest rozpatrywany z punktu widzenia wyżej wymienionych nauk – psychologii, socjologii oraz etnografii. Znaczenie to problem poruszany przez wiele dyscyplin naukowych, do tego stopnia, że można go uznać za ogólnonaukowy.

Nie powstała jeszcze ogólna teoria znaczenia, która mogłaby zostać przyjęta przez przedstawicieli wszystkich wymienionych dziedzin nauki. Każda z nich rozpatruje poszczególne problemy, na podstawie których należałoby stworzyć jeden ogólny wzorzec cech i aspektów funkcjonowania znaczenia we wszystkich tych sferach działalności człowieka. Semantyka nie jest ogólną teorią znaczenia, ponieważ – jak podaje Nikitin – „termin «semantyka» ma trzy znaczenia, żadne z nich jednak nie jest równoznaczne ogólnej teorii znaczenia. Semantyka oznacza:

- 1) znaczenie jednostek i wyrażen językowych, czyli to, co stanowi przedmiot semazjologii;
- 2) naukę o znaczeniu jednostek i wyrażen językowych, czyli to, czym jest sama semazjologia;
- 3) dział semiotyki zajmujący się badaniem znaczeń denotacyjnych i sygnifikacyjnych znaków w opozycji do ich znaczeń pragmatycznych i strukturalnych”<sup>16</sup>.

Wewnętrzny podział semazjologii jest zgodny ze strukturą języka. Składa się ona z ogólnej typologii znaczenia oraz działów odpowiednich do podstawowych poziomów struktury języka – fonologicznego, morfologicznego, leksykalnego i syntaktycznego.

Jak już wspomniano, jednostki poziomu fonologicznego (fonemy) nie są nacechowane znaczeniem, różnicują jedynie morfemy lub leksemy, frazy i teksty. Można jednak w niektórych przypadkach określić bezpośredni związek

<sup>16</sup> Ibidem, s. 6.

poniędzy fonemem a konkretnym znaczeniem, mimo iż związek ten nie zawsze musi być świadomy. Do takich zjawisk należą: dźwiękonaśladowczość (onomatopeja), symbolizm dźwiękowy, paronimia i etymologia ludowa<sup>17</sup>. Na tej podstawie wyróżniono semantykę fonetyczną jako jeden z działów semazjologii.

Na poziomie morfologicznym i syntaktycznym jednostki języka – morfemy, związki wyrazowe, frazy, zdania i teksty – są znaczące same w sobie, należy więc badać wzajemne powiązania ich formy i treści. Analiza znaczenia jednostek poziomu morfologicznego i syntaktycznego stanowi przedmiot semazjologii gramatycznej. Dzieli się ona z kolei na kategoriałno-gramatyczną, morfologiczno-gramatyczną i syntaktyczną. Semazjologia kategoriałno-gramatyczna to ogólnie rzecz biorąc semazjologia części mowy i ich znaczenia w ramach określonych kategorii gramatycznych. Przedmiotem jej zainteresowania są kategoriałno-gramatyczne znaczenia słów.

Semazjologia morfologiczno-gramatyczna, zwana inaczej morfologiczną, zajmuje się analizą znaczeń kategorii gramatycznych słów. Stanowi ona dział morfologii na równi z analizą formy gramatycznej. Właśnie w dziedzinie morfologii prowadzone są najszersze badania jednostek języka w aspekcie powiązania ich formy i treści, czyli znaczenia.

Semazjologia funkcjonalno-gramatyczna bada treść i strukturę kategorii funkcjonalno-semantycznych, czyli leksykalnych i gramatycznych środków języka połączonych wspólnym znaczeniem kategoriałnym. Ten stosunkowo nowy dział semazjologii obejmuje wzajemne oddziaływanie środków językowych należących do różnych poziomów, ale charakteryzujących się podobieństwem z funkcjonalno-znaczeniowego punktu widzenia, np. wszystkie jednostki leksykalne odnoszące się do kategorii przynależności, niezależnie od ich kategorii gramatycznej.

Szczególne miejsce, pomiędzy semazjologią leksykalną a morfologiczną, zajmuje semantyka słowotwórcza lub derywacyjna, odnosząca się do znaczeń słowotwórczych.

Semazjologia syntaktyczna, ostatni dział semazjologii, dzieli się na trzy grupy zgodnie z aktualnym podziałem składni na konstruktywną (formalną) i pozostające do niej w opozycji składnię semantyczną i komunikacyjno-pragmatyczną<sup>18</sup>. Składnia formalna koncentruje się na formie jednostek syntaktycznych i mało uwagi poświęca ich treści, strukturze ich znaczenia. Niegdyś ten dział

<sup>17</sup> Ibidem; J. Lyons, *Semantyka*, tłum. A. Weinsberg, PWN, Warszawa 1984, t. I, s. 102–106.

<sup>18</sup> Д.Н. Шмелев, *Очерки по семасиологии русского языка*, Москва 1964; Б.А. Плотников, *Основы семасиологии*, Минск 1984.

składni uważany był za całość tej dziedziny językoznawstwa, co w konsekwencji doprowadziło do traktowania składni jako dziedziny lingwistyki opisującej formę konstrukcji składniowych. Dlatego też badania skoncentrowane na treści jednostek syntaktycznych, strukturze znaczenia związków wyrazowych, zdań pojedynczych i złożonych czy też bardziej złożonych jednostek syntaktycznych (dyskursów) i w końcu całych tekstów są traktowane jako pozostające w opozycji do składni tradycyjnej i otrzymały wspólną nazwę syntaktyki treści. Obiekt jej zainteresowania jest ten sam co w przypadku składni funkcjonalnej, bada ona jednak nie jego strukturę formalną, a strukturę znaczenia. Dzieli się ona z kolei na semazjologię syntaktyczną (inaczej zwaną semantyką syntaktyczną) i syntaktykę komunikacyjną, lub komunikacyjno-pragmatyczną. Są to najmłodsze, najmniej zbadane, ale i najintensywniej analizowane działy semazjologii.

Najszerzej opracowaną gałęzią semazjologii-semantyki jest ten jej dział, który był początkiem jej rozwoju jako samodzielnej dyscypliny naukowej – semantyka (semazjologia) leksykalna<sup>19</sup>.

Wymienione działy semazjologii badają skodyfikowane znaczenia jednostek językowych na różnych szczeblach, a także modele tworzenia znaczeń pochodnych (derywacja semantyczna) i modele tworzenia znaczeń złożonych z prostych (syntagmatyka semantyczna). Powyższe znaczenia i modele odnoszą się do semazjologii języka, saussure'owskiego *langue*, tworzą jego system semantyczny, są skodyfikowane i umieszczone w słownikach.

Oprócz semazjologii języka (*langue*) istnieje jednak także semazjologia mowy (*parole*), badająca znaczenia pod względem ich reprezentacji w mowie, czyli w konkretnych aktach mowy. W wyniku wzajemnego oddziaływania semantyki jednostek języka w mowie może zaistnieć sytuacja, kiedy to znaczenia słownikowe jednostek ulegają modyfikacji w większym lub mniejszym stopniu, aż do całkowitego ich zaniku i zastąpienia innymi, wynikającymi z kontekstu<sup>20</sup>. Te oraz inne zjawiska stanowią przedmiot semazjologii mowy.

Znaczenia słów, w tym również terminów, odzwierciedlają określone fragmenty rzeczywistości pozajęzykowej. W związku z tym każdy zasób terminologiczny można podzielić na grupy tematyczne. Niektóre jednostki będą oczywiście należały do więcej niż jednej grupy, co wiąże się z ich wieloznacznością.

Poniżej przedstawiamy klasyfikację znaczeniową polskiej i rosyjskiej terminologii kinematograficznej:

<sup>19</sup> J. Apresjan, *Semantyka leksykalna...*

<sup>20</sup> Modyfikacje te znajdują szczególne zastosowanie w procesie przekładu.

## 1) nazwy chwytów filmowych:

*migawka, podzielony ekran, przenikanie, rozjaśnienie; наезд, отъезд, саспес, трансфокационный наезд* (4 terminy polskie, 4 rosyjskie);

## 2) nazwy elementów filmu:

*akcja, akcja równoległa, dialog, monolog, muzyka filmowa, napisy, napisy czołowe, retrospekcja, scena, scenariusz, scenopis, ujęcie, wprowadzenie (w filmie), zdjęcia, zwiastun; вводный фильм, действие, диалоги, дразнилка, монолог, музыка к фильму, надписи, надпись с названием фильма, отрывок из фильма, рабочий сценарий, ретроспектива, сцена, трейлер* (15 terminów polskich, 13 rosyjskich);

## 3) nazwy czynności związanych z filmem:

*adaptować, animacja, budowa dekoracji, casting, charakteryzacja, ciągłość montażu, cięcie, dialog, digitalizacja, dubbingować, dubel, epizod, filmować, filmowanie, grać w filmie, improwizacja, komenda, kręcić film, krytyka filmowa, monolog, oglądać film, pokaz filmu, produkcja filmu, retrospekcja, stop-klatka, wypuszczenie filmu na rynek, wyświetlać film, zdjęcia; анимация, анимэ, выпускать фильм на экран, вытеснение, демонстрация фильма, диалог, дублирование, дюбель, игра, импровизация, исполнение актерское, исполнять роль, кастинг, киносъёмка, команды, монтаж фильма, монтировать фильм, непрерывность собраний, панорама, показ фильма, производить киносъёмку, производство фильм, пэк-шот, резка, релиз, ретроспекция, смотреть фильм, снимать на киноплёнку, стоп-кадр, стоп-камера, характеристика, эпизод* (28 terminów polskich, 32 rosyjskie);

## 4) nazwy gatunków filmowych:

*czarna komedia, dramat, dreszczowiec, film aktorski, film animowany, film biograficzny, film detektywistyczny, film dokumentalny, film edukacyjny, film erotyczny, film fabularny, film familijny, film fantasy, film gangsterski, film geograficzny, film historyczny, film komediowy, film kostiumowy, film medyczny, film naukowo-fantastyczny, film naukowy, film obyczajowy, film oświatowy, film pornograficzny, film przygodowy, film psychologiczny, film rysunkowy, film science-fiction, film sensacyjny, film sportowy, film szpiegowski, film wojenny, horror, komedia romantyczna, komediodramat, kryminał, melodramat, musical, powela filmowa, thriller, western; байопик, биографический фильм, боевик, вестерн, военный фильм, гангстерский фильм, географический фильм, детектив, детективный фильм, детский фильм, документальный фильм, драматический фильм, душещипательный фильм, исторический фильм, исторический художественный фильм, карате фильм, киберпанк, кинокомедия, ковбойский фильм, комедия положений, комедия ужасов,*

комедия, космоопера, мелодрама, мистический триллер, молодёжная комедия, музыкальный фильм, научно-популярный фильм, научно-фантастический фильм, научный фильм, порнофильм, психологический триллер, семейный фильм, сиквел, трагедия, трагикомедия, триллер, трэш-хоррор, фантазмагория, фильм-катастрофа, фильм-катастрофа, фильм-притча, фильм ужасов, фэнтези, хоррор, эротический фильм (41 terminów polskich, 46 rosyjskich);

5) nazwy określające hobby związane z kinem:

*filmoteka, kinoman, kinomania; фильмотека, киноман, киномания, синематека, страстное увлечение кино, страстный любитель кино* (3 terminy polskie, 6 rosyjskich);

6) nazwy miejsc związanych z tworzeniem filmu:

*archiwum filmowe, atelier, charakteryzatornia, drugi plan, garderoba, hala zdjęciowa, panorama, pierwszy plan, plan filmowy, plener, przestrzeń filmowa, studio filmowe; архив фильмов, второй план, гардероб, гриёмная, киностудия, натурные съёмки, первый план, сценогафия, съёмочный павильон, хромакей* (12 terminów polskich, 11 rosyjskich);

7) nazwy nagród filmowych:

*AVN Awards, BAFTA, César, David di Donatello, Europejska Nagroda Filmowa, Goya, Nagroda Emmy, Nagroda FIPRESCI, Nagroda im. Cecila B. De-Mille'a, Nagroda im. Zbyszka Cybulskiego, Orzeł, Oscar, Saturn, Złota Kaczka, Złota Malina, Złota Palma, Złote Lwy, Złoty Glob, Złoty Lew, Złoty Niedźwiedź, Złoty Żuk; BAFTA, Золотая пальмовая ветвь, Золотой глобус, Золотой лев, Золотой медведь, Мейджоры, Нука, Оскар, Сезар, Серебряный медведь, Феликс* (21 terminów polskich, 10 rosyjskich);

8) terminy związane z nauką o filmie

*filmologia, filmoznawstwo; киноведение* (2 terminy polskie, 1 rosyjski);

9) nazwy obiektów związanych z kinem :

*bilet, ekran, kasa biletowa, kino, sala, seans filmowy; билет, видеозапись фильма, демонстрация фильма, касса кино, кино, киносеанс, первая демонстрация фильма, экран* (6 terminów polskich, 6 rosyjskich);

10) nazwy osób i ich rodzajów, związanych z kinem:

*kinoman, kinooperator, bohater, czarny charakter, dubler, filmowiec, główna postać, kaskader, kinomechanik, operator, rola drugoplanowa, rola pierwszoplanowa, widz; герой, дублёр, заглавная роль, зритель, cameo, каскадёр, каше, кинозвезда, кинозритель, кинозритель, роль, киномеханик, оператор, отрицательный тип, предприятие-партнёр, съёмочная группа* (13 terminów polskich, 16 rosyjskich);

## 11) terminy-określenia parametrów filmu:

*efekty dźwiękowe, efekty specjalne, efekty synchroniczne, format filmu, kadr, klaps, klatka filmowa, kontrast, makrozbliżenie, metraż filmu, plan amerykański, plan bliski, plan ogólny, plan pełny, wielkie zbliżenie, zbliżenie; звуковой эффект, кадр фильма, кадр, контраст, крупный план, метраж фильма, призма, световые эффекты, формат фильма, шлепок (16 terminów polskich, 10 rosyjskich);*

## 12) nazwy przedmiotów i obiektów związanych z filmem:

*dekoracja, dupnegatyw, ekran, fotel reżyserski, głowica, kamera, kaseta filmowa, konsola mikerska, lampy filmowe, lupa, megafon, mikrofon, mikroport, negatyw, obiekt zdjęciowy, obiektyw, peryskop, projektor, rekwizyty, scenografia filmowa, sektor, statyw, szyny, taśma filmowa, żuraw; головка, долли-зум, журавль, кадр, кинокадр, кинокамера, киноплёнка, киносъёмочная камера, киносъёмочный аппарат, кресло директора, лампа дуговая, лампы, мегафон, микропорт, микрофон, монтажный кадр, негатив фильма, объектив, перископ, проектор, реактивный кадр, реквизит, сектор, сценарный кадр, сценическое оформление, сценография, украшение, шина, штатив (25 terminów polskich, 29 rosyjskich);*

## 13) nazwy rodzajów filmu:

*film barwny, film kolorowy, film dubbingowany, film amatorski, film archiwalny, film czarno- biały, film długometrażowy, film dźwiękowy, film komercyjny, film komputerowy, film krótkometrażowy, film kultowy, film lalkowy, film niekomercyjny, film panoramiczny, film pełnometrażowy, film propagandowy, film rozrywkowy, film szerokoekranowy, film trójwymiarowy, film wąskotaśmowy, kino autorskie, kronika filmowa, niemy film, remake; документальный фильм, дублированный фильм, звуковой фильм, инструктивный фильм, киножурнал, компьютерный фильм, короткометражный фильм, короткометражный, костюмный фильм, кукольный фильм, культовый фильм, лирический фильм, любительский фильм, медицинский фильм, многосерийный фильм, немой фильм, озвученный фильм, панорамный фильм, пиратский фильм, полнометражный фильм, рекламный фильм, ремейк, роман по фильму, скай-фай, стереофильм, трехмерном, фильм совместного производства, фильм-сказка, широкоэкранный фильм (25 terminów polskich, 29 rosyjskich);*

## 14) terminy związane z reklamą filmową:

*afisz, gadżety, soundtrack, trailer, tagline; афиши, гаджеты, звуковая дорожка, музыкальное сопровождение фильма, таглайн, трейлер (5 terminów polskich, 5 rosyjskich);*

15) nazwy wydarzeń związanych z kinem:

*premiera, festiwal; премьера, фестиваль* (2 terminy polskie, 2 rosyjskie);

16) nazwy zabiegów filmowych:

*adaptacja, dubbing, ekranizacja, montaż, montaż ciągły, montaż równoległy, montaż wewnątrzjęsioowy; дублировать фильм, монтаж фильма, обрабатывать, переделывать, переснятый фильм, трансфокатор, экранизация* (7 terminów polskich, 7 rosyjskich);

17) nazwy zawodów związanych z kinem: *aktor, aktor charakterystyczny, aktorka, aktorstwo, amator, asystent montażysty, asystent operatora, asystent operatora, asystent reżysera, charakteryzator, dekorator wnętrz, dublerzy, dźwiękowiec, ekipa zdjęciowa, garderobiana, grupa zdjęciowa, kierownik planu, kierownik produkcji, kinematograf, kompozytor, koproducent, kostiumograf, krytyk filmowy, lektor, mikrofoniarz, mistrz oświetlenia, montażysta, operator dźwięku, operator kamery, operator montażu filmu, operator obrazu, oświetleniowiec, producent filmowy, recenzent, rekwizytor, reżyser filmu, scenarzysta, scenograf; автор, автор экранизации, актёр, актёрство, актриса, ассистент оператора, ассистент режиссёра, гримёр, декорёр, звукооператор, диктор, каскадёр, кинематограф, кинематографист, киноактёр, киноактриса, кинооператор, композитор, критик, любитель, монтажёр, монтажист, начальник производственного плана, оператор монтажа фильма, оператор, осветитель главный, осветитель, режисёр, реквизитор, рецензент, сценарист, сценограф, театральный художник-декоратор, художник по костюмам* (38 terminów polskich, 35 rosyjskich);

18) inne terminy kinematograficzne:

*film kasowy, happy end, hit, kaseta z filmem, koprodukcja, kosztorys, oświetlenie, piracka kopia filmu, płyta z filmem, prequel, sequel; видеозапись фильма, выцветший фильм, дорогостоящий фильм, кассовый фильм, кинорепортаж, кинофикация, коммерческий фильм, некассовый фильм, некоммерческий фильм, пиратские фильмы, производство, рисующий, смета, счастливый конец, хит* (10 terminów polskich, 13 rosyjskich).

Analizując polską i rosyjską terminologię filmową, wyróżniliśmy 18 grup tematycznych. Zaczniemy od omówienia terminologii polskiej. Najliczniejsza grupa to słownictwo związane z gatunkami filmu (14,86%), kolejne pod względem liczebności są grupy: „nazwy zawodów związanych z kinem” (13,77%) i „nazwy czynności związanych z filmem” (10,14%). Najmniej liczne grupy to „terminy związane z budżetem” (0,36%), „nazwy wydarzeń związanych z kinem” (0,72%) i „terminy związane z nauką o filmie” (0,72%). Po tyle samo terminów występuje w grupach: „nazwy rodzajów filmów” (9,06%), „nazwy

przedmiotów” (9,06%), „nazwy związane z reklamą” (2,54%) i „nazwy chwytów filmowych” (2,54%). W analizowanym materiale nie ma terminu, który występowałby w dwóch grupach jednocześnie. Wyodrębniono również grupę „inne” (4,35%). Umieszczono w niej terminy, których ze względu na małą liczebność nie można było zakwalifikować do żadnej z pozostałych grup tematycznych. Odnoszą się one do różnych, odrębnych dziedzin wiedzy.

W rosyjskiej terminologii kinematograficznej również najliczniejszą grupę stanowi słownictwo związane z gatunkami filmowymi (15,96%), kolejne miejsce pod względem liczebności zajmują grupy „nazwy zawodów związanych z kinem” (12,41%) i „nazwy czynności związanych z filmem” (11,35%). Najmniej liczne, podobnie jak w polskiej terminologii, są grupy: „nazwy związane z budżetem” (0,35%), „nazwy związane z nauką” (0,71%) i „nazwy wydarzeń związanych z filmem” (0,71%). Liczebne są też grupy: „nazwy przedmiotów” (10,64%) i „nazwy rodzajów filmów” (10,28%). W rosyjskiej terminologii występują też grupy, w których jest po tyle samo słów: „nazwy miejsc” (2,48%), „nazwy związane z parametrami” (2,48%), „nazwy obiektów” (2,13%) i „nazwy zabiegów filmowych” (2,13%).

Podobnie jak w polskim podziale, w rosyjskim również wystąpiła grupa „inne” (6,03%), która tu jest nieco liczniejsza.

Należy zaznaczyć, że powyższa klasyfikacja uwzględnia wszystkie terminy znajdujące się w materiale badawczym, a nie tylko te spośród nich, które są pełnymi ekwiwalentami. Poziom ekwiwalencji terminów w ramach grup znaczeniowych waha się od 31% do 64%.

Podsumowując, badane słownictwo zostało zakwalifikowane do 19 różnych grup tematycznych. W większości grup liczebność terminów w obu językach jest do siebie zbliżona, przy czym różnice pomiędzy zasobem polskim a rosyjskim nie przekraczają 5. Wyjątek stanowi grupa „nazwy nagród filmowych” i tu polskojęzyczna terminologia jest znacznie liczniejsza od rosyjskiej (21 terminów polskich, 10 rosyjskich). Naszym zdaniem dane te nie odzwierciedlają realnej sytuacji, ponieważ nazwy nagród o statusie międzynarodowym istnieją w obu językach, mimo iż nie zostały zarejestrowane w analizowanych źródłach. Uwaga ta nie odnosi się do nagród o zasięgu lokalnym (szczególnie polskich, np. Nagroda im. Zbyszka Cybulskiego), ponieważ niekoniecznie muszą się one znajdować w zasięgu zainteresowania użytkowników innych języków, a co za tym idzie – ich obecność w tych językach ogranicza się do wzmianek w środkach masowego przekazu lub publikacjach specjalistycznych, przeznaczonych dla wąskiego kręgu użytkowników. Prawdopodobieństwo wejścia tych terminów do słowników ogólnych jest bliskie zeru.

Ze względu na internacjonalny charakter dziedziny sztuki, jaką jest kinematografia, należy zwrócić szczególną uwagę na obecność zapożyczeń w terminologii kinematograficznej. Pod pojęciem „zapożyczenia” rozumiemy tu pożyczki z innych języków, jak również zapożyczenia intralingwalne (bez uwzględnienia terminologii teatralnej, która stanowi naturalne źródło pierwotnej terminologii związanej z procesem powstawania filmu w takich jej aspektach, jak gra aktorów, scenariusz i reżyseria, plan filmowy itp.).

Zapożyczenia są liczną grupą. W terminologii polskiej aż 50 terminów jest zapożyczeniami, a w rosyjskiej 43. Najwięcej jest zapożyczeń z języka angielskiego, przy czym często w języku polskim nie przeszły one adaptacji graficznej, czyli zachowały taką samą pisownię, jak w języku angielskim, np. *happy end, thriller*. Powodem takiego stanu rzeczy jest, jak już wspomnieliśmy, wysoki stopień internacjonalizacji danego zasobu terminologicznego. Liczne są też zapożyczenia z greki, łaciny i języka francuskiego. XVII–XVIII wiek to czas, kiedy francuszczyzna stała się językiem dworu, arystokracji i szlachty, stąd wiele zapożyczeń dotyczących terminologii teatru, literatury czy kina. Najmniej zapożyczeń pochodzi z języka niemieckiego.

Należy podkreślić, że źródła materiału badawczego nie uwzględniają najnowszych zapożyczeń, w większości z języka angielskiego, które są już aktywnie obecne w terminologii kinematograficznej. Podobnie jak w przypadku innych zasobów terminologicznych o wysokim stopniu internacjonalizacji (jak np. terminologie techniczne, naukowe czy medyczne), dany termin prawie równocześnie z momentem pojawienia się w języku źródłowym trafia do języków zapożyczających.

Poniżej przedstawiamy w formie porównawczej stan zapożyczeń w analizowanym materiale.

Tabela 1. Anglicyzmy w polskiej i rosyjskiej terminologii kinematograficznej

Terminologia polska	Terminologia rosyjska
<i>budżet, casting, dubbing, gadżet, gangster, happy end, hit, musical, projektor, remake, sceneria, sequel, prequel, science-fiction, soundtrack, thriller, western, sektor, teaser, trailer</i>	<i>гаджет, кастинг, римейк, саундтрек, хит, счастливый конец, проектор, триллер, скай-фай, дразнилка, сиквел, трейлер</i>

Tabela 2. Galicyzmy w polskiej i rosyjskiej terminologii kinematograficznej

Terminologia polska	Terminologia rosyjska
<i>afisz, ekran, kadr, konsoleta, improwizacja, lupa, melodramat</i>	<i>афиша, импровизация, кадр, мелодрама, каше, lupa, экран</i>

Tabela 3. Zapożyczenia z greki w polskiej i rosyjskiej terminologii kinematograficznej

Terminologia polska	Terminologia rosyjska
<i>mikrofon, peryskop, scenografia, kino, plener, lampa, erotyk, film pornograficzny, kinematograf, kinematografia, charakteryzacja, kamera, epizod, panorama</i>	<i>микрофон, перископ, кино, пленэр, лампа, фильм, эротический, кинематограф, кинематография, кинокамера, эпизод, панорама</i>

Tabela 4. Latynizmy w polskiej i rosyjskiej terminologii kinematograficznej

Terminologia polska	Terminologia rosyjska
<i>dialog, aktor, horror, animacja, negatyw, obiektyw, rekwizyt, film</i>	<i>реквизит, негатив, объектив, актёр, фильм, диалог, ужас</i>

Tabela 5. Germanizmy w polskiej i rosyjskiej terminologii kinematograficznej

Terminologia polska	Terminologia rosyjska
<i>szyna</i>	<i>шина</i>

Podsumowując, stosunkowo wysoki stopień obecności terminologii kinematograficznej w słownikach ogólnych języka polskiego i rosyjskiego wskazuje na jej ustabilizowany charakter w obu językach. Równocześnie należy zaznaczyć, że dany zasób terminologiczny ma charakter otwarty, co jest wynikiem rozwoju opisywanej w nim dziedziny życia społecznego – kinematografii. W momencie pojawienia się nowego desygnatu określający go termin pojawia się praktycznie równolegle w języku źródłowym (którym jest najczęściej język angielski) oraz w językach zapożyczających.

Przeprowadzona analiza nie odzwierciedla aktualnego stanu analizowanego zasobu terminologicznego, a jedynie tę jej część, która została już umieszczona w słownikach ogólnych. Nowsza terminologia, funkcjonująca w formie pisemnej głównie w środkach masowego przekazu i publikacjach specjalistycznych, ma charakter mniej stabilny, chociaż jest bardziej aktualna. Zostanie ona przedstawiona w odrębnej publikacji.

## Резюме

### *Кинематографическая терминология в польских и русских толковых словарях (семантический анализ)*

Настоящая статья представляет собой результаты сравнительного семантического анализа польской и русской кинематографической терминологии, зафиксированной в толковых словарях, изданных после 2000 года. Данный терминологический ресурс признан относительно стабильным в обоих языках, однако он носит открытый характер, поскольку в связи с развитием кинематографии постоянно обогащается новыми лексическими единицами. Особое внимание было уделено заимствованным терминам, которые попали в польский и русский язык в качестве интернационализмов и происходят, главным образом, из английского языка. Термины из данной группы заимствуются языками-преемниками практически почти в то же время, когда они появляются в языке-источнике. Следует подчеркнуть, что проведенный анализ не отражает полного актуального состояния данного терминологического ресурса, а лишь ту его часть, которая уже попала в толковые словари обоих языков. Новые кинематографические термины присутствующие в письменном виде прежде всего в средствах массовой информации, не были нами включены в исследовательский материал в силу менее высокого уровня стабильности.

**Ключевые слова:** одноязычный словарь, польский язык, русский язык, семантический анализ, терминология кино, язык кино.

## Summary

### *Cinematic terminology in Russian and Polish monolingual dictionaries (semantics analysis)*

The vocabulary of the cinema (hereinafter referred to as Cinematic terminology) represents one of the most important components of 20th and 21st century accessions to the Russian and Polish language. This research is aimed to identify and compare the meaning of words used in cinematic terminology. In this research, the researcher applies descriptive qualitative method. The results shows eighteen types of movie making terms. Another conclusion is that most of the cinematic terms are borrowed from English, and that the borrowed terms are the same in both languages. With the present work, we hope to make a contribution to the comparative studies of the cinematic terminology by improving the record for some movie words what are included in the most populates Russian and Polish monolingual dictionaries.

**Key words:** cinematic terminology, movie terminology, monolingual dictionaries, Polish, Russian, semantic analysis.



Jolanta Józwiak  
Bydgoszcz

## **Antroponimy we współczesnych tłumaczeniach rosyjskich tekstów literackich**

Kształt tekstu przekładu nie jest wyłącznie rezultatem doskonałej znajomości języka oryginału oraz języka przekładu twórcy przekładowego wariantu dzieła literackiego. Niezwykle ważny element (a może nawet najważniejszy) stanowi umiejętność podjęcia decyzji o wyborze odpowiednika przekładowego w danym języku narodowym na każdym etapie procesu tłumaczenia, która uwzględniałaby różnorodne czynniki wpływające na kształt ostatecznego efektu działalności tłumaczeniowej. Takich uwarunkowań można by wymienił cały szereg. Najistotniejszy wydaje się jednak fakt, iż profesjonalny tłumacz musi umieć spojrzeć na utwór literacki z punktu widzenia tekstu oryginału oraz związanych z nim sensów wyrażonych w sposób eksplicytny lub implicytny, jak również z punktu widzenia tekstu przekładu, kwestii zachowania wspomnianych sensów, określonych asocjacji, co przekłada się na potencjalne możliwości recepcji danego tekstu przez przedstawicieli innego kręgu kulturowego.

Przekład posiada bardzo osobliwą naturę, charakteryzuje go podwójność wypowiedzania, podwójność uzależnienia, dwutekstowość, dwusytuacyjność oraz szereg podobnych opozycji, co pozwala mówić o dialektyce przekładu<sup>1</sup>. W takich warunkach uwzględniający wymiar kulturowy przekaz znaczeń, sensów, konotacji, aluzji itd. wydaje się bardzo skomplikowany. Od wielu lat teoretycy i praktycy przekładu próbują znaleźć idealne rozwiązania. A tłumacz? Tłumacz w swojej codziennej pracy napotyka na rozmaite problemy i wspierając się zalecanymi propozycjami rozwiązań teoretycznych, musi dokonać wyboru i podjąć decyzję w konkretnej sytuacji translatorskiej. Nie byłoby to możliwe bez wyobraźni, którą w omawianym kontekście można z całą pewnością nazwać wyobraźnią przekładową.

Tłumaczowi przypada rola nie tylko pierwszego interpretatora tekstu oryginału, ale również rola osoby, która przekładając każdą jednostkę (i tę najmniej-

---

<sup>1</sup> D. Urbanek, *Dialektyka przekładu*, [w:] K. Hejwowski, A. Szczęśny, U. Topczewska (red.), *50 lat polskiej translatoryki*, Warszawa 2009, s. 88.

szą, i tę największą) tekstu wyjściowego, powinna przewidzieć reakcję użytkowników języka docelowego na poszczególne rozwiązania przekładowe.

Dobór jednostek językowych zawsze uważany był za niezwykle ważny. W świetle stosunkowo nowego nurtu badań lingwokulturowych<sup>2</sup> tym bardziej należy podkreślić jego znaczenie, ponieważ – jak zauważa W.A. Masłowa, jedna z rosyjskich badaczek – poprzez pryzmat języka narodowego postrzegamy świat i poprzez język wyrażamy swoistą mentalność narodową<sup>3</sup>. Właśnie wyobraźnia przekładowa tłumacza, znajomość wspomnianej mentalności, preferencji językowych i możliwości akceptacji elementów obcych kulturowo przez daną społeczność wraz z kunsztem językowym autora przekładu w ogromnej mierze decyduje o tym, czy tłumaczony tekst literacki zajmie znaczące miejsce w literaturze danego kraju.

Lingwokulturologia albo lingwistyka kulturowa, jak przyjęło się nazywać tę dziedzinę w polskiej tradycji humanistycznej za J. Anusiewiczem, postrzega formy językowe jako podstawę paradygmatu lingwokulturowego, które są „nasycone znaczącymi wyobrażeniami odzwierciedlającymi kategorie światopoglądowe uwarunkowane etnicznie, socjalnie, kulturowo, naukowo itd.”<sup>4</sup>. W kontekście tak pojmowanej roli języka oraz jego konkretnych przejawów trudno przecenić rolę tłumacza oraz jego wyobraźni.

Do jednostek językowych, których wymiar kulturowy odbiorca z innego kręgu kulturowego odczuwa niejako w pierwszej kolejności w trakcie lektury przekładów literatury obcojęzycznej, należą niewątpliwie antroponimy, gdyż są one związane bezpośrednio z postaciami literackimi. Jednostki te są praktycznie zawsze uwikłane kontekstowo oraz kulturowo, ich dobór jest przemyślany, a zatem odgrywają niebagatelną rolę w utworze oryginalnym, a przez to i w jego przetłumaczonej na inny język wersji.

Wybór antroponimów jako obiektu badań nie jest przypadkowy. Choć omawiane elementy uznawane są za stosunkowo dobrze zbadane i w pewnym sensie przewidywalne jednostki każdego języka, prezentowana analiza pozwoli wykazać, iż nawet w wypadku na tyle ustabilizowanych jednostek językowych tłumacz nie może w procesie przekładu myśleć stereotypowo. Zawsze musi uruchomić swoją wyobraźnię i wykazać się kreatywnym podejściem, aby umożliwić odbiorcy właściwą recepcję utworu literackiego jako całości.

---

<sup>2</sup> Wyjaśnieniu lingwokulturowego podejścia do jednostek językowych poświęcone są prace H. Bartwickiej, np. H. Bartwicka, *Słowo jako obiekt badań lingwokulturologii*, [w:] H. Bartwicka (red.), *Język, tekst, kultura*, Bydgoszcz 2010, s. 245–252.

<sup>3</sup> В.А. Маслова, *Лингвокультуроология*, Москва 2007, s. 8.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 49.

Antroponimy zaliczane są do tzw. potencjalnych nośników obcości w przekładzie, charakteryzujących się konotacją obcości, tzn. zdolnością wprowadzania do tekstów skojarzeń z innymi krajami, kulturami, językami, spowodowaną odczuwaniem przez odbiorcę niezgodności z doświadczeniem własnym oraz niezwykłości określonego elementu<sup>5</sup>. Warto również wspomnieć, że – jak zauważa R. Lewicki – konotacja obcości nie musi być bezpośrednio powiązana z wiedzą odbiorców, wystarczy związek z ich wyobrażeniami, odczuciami czy wartościowaniem, wynikającym z postrzegania pewnych elementów tekstów jako obcych<sup>6</sup>.

W tym miejscu trzeba zwrócić uwagę na fakt, iż kulturowa kategoria „swój–obcy” w odniesieniu do zjawiska przekładu nie musi przybierać tak ostrej formy opozycji. Wystarczyłoby tu mówić o opozycji „swój–inny” oraz o konotacji inności, która nie wywołuje tak wartościujących asocjacji jak obcość. Inność jest wpisana w naturę przekładu, odznacza się walorami poznawczymi i można ją uważać nawet za pożądaną, spodziewaną wręcz przez członków odmiennej wspólnoty językowej i kulturowej. Jak wiadomo, stopień aktywizacji poczucia inności jednostek językowych wiąże się bezpośrednio z wyborem przez tłumacza określonej strategii. W literaturze przedmiotu opisuje się strategie egzotyzyzujące i adaptacyjne. Egzotyzyzacja ukierunkowana jest na język wyjściowy i zachowanie elementów obcych w języku docelowym. Adaptacja natomiast ma ułatwić odbiorcy recepcję poprzez dostosowanie pewnych form do systemu języka przekładu, co jednak nie zawsze pozwala osiągnąć zamierzony efekt na tle całego utworu.

Materiał ilustracyjny został zaczerpnięty z oryginalnych tekstów oraz polskich wariantów przekładowych dwóch utworów przedstawicieli współczesnej prozy rosyjskiej, tzn. ze znanej powieści Tatiany Tołstoj *Kyś* w tłumaczeniu Jerzego Czecha oraz z mniej znanych opowiadań Borysa Akunina *Przed końcem świata* oraz *Skarpeja Baskakowów* w tłumaczeniu Ewy Rojewskiej-Olejarczuk.

W celu uporządkowania rozważań prezentowany materiał został podzielony na sześć następujących grup: 1) antroponimy zbudowane według schematu imię+patronimik+nazwisko oraz ich częściowe realizacje; 2) imiona hipokorystyczne; 3) antroponimy tzw. znaczące; 4) antroponimy z konotacją ludowo-folklorystyczną; 5) antroponimy z konotacją społeczno-historyczną oraz 6) antroponimy w odniesieniach o charakterze intertekstualnym, co pozwoli przedstawić różnorodność uwarunkowań analizowanych jednostek i podejścia tłumaczy do zadań translatorskich.

<sup>5</sup> R. Lewicki, *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin 2000, s. 112.

<sup>6</sup> Ibidem.

**Antroponimy zbudowane według schematu imię+patronimik+nazwisko.** Jednostki należące do pierwszej grupy występują we wszystkich utworach literackich, gdyż są częścią elementarnego wprowadzenia postaci. Napotykamy tu na jedną z wyraźnie manifestujących się w języku różnic kulturowych, a mianowicie na patronimik/otczestwo. Obecność tego elementu jednoznacznie kojarzy się odbiorcom z inną kulturą, ponieważ w praktycznym doświadczeniu Polaków podobna forma nie występuje, a jej waga semantyczna z punktu widzenia polskiego czytelnika wydaje się nieistotna i może być postrzegana jako zbędna informacja. Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli w utworze pojawia się dużo postaci, a każda z nazw własnych występuje nie tylko w pełnej postaci imię+patronimik+nazwisko, ale również w realizacjach częściowych, tzn. imię+patronimik, imię+nazwisko, tylko imię lub tylko nazwisko, np. *Антон Максимилианович Блинов*<sup>7</sup> (*Anton Maksimilianowicz Blinow*), *Антон Максимилианович* (*Anton Maksimilianowicz*), *Блинов* (*Blinow*); *Егор Иванович Папахин* (*Jegor Iwanowicz Papachin*), *Егор Иванович* (*Jegor Iwanowicz*), *Папахин* (*Papachin*). Przytoczone jednostki pokazują, iż najbardziej mylącą formę dla polskiego odbiorcy stanowi połączenie imienia i otczestwa, ponieważ otczestwo zajmuje pozycję nazwiska. Tego rodzaju formy adresatywne występują jednak powszechnie w tekstach rosyjskich i tłumacze sporadycznie decydują się na zniwelowanie powyższego efektu. Warto też wspomnieć, iż czasami w tekstach rosyjskich pojawiają się skrócone formy patronimików, co świadczy o ich wyraźnym zabarwieniu potocznym, zwykle nierozpoznawalnym dla czytelnika przekładu, por. *Виктор Иванович* – *Wiktor Iwanycz*, *Самсон Степанович* – *Samson Stiepanycz*, *Сергей Сергеевич* – *Siergiej Siergieicz*. Tego typu konstrukcje mogą przyczynić się do jeszcze większego zakłócenia recepcji, kiedy forma neutralna i potoczna stosowane są w odniesieniu do danej postaci zamiennie, por. *Самсон Степанович* – *Samson Stiepanowicz* i *Самсон Степанович* – *Samson Stiepanycz*; *Егор Иванович* – *Jegor Iwanowicz* i *Егор Иванович* – *Jegor Iwanycz*. Niektórzy badacze postulują opisanie trudnych przypadków użycia patronimików w słownikach dwujęzycznych<sup>8</sup>.

**Imiona hipokorystyczne.** W drugiej grupie leksemów sytuacja przedstawia się nieco inaczej. O ile istnieją tradycyjne reguły przekazu pełnych antroponimów,

<sup>7</sup> Ilustracje kontekstowe pochodzą z następujących utworów oryginalnych: Б. Акунин, *Перед концом света*, *Скарпея Баскаковых*, [w:] idem, *Нефритовые четки*, Moskwa 2008; Т. Толстая, *Кысь*, Moskwa 2007 oraz ich polskich tłumaczeń: B. Akunin, *Przed końcem świata*, *Skarpeja Basakowów* [w:] idem, *Nefrytowy różaniec*, Warszawa 2009; Т. Толстой, *Кысь*, przekład i posłowie J. Czech, Kraków 2004.

<sup>8</sup> Por.: W. Kulpińska, *Właściwości konfrontacji przekładowej onomasticonu polskiego i rosyjskiego*, [w:] K. Hejnowski, A. Szczęsna, U. Topczewska (red.), op. cit.

o tyle strategie wprowadzania zdrobnień, które zresztą pojawiają się niekiedy w całych szeregach synonimicznych, opierają się przede wszystkim na intuicji tłumacza oraz jego wyobrażeniu o konsekwencjach dokonanego wyboru.

W tekstach przekładów spotykamy formy spolonizowane *Оленька* – *Oleńka*, *Сонька* – *Sońka*, formy transkrybowane: *Марфушка* – *Marfuszka*, *Верка* – *Wierka* oraz odpowiedniki o charakterze deminutywnym *Беня* – *Beniu*, *Васюк* – *Waśka*, *Темп* – *Teres*<sup>9</sup>. W procesie tłumaczenia imion hipokorystycznych istnieje również niebezpieczeństwo zbędnego wprowadzenia polskich sufiksów zdrabniających. Dotyczy to sytuacji, kiedy rosyjski sufiks stanowi wyłącznie wskaźnik potocznego charakteru wypowiedzi i nie spełnia funkcji zdrabniającej. W rezultacie w tłumaczeniu dochodzi do niezamierzonego wartościowania postaci<sup>10</sup>.

**Antroponimy tzw. znaczące.** Wyobraźnia aktywizuje się w umyśle tłumacza, kiedy ma on do czynienia z tzw. antroponimami znaczącymi. Spoczywa na nim odpowiedzialność związana z faktem, iż imiona, nazwiska czy przezwiska znaczące są nieodłącznie związane z bezpośrednią charakterystyką postaci i poprzez swoją formę wewnętrzną pomagają odbiorcy w wizualizacji elementów świata przedstawionego. Wiele przykładów tego typu antroponimów odnajdujemy w powieści *Kyś*. Są one przekazywane drogą tłumaczenia elementu wywołującego podstawowe skojarzenia oraz dodanie formantu funkcjonującego w systemie gramatycznym języka docelowego, por. *Источник* – *Rozpalacz*, *Пузырь* – *Bąbel*, *Полторак* – *Półtorak*, *Желвак* – *Guzioł*, *Гнилоед* – *Gniłojad*. Stosowane jest również połączenie powyższej techniki z transkrypcją, np. *Верка Крива* – *Krzywa Wierka*, *Васюк Ушатый* – *Waśka Uszaty*. Bywa, że tłumacz musi wykazać się większą inwencją, dokonując dodatkowo zamiany znaczeń i form, aby uzyskać lepszy efekt językowy, por. *Клон Ефимыч* – *Jefim Pluskwicz*. Zachowanie rozpatrywanych elementów w tłumaczeniu odgrywa istotną rolę, ponieważ nawet, a może szczególnie, w przypadku postaci epizodycznych, imię, nazwisko lub przezwisko oddaje niekiedy pełną charakterystykę i pozwala odbiorcy z innego kręgu kulturowego wyobrazić sobie daną postać.

<sup>9</sup> Sposoby wprowadzania do tekstu imion hipokorystycznych oraz imion znaczących zostały zaprezentowane przez autorkę w artykule: *Культурная обусловленность персоналий в художественном переводе*, [w:] *Русистика и современность. 13-я Международная научная конференция. Сборник научных статей*, Riga 2011, s. 546–550.

<sup>10</sup> W znanym i uznanym tłumaczeniu *Mistrza i Małgorzaty* M. Bułhakowa autorstwa I. Lewandowskiej i W. Dąbrowskiego odpowiednikami zdrobnień o charakterze potocznym *Аннушка*, *Кирюшка* są wyrazy transkrybowane *Annuszka* i *Kiriuszka*. Natomiast w nowszym tłumaczeniu A. Drawicza pojawiły się polskie formy zdrobnień: *Anielica*, *Cyrylek*, które wywołują niepożądane skojarzenia u polskich czytelników i zamiast łagodzić obcość – nasilają ją.

Zdarza się również wyjaśnianie motywacji danej nominacji za pomocą przypisu, jak ma to miejsce w opowiadaniu *Skarpeja Baskakowów*. Chodzi o nazwisko *Baskakow*, por. „Baskakowie – w czasach panowania mongolskiego urzędnicy chana, zbierający daninę”. Wprawdzie wiedza o pochodzeniu danego nazwiska nie jest może aż tak istotna dla samej postaci literackiej, ale jednak pozwala zrozumieć legendę o tytułowej Skarpei i źródle bogactwa Baskakowów. Zapewne dlatego tłumaczka zdecydowała się na powyższe rozwiązanie.

**Antroponimy z konotacją ludowo-folklorystyczną.** Wyobraźnia autora ujawnia się w wysokim stopniu przy przekazywaniu antroponimów, które są na tyle ściśle związane z tradycją narodową, że w celu wywołania określonych skojarzeń u odbiorców przekładu konieczna staje się zamiana tła kulturowego. Najczęściej zdarza się to chyba w sytuacji, gdy w tekście występują aluzje powiązane z tradycją folklorystyczną danego kraju. Jako ilustracja kontekstowa może posłużyć tu para odpowiedników *Кудеяр Кудеярыч – Madej Madejowicz*. Wybór autora trzeba uznać za niestandardowy i w pełni uzasadniony, gdyż skojarzenia z okrutnym rozbójnikiem w tradycji rosyjskiej związane są z imieniem *Кудеяр*, a w polskiej kulturze z imieniem *Madej*. Podobnej adaptacji kulturowej dokonał wybitny tłumacz literatury rosyjskiej Jerzy Czech w przypadku pary odpowiedników *Чурило – Kupala*.

Warto odnotować w tym miejscu, iż zastosowanie transkrypcji zamiast adaptacji kulturowej doprowadziłoby do następujących konsekwencji: albo w tekście zostałyby zniwelowane konotacje narodowe, albo tłumacz zostałby niejako zmuszony do zastosowania innej techniki przekazania informacji kulturowej, np. w postaci przypisu. Trzeba przypomnieć, że w literaturze pięknej przypis zwykle odbierany jest jako porażka tłumacza, ponieważ z jego pomocą sensy przekazywane są w sposób eksplicytny i w pewnym stopniu ograniczają wyobraźnię odbiorcy. Czytelnik znajduje się w jeszcze gorszej sytuacji, jeśli zastosowany przypis nie spełnia właściwej funkcji. Za przykład może posłużyć następujący fragment: „Настоящие былинные персонажи – сплошь Пересветы, Осляби и Микуды Селяновичи. [...] Правда, я для них – Тугарин-Змей” i jego przekład: „Prawdziwi herosi z bylin, jak Oslabia, Pierieswiet czy Mikuła Sielaninowicz. [...] Choć, co prawda, ja jestem dla nich smokiem Tuharynem” oraz towarzyszący mu przypis: „Pierieswiet i Oslabia – bohaterscy mnisi, polegli w bitwie z Tatarami na Kulikowym Polu (1380), Mikuła Sielaninowicz, chłopski heros, i smok Tuharyn – postaci z bylin rosyjskich”<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Problemy przekładu tekstów nasyconych informacją o charakterze kulturologicznym zostały omówione w artykule autorki: *Культурологическая информация антропонимов в переводческой практике*, [w:] *Русистика и современность. Т. 1. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация*, Санкт-Петербург 2011, s. 324–329.

W oryginale przytoczony fragment miał służyć zarówno charakterystyce społeczności jednej z wiosek, jak i zwróceniu uwagi na tryb życia oraz postrzeganie przez staroobrzędowców jednego z bohaterów. Wyraźnie widać, iż formuła przypisu nie zapewniła przekazania odpowiednich konotacji lub ewentualnie zaspokoila tę potrzebę częściowo. Jeśli już przypis się pojawił, lepszym rozwiązaniem byłoby wskazanie na cechy wymienionych bohaterów bylin, a nie powtórzenie (z pewnym rozszerzeniem) informacji zawartej w tekście.

**Antroponimy z konotacją społeczno-historyczną.** W większości utworów literackich występują antroponimy z konotacją społeczno-historyczną, wskazujące na wydarzenia bieżące bądź przeszłe ważne dla opisywanej akcji. Rola tego rodzaju jednostek może być w tekście bardzo różna – niekiedy są głównymi elementami tła historycznego i społecznego utworu, innym razem odwołanie się do nich ma wywołać epizodyczne asocjacje. Wyobrażenia przekładowa pozwala tłumaczowi na ocenę ich wagi dla tekstu jako całości, a także pomaga przewidzieć konsekwencje jednostkowych decyzji translatorskich dla odbiorców, których wiedza i wyobrażenia kształtowały się w innym kręgu językowo-kulturowym.

Znane w różnych kulturach postacie historyczne posiadają zwykle ustabilizowane lub uzualne odpowiedniki, ale nawet taka sytuacja nie zawsze gwarantuje zastosowanie najlepszych w danym kontekście rozwiązań. Ilustracją może być para odpowiedników z opowiadania B. Akunina *Николай Палкин* – *Mikołaj Palkin*, dodatkowo uzupełniona przypisem „Przydomek Mikołaja I”. Zastosowanie objaśnienia chyba nie było najlepszą decyzją tłumacza. Wydaje się, iż użycie w tekście ustabilizowanego w polskiej tradycji odpowiednika *Mikołaj I* w połączeniu z przydomkiem, pozwalającym na zachowanie właściwych wartości konotacyjnych, tzn. *Mikołaj I Palkin*, byłoby lepszym rozwiązaniem.

Kwestia doboru odpowiednika może być bardziej złożona, jeśli przypomniemy sobie, iż w języku rosyjskim informacja semantyczna zawarta w patronimiku jest w wielu sytuacjach wystarczająca, czego nie możemy powiedzieć o języku polskim. Zdarza się, że w tekście pojawia się wyłącznie imię+patronimik postaci historycznej, por. *Сергей Геннадьевич*. W tłumaczeniu odnajdujemy transkrybowany odpowiednik *Siergiej Giennadjewicz* dopełniony, jak poprzednio, przypisem: „S.G. Nieczajew, rosyjski rewolucjonista, zmarły w 1882 r. w Twierdzy Pietropawłowskiej”. Jednakże należałoby raczej uwzględnić różnice kulturowe bezpośrednio w tekście, wprowadzając pełny antroponim *Siergiej Giennadjewicz Nieczajew*.

**Antroponimy w odniesieniach o charakterze intertekstualnym.** W tekstach pojawiają się często nazwiska przedstawicieli rosyjskiej literatury i sztuki,

a także imiona bohaterów różnych dzieł, które zwykle, zgodnie z polskimi zasadami zapisu, włączane są do tekstu przekładu za pomocą transkrypcji, tradycyjnych analogów czy uzualnych odpowiedników, por. *Карамзин* – *Karamzin*, *Некрасов* – *Niekrasow*, *Святой Панкратий* – *Święty Pankracy*, *Василий Темный* – *Wasył Ślepy*. Niekiedy odwołanie następuje w sposób pośredni poprzez wprowadzenie tytułu znanego dzieła, który również może zawierać antroponim. Na przykład, w opowiadaniu *Przed końcem świata* postać Kiryły porównana zostaje do bohaterki znanego obrazu Wasilija Surikowa – „Bojarynia Morozowa”. Należy w tym miejscu podkreślić, że tłumacz powinien zdawać sobie sprawę z wartościującego potencjału tego rodzaju antroponimów, poprzez porównanie z którymi lub poprzez odwołanie do których autorzy charakteryzują bohaterów literackich, i w rezultacie powinien dostosować techniki przekładowe do funkcji wypełnianej przez dany antroponim. Wtedy w zastosowanym przypisie, por. „Fieodosija Prokofjewna Morozowa (1632–1675) – jedna z fanatycznych przeciwniczek reform patriarchy Nikona. Tu: nawiązanie do przedstawiającego Morozową obrazu Wasilija Surikowa (1887)”, mogłaby się znaleźć wskazówka odnośnie do cech postaci i przyczyn odautorskiego porównania. Oczywiście nie zawsze możliwe jest osiągnięcie takiego samego tzw. efektu komunikacyjnego ze względu na zróżnicowane dziedzictwo religijne, historyczne, obyczajowe, kulturalne obu społeczności językowych.

W procesie przekładu nadrzędną rolę odgrywa strategia. Choć strategię i techniki tłumaczeniowe są powszechnie znane, nie wszystkie przekłady zaspokajają oczekiwania krytyków i czytelników. Dlaczego? Ponieważ tę wiedzę można uznać za punkt wyjściowy do realizacji kolejnych działań. To właśnie wyobraźnia i kreatywność pozwalają tłumaczowi odnaleźć optymalne rozwiązania w konkretnej sytuacji kontekstowej. Twórcze podejście do konwencji i norm (a czasem ich łamanie nawet wbrew pewnym przesłankom) pozwala zwrócić się w miarę potrzeby ku niestandardowym rozwiązaniom, dokonać właściwego wyboru i ułatwić komunikację międzykulturową.

Aby podkreślić raz jeszcze wagę wyborów tłumacza związanych z przekazem antroponimów dla całości recepcji przekładu w kulturze docelowej, można przytoczyć na koniec dwa stwierdzenia jednego z polskich teoretyków literatury – A. Kulawika: „postać literacka stanowi centralny element świata przedstawionego” oraz „w wymiarze świata przedstawionego utworu postać literacka jest czynnikiem organizującym w tym sensie, że na ogół procesy zachodzące w świecie przedstawionym utworu dzieją się ze względu na nią właśnie”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Warszawa 1990, s. 315.

## Резюме

### *Антропонимы в современных переводах русских художественных текстов*

В статье представлены проблемы художественного перевода культурно обусловленных персоналий, которые часто являются источником возникновения впечатления чуждости при восприятии текста перевода.

Рассматриваются особенности передачи следующих групп такого типа единиц: 1) персоналий, построенных по модели имя + отчество + фамилия; 2) гипокористических имен; 3) значимых имен и фамилий; 4) персоналий с фольклорной коннотацией; 5) персоналий с общественно-исторической коннотацией; 6) персоналий интертекстуального характера.

Подчеркивается роль переводческого воображения и креативного подхода, проявляющихся в умении переводчика оценить функцию данной переводческой единицы в тексте, а также ее роль с точки зрения реципиентов из другого культурного круга.

**Ключевые слова:** персоналии, культурная обусловленность, художественный перевод, воображение переводчика, креативный подход в переводе.

## Summary

### *Personal names in contemporary translation of Russian literary texts*

The aim of the paper is to present the problem of transmitting cultural-determined personal names in literary translation.

The study focuses on various groups of such lexems: personal names, which were created on the base of the model: name + patronimicum + surname; diminutive names; meaning names; folk and historical names and personal names of intertextual relationships.

The emphasis is put on imagination of the translator and creative individual approach to each lexical element and its function in the text. The very important thing is the perspective of recipients with a different cultural background.

**Key words:** personal names, cultural background, literary translation, translator, imagination in translation.



Radosław Kaleta  
Warszawa

## Homonimia w języku polskim i języku białoruskim

Porównywanie homonimii w języku polskim z homonimią w języku białoruskim to zagadnienie obszerne, mogące stanowić przedmiot badań osobnej rozprawy<sup>1</sup>. W niniejszym artykule zostaną ukazane homonimia i jej rodzaje – na przykładzie języka polskiego wraz z podaniem odpowiedników białoruskich.

Termin *homonimia* (grec. *homós* – ‘taki sam, równy’ + *ónyma* – ‘imię’) oznacza zjawisko występowania jednej formy graficznej i/lub brzmieniowej reprezentującej dwa (lub więcej) niespokrewnione ze sobą słowa<sup>2</sup>. Innymi słowy, jest to sytuacja językowa polegająca na tym, że co najmniej dwie jednostki językowe tożsame pod względem formalnym wyrażają różne treści znaczeniowe<sup>3</sup>. Homonimia może dotyczyć jednostek różnych podsystemów języka. Właśnie dlatego wyróżnia się homonimię morfologiczną (słowotwórczą, fleksyjną), leksykalną, frazeologiczną, składniową oraz kontekstową<sup>4</sup>.

W inny sposób ujmuje homonimię Małgorzata Majewska – dla niej homonimia to utożsamienie formalne: brzmieniowe i/lub graficzne co najmniej dwóch znaczących jednostek języka. Te znaczące jednostki to morfemy, leksemy, połączenia wyrazowe oraz zdania<sup>5</sup>. „Homonimia (o czym od dawna wiadomo) należy do uniwersaliów językowych. Występowanie zjawiska homonimii w językach naturalnych jest absolutną koniecznością, a zarazem prawidłowością, uwarunkowane samą naturą języka. [...] Fenomenem wydaje się być nie tyle to, iż homonimy

---

<sup>1</sup> Por. R. Kaleta, *Białorusko-polska homonimia międzyjęzykowa* [w druku]. Homonimię w języku polskim i rosyjskim porównywała D. Buttler, *Polskie i rosyjskie homonimy rzeczownikowe*, [w:] *Paralele w rozwoju słownictwa języków słowiańskich*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989. Powstała też praca doktorska konfrontująca homonimię w języku polskim i rosyjskim – zob. J. Wasiluk, *Homonimia i polisemia – w poszukiwaniu granicy (na materiale języka polskiego i rosyjskiego)*, promotor: prof. dr hab. W. Zmarzer, Warszawa 2008 (manuskrypt). Więcej na temat homonimii i paronimii w języku białoruskim zob. В.Д. Старычонок, *Слоўнік амонімаў беларускай мовы*, Мінск 1991; С.М. Грабчыкаў, *Слоўнік паронімаў беларускай мовы*, Мінск 1994.

<sup>2</sup> E. Tabakowska (red.), *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, Kraków 2001, s. 51.

<sup>3</sup> Por. J. Lukszyn (red.), *Tezaurus terminologii translatorskiej*, Warszawa 1998.

<sup>4</sup> K. Wojan, *Wstęp do analizy międzyjęzykowych homonimów leksykalnych na przykładzie języków: polskiego, rosyjskiego i fińskiego*, [w:] P. Czerwiński, H. Fontański (red.), *Język rosyjski w konfrontacji z językami Europy w aspekcie lingwokulturoznawczym*, Katowice 2004, s. 73.

<sup>5</sup> M. Majewska, *Homonimia i homonimy w opisie językoznawczym*, Warszawa 2002, s. 34.

w systemie jakiegoś języka tworzą się, bo wielodrożna geneza tego zjawiska zdaje się być oczywista, za zadziwiający można jednak uznać fakt długookresowego tolerowania homonimii przez język, który zwykle bez ceregieli pozbywa się wszystkiego, co utrudnia jego płynność, a zwłaszcza zaprzecza jednoznaczności, a co za tym idzie – aktywnie przeciwstawia się podstawowej funkcji języka – porozumieniu między jego użytkownikami”<sup>6</sup>.

Odwołując się do glosematyki, można powiedzieć, że homonimy to jednostki, które różnią się planem treści przy jednakowym planie wyrażania<sup>7</sup>. K. Polański pisze: „Plan wyrażania to strona dźwiękowa (względnie graficzna w odmianie pisanej) i formalna tworów językowych”<sup>8</sup>. M. Majewska dodaje: „Należy przy tym pamiętać, że zapis literowy jest zapisem konwencjonalnym, a realizacja foniczna danej jednostki języka jest uzależniona od jej pozycji fonetycznej”, np.: *Pokaż mi proszę, gdzie jest Bródno; Pokaż mi proszę, gdzie jest brudno*<sup>9</sup>.

J. Lyons podkreślał możliwość dwojakiej identyczności formalnej wyrazów – identyczności substancji fonicznej i substancji graficznej. „Dwa wyrazy – okazy są identyczne formalnie w substancji fonicznej, jeśli mają ten sam zapis fonologiczny, a w substancji graficznej, jeśli mają ten sam zapis ortograficzny”<sup>10</sup>. Encyklopedia białoruska tak definiuje homonimie: „Аманімія – гукавое супадзенне адзінак (марфем, слоў, словазлучэнняў і г.д.), якія адрозніваюцца паміж сабой значэннем. Часта выкарыстоўваецца ў мастацкай літаратуры для стварэння каламбураў, эпіграм, жартаў як своеасоблівы сродак гульні слоў”<sup>11</sup>.

W homonimii dotyczącej jednego języka wyróżnia się homonimy całkowite (błrus. *поўныя амонімы*) i niecałkowite lub częściowe (błrus. *няпоўныя амонімы*). Dotyczą one formy. Homonimy całkowite zachowują homonimiczność we wszystkich formach gramatycznych, a częściowe tylko w niektórych. Więcej oczywiście jest tych drugich – w obu omawianych językach. Występowanie homonimów w języku nazywa się homonimią<sup>12</sup> (błrus. *аманіміка*), czyli

<sup>6</sup> Ogólne zjawisko homonimii opisuje K. Wojan, *Fenomen homonimii międzyjęzykowej – rozważania językoznawcy*, „Studia Scandinavica” 2001, nr 18, s. 99.

<sup>7</sup> M. Majewska, *Homonimia i homonimy...*, s. 24.

<sup>8</sup> Cyt. za: ibidem.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> J. Lyons, *Semantyka*, t. 2, tłum. A. Weinsberg, Warszawa 1989, s. 172; zob. też M. Majewska, *Homonimia i homonimy...*, s. 25.

<sup>11</sup> А.Я. Міхневіч (рэд.), *Беларуская мова. Энцыклапедыя*, Мінск 1994, s. 30: „Homonimia – dźwiękowa zbieżność jednostek (morfemów, słów, wyrażenń itd.), które różnią się znaczeniem. Często wykorzystywana jest w literaturze pięknej do tworzenia kalamburów, epigramów, żartów jako osobliwy środek gry słów” [tłumaczenie własne – R.K.].

<sup>12</sup> E. Grodziński, *Trudne problemy homonimii. Homonimia etymologiczna a homonimia semantyczna*, „Poradnik Językowy” 1990, z. 5, s. 250; zob. też M.B. Majewska, *Rzeczownikowe homonimy heterogeniczne. Analiza synchroniczna i diachroniczna*, Kraków 2006, s. 18.

zbiorem homonimów charakterystycznych dla danego języka (błrus. *супупнасць амонімаў якой-небудзь мовы*). Homonimika to także dział leksykografii zajmujący się opisem homonimów.

Homonomia bywa często wykorzystywana przez artystów, także w filmach. W komedii z 2006 r. pt. *Job, czyli ostatnia szara komórka* (reż. K. Niewolski) jest wiele dialogów opartych właśnie na homonimach<sup>13</sup>, które mają wywołać efekt komiczny (jakość oczywiście oceniają widzowie). Na przykład dialog matki z synem:

- Mamo, choinka się pali.
- Syneczku, nie mówi się *choinka się pali*, tylko – *choinka się świeci*.
- Mamusiu, ale to wszystko się świeci: franki, meble i książki się świecą.

*Choinka się pali/ płonie* może oznaczać w pierwszej kolejności to, że włączone są na niej światelka. Syn miał na myśli inne znaczenie, co widzimy po tym, jak skonstruował swoją drugą wypowiedź. Inna scena przedstawia księdza i małą dziewczynkę:

- A ty umiesz się żegnać dziewczynko?
- Tak! Do widzenia!

### Homonomia leksykalna

Homonomia może dotyczyć tych samych jednostek słownikowych (wyrażonych tą samą częścią mowy), np. dwóch rzeczowników. Homonomia leksykalna jest wynikiem spłynięcia się w jedną formę genetycznie różnych leksemów (tzw. homonomia heterogeniczna) lub wydzielenia się dwóch leksemów o tej samej postaci z jednej podstawy genetycznej (tzw. homonomia monogenetyczna)<sup>14</sup>. „Najprostsza definicja homonimów leksykalnych może się ograniczać do stwierdzenia, że homonimami są wyrazy mające identyczne brzmienie, lecz różniące się znaczeniem”<sup>15</sup>. Przykładem może być leksem *zamek*, który oznacza:

<sup>13</sup> Rozumianych tak jak w definicji M. Grochowskiego, który homonimami nazywa dwa (lub więcej) wyrazy o identycznej postaci graficznej, z których każdy jest jednoznaczny, ale ma inne znaczenie, zob. M. Grochowski, *Polifunkcyjność gramatyczna jednostek leksykalnych a ich homonomia (z punktu widzenia współczesnej leksykografii)*, „Prace Filologiczne” 1986, t. XXIII, s. 38, w innym przypadku powyższe przykłady można by zakwalifikować jako wieloznaczność.

<sup>14</sup> Zob. S. Dubisz (red.), *Nauka o języku dla polonistów*, Warszawa 1999, s. 350; zob. też: K. Wojan, *Wstęp do analizy międzyjęzykowych homonimów leksykalnych...*, s. 73.

<sup>15</sup> M.B. Majewska, *Rzeczownikowe homonimy heterogeniczne...*, s. 17.

1) ‘urządzenie służące do zamykania np. drzwi, walizki, szuflady itp. zwykle za pomocą klucza’;

2) ‘rodzaj twierdzy, obronna siedziba feudała, np. księcia lub starosty, wznoszona z kamienia lub cegły w miejscu trudno dostępnym; później rezydencja królewska, książęca lub magnacka w formie zamkniętego zespołu budowli z dziedzińcem w środku’<sup>16</sup>.

W takim kontekście homonimy to jednostki leksykalne, które mają wspólną formę, ale różnią się znaczeniem<sup>17</sup>.

W języku białoruskim ten popularny rodzaj homonimii oczywiście też występuje (błrus. *лексічныя амонімы*): „Лексічныя амонімы маюць поўнае гукавое супадзенне ва ўсіх формах і адносяцца да адной часціцы мовы. Напрыклад: *нота* ‘дыпламатычны дакумент’ і *нота* ‘музычны знак’, *блок* ‘палітычнае аб’яднанне’ і *блок* ‘тэхнічнае прыстасаванне, механізм’”<sup>18</sup>. Są także jeszcze inne przykłady leksemów (homonimów całkowitych i częściowych):

1) *каса* oznacza ‘warkocz’, ‘kosa’ oraz ‘mierzeja’;

2) *каштаваць* oznacza ‘kosztować (5 dolarów)’ oraz ‘kosztować (próbować)’;

3) *паліць* oznacza zarówno ‘palić’, jak i ‘podlać’, ‘polać’ (jest to homonimia częściowa – nie dotyczy wszystkich form tego czasownika);

4) *пара* oznacza ‘para (rękawiczek)’ oraz ‘para (wodna)’;

5) *слаць* oznacza ‘posyłać’ i ‘ścielić’ (homonimia częściowa – nie dotyczy wszystkich form tego czasownika);

6) *справа* oznacza ‘sprawa’ i ‘na prawo’;

7) *уступіць* oznacza ‘wstąpić’ i ‘ustąpić’;

8) *машына* oznacza ‘samochód’ i ‘maszyna’.

<sup>16</sup> Definicje za: B. Dunaj (red.), *Słownik współczesnego języka polskiego*, Warszawa 1996, s. 1322.

<sup>17</sup> M. Majewska, *Homonimia i homonimy...*, s. 24.

<sup>18</sup> А.Я. Міхневіч (рэд.), *Беларуская мова...*, s. 30: „Homonimy leksykalne odznaczają się całkowitą zbieżnością dźwiękową we wszystkich formach i odnoszą się do jednej części mowy. Na przykład *нота* ‘dokument dyplomatyczny’ i *нота* ‘znak muzyczny’, *блок* ‘grupa polityczna’ i *блок* ‘urządzenie techniczne, mechanizm’ [tłum. własne – R.K.].

## Homonomia morfologiczna

Drugi rodzaj homonimii obejmuje różne jednostki słownikowe (wyrażone innymi częściami mowy). Przykładem może być leksem *pila*:

1) może to być forma rzeczownika w mianowniku liczby pojedynczej, rodzaju żeńskiego oznaczającego ‘narzędzie ręczne lub maszynowe do przecinania różnych materiałów’;

2) może to być forma czasownika w czasie przeszłym, trzeciej osoby liczby pojedynczej rodzaju żeńskiego od czasownika *pic*<sup>19</sup>.

Tego typu pary wyrazów nazywane są także homonimami morfologicznymi (w odróżnieniu od homonimów leksykalnych, które dotyczą wyrazów należących do jednej części mowy). J. Lyons pisał: „dwa leksemy są formalnie identyczne zawsze i tylko wtedy, kiedy reguły systemu językowego przypisują każdemu z nich ten sam zbiór form. Zbiór form [...] może być zbiorem jednoelementowym”<sup>20</sup>. W sytuacji homonimii morfologicznej o identyczności formalnej tak rozumianej nie można już mówić, bo nie ma tu absolutnej i całkowitej zbieżności<sup>21</sup>.

Jednak nie zawsze spotyka się termin „homonomia morfologiczna” w opozycji do terminu „homonomia leksykalna”. Czasem termin „homonomia morfologiczna” używany jest w celu oznaczenia podgrupy w ramach leksemów określanych terminem „homonomia leksykalna”. Homonomia morfologiczna jest częścią homonimii leksykalnej, dotyczy przecież także leksemów. W takim ujęciu termin „homonomia leksykalna” jest bardzo szeroki i może dotyczyć różnych jednostek, np.:

a) rzeczowników

*bal* I *m* ‘pień’

*bal* II *m* ‘zabawa’

b) form podstawowych rzeczownika i czasownika

*przepaść* I (czasownik)

*przepaść* II (rzeczownik rodzaju żeńskiego)

c) form rzeczownika i przysłówka

*koło* I (rzeczownik rodzaju nijakiego)

*koło* II (przysłówek adverbialny)

<sup>19</sup> *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Warszawa – Kraków 1999, s. 239.

<sup>20</sup> J. Lyons, op. cit., s. 172; zob. też M. Majewska, *Homonomia i homonimy...*, s. 25.

<sup>21</sup> M. Majewska, *Homonomia i homonimy...*, s. 25.

- d) par zawierających skrót i rzeczownik  
*pop* I (rzeczownik rodzaju męskiego, ‘duchowny’)  
*pop* II (skrót od *pop-art*)

Dodatkowo zjawiskiem z pogranicza homonimii leksykalnej i frazeologii jest homonimia nazw własnych i pospolitych, np. *zielona góra* – luźny związek wyrazowy i *Zielona Góra* ‘nazwa miasta’<sup>22</sup>.

W językoznawstwie białoruskim problematyka tego rodzaju homonimów nie była jeszcze do lat 80. XX w. szeroko rozpowszechniona. Na określenie homonimii morfologicznej spotyka się różne terminy, np.: *амаформы, частковыя лексіка-марфалагічныя амонімы, частковыя лексіка-граматычныя амонімы, марфалагічныя амонімы, складаныя лексіка-граматычныя амонімы, функцыянальныя амонімы*<sup>23</sup>. „[...] амаформы звычайна адносяцца да розных часцін мовы і супадаюць толькі ў некаторых марфалагічных формах”<sup>24</sup>. Na przykład:

- 1) błrus. *бегла* I ‘biegła’, II ‘biegłe’;
- 2) błrus. *беларускі* I ‘białoruski’, II ‘Białorusinki’<sup>25</sup>;
- 3) błrus. *вусны* I ‘usta (*рот*)’, ‘wargi (*зубы*)’, II ‘ustny (які вымаўляецца)’, ‘niepisemny (*не пісьмовы*)’<sup>26</sup>;
- 4) błrus. *кліч* I ‘krzyk’, II ‘wołaj’<sup>27</sup>;
- 5) błrus. *май* I nazwa miesiąca, II ‘miej’ (tryb rozkazujący od czasownika *мець*);
- 6) błrus. *мыла* I ‘myła’ (czas przeszły od czasownika *мыць*), II ‘mydło’;
- 7) błrus. *я лячу* I ‘lecę’ (od czasownika *ляцець*), II ‘leczę’ (od czasownika *лячыць*).

### Homofornia

Spotykany jest również termin „homofornia” (błrus. *амаформы*) – dotyczy on sytuacji kiedy:

- 1) formy fleksyjne dwóch wyrazów zrównują się postaciami dźwiękowymi/graficznymi, np. *wydrze* – celownik lp rodzaju żeńskiego od rzeczownika *wydra* oraz trzecia osoba lp. od czasownika *wydrzeć*;

<sup>22</sup> Wszystkie przykłady za: M. Majewska, *Homonimia i homonimy...*, s. 43–44.

<sup>23</sup> Zob. Д.М. Карацінская, *Аманімічныя адносіны назоўніка са словамі іншых разрадаў*, „Беларуская лінгвістыка” 1988, nr 33, s. 37.

<sup>24</sup> А.Я. Міхневіч (рэд.), *Беларуская мова...*, s. 31: „[...] homonimy morfologiczne zwykle odnoszą się do różnych części mowy i zachowują homonimiczność tylko w niektórych formach morfologicznych” [tłum. własne – R.K.].

<sup>25</sup> За: Л.І. Сямешка (рэд.), *Гаворым па-беларуску. Вучэбны дапаможнік па беларускай мове для замежных навучэнцаў*, Мінск 1999, s. 30.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> А.Я. Міхневіч (рэд.), *Беларуская мова...*, s. 31.

2) dwa wyrazy zrównują się dźwiękowo i graficznie w swej postaci słowotwórczej, np. *podróżować* – I od *róż*, II od *podróż*<sup>28</sup>.

M. Majewska prezentuje homoformy jako homonimie na poziomie morfologicznym – identyczne formy. Można je wywieść od dwóch różnych wyrazów i inaczej zinterpretować pod względem gramatycznym. Homoformy wykorzystuje się w sloganach reklamowych i tekstach satyrycznych, np. *Kto w twoim mieście pierze pierze*<sup>29</sup>. Białoruskie przykłady to: *калгасныя палі* (od rzeczownika *поле*) i *палі агарод* (od czasownika *палоць* ‘pieścić’, ‘pleć’). Mogą być też homoformy różniące się zapisem, ale mające identyczne realizacje dźwiękowe, np.

– Czy zna pan **francuski**?

– **Francuzki**? Znam dwie<sup>30</sup>.

Jednak nie wszystkie źródła (zwłaszcza te ogólne, niespecjalistyczne) wyodrębniają termin „homoformia”, a powyższe zjawiska opisywane są po prostu w ramach ogólnego omawiania zagadnienia homonimii. Na przykład w *Encyklopedii językoznawstwa ogólnego* czytamy, że analiza gramatyczna prowadzi do uznania za homonimiczne różnych form tego samego leksemu, np. *matki* dop. l. poj. oraz mian. l. mn.

Homonomia może obejmować jednostki mniejsze niż słowo (morfemy, morfy) oraz większe niż słowo (zdania, grupy)<sup>31</sup>. Mówienie o homonimii w odniesieniu do wyrazów jest zatem niewystarczające<sup>32</sup>.

Natomiast *Encyklopedia języka polskiego* podaje, że homonomia polega na wyrażaniu różnych znaczeń za pomocą identycznej formy językowej. Może to dotyczyć składni, np. *zdrada przyjaciela* może oznaczać albo fakt, że przyjaciel zdradził, albo że został zdradzony. Ukazane są także inne przykłady, np. *ranny* może być motywowane przez *rano* lub *rana*<sup>33</sup>. Problematyka homonimii jest bardzo bogata, dlatego E. Grodziński proponuje wprowadzić termin „homonimika” na oznaczenie nowej dziedziny badań językoznawczych<sup>34</sup>. Wielu leksykologów europejskich popiera podział homonimii, jakiego dokonał W.W. Winogradow.

<sup>28</sup> J. Wróblewski, *Polisemia (wieloznaczność) i homonomia – problemy, postulaty*, [w:] *Język – Teoria – Dydaktyka. Materiały IV Konferencji Młodych Językoznawców Dydaktyków*, Kielce 1980, s. 141–142.

<sup>29</sup> M. Majewska, *Homonomia i homonimy...*, s. 44.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 45.

<sup>31</sup> K. Polański (red.), *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, Wrocław 2003, s. 239, pod hasłem *homonimia*.

<sup>32</sup> M.B. Majewska, *Rzeczownikowe homonimy heterogeniczne...*, s. 17.

<sup>33</sup> S. Urbańczyk, M. Kucala (red.), *Encyklopedia języka polskiego*, Wrocław 1999, s. 136, pod hasłem *homonimia*.

<sup>34</sup> E. Grodziński, op. cit., s. 250; zob. też M.B. Majewska, *Rzeczownikowe homonimy heterogeniczne...*, s. 18.

Na VI Międzynarodowym Zjeździe Słowistów w Pradze 1968 r. wystąpił on z referatem, w którym podkreślał wagę homonimii nie tyle dla leksykologii czy semantyki, ile dla gramatyki. W celu rozgraniczenia różnych odmian homonimii W. W. Winogradow zaproponował rozróżnienie trzech typów: homoformii, homomorfii oraz homonimii leksykalnej całkowitej bądź częściowej. Postulował także wszechstronną analizę zjawisk homonimicznych pod względem historycznym, porównawczym i typologicznym<sup>35</sup>.

### Podgrupy homonimii

Przy zagadnieniu homonimii wyróżniane są także jeszcze dwa zjawiska towarzyszące.

**Homografia** dotyczy zapisu (grec. *homós* ‘taki sam, równy’ + *grapho* ‘piśź’) – identycznego, ale różniącego się brzmieniem, znaczeniem, pochodzeniem. Formy tego zjawiska nazywają się homogramami<sup>36</sup> lub homografami, np. *zamarzać* I (wym. *zamarzać*) ‘snuć marzenie o czym, wymarzać sobie co’; *zamarzać* II (wym. *zamar-zać*) ‘kostnieć, lodowacieć’<sup>37</sup>. W języku białoruskim także występuje homografia (błrus. *амографы, графічныя амонімы*). W białoruszczyźnie są to leksemy, które zapisywane są jednakowo, lecz wymawiane inaczej, tj. z innym akcentem, np.:

- 1) błrus. *атлас* ‘atlas’ i *атлас* ‘atłas’;
- 2) błrus. *бацькі* ‘rodzice, przodkowie’ i *бацькі* ‘ojca’ (dopełniacz od *бацька*);
- 3) błrus. *вада* ‘woda’ i *вада* (*дэфэкт, недахон*) ‘wada’<sup>38</sup>;
- 4) błrus. *вучыць* ‘uczy’ (on/ona) i *вучыць* ‘uczyc’<sup>39</sup>;
- 5) błrus. *капаць* ‘kopać’ i *капаць* ‘kapać’;
- 6) błrus. *кара* ‘kara’ i *кара* ‘kora’, ‘powłoka’;
- 7) błrus. *каса* ‘kasa’ i *каса* ‘warkocz’, ‘kosa’;
- 8) błrus. *мука* ‘męka’ i *мука* ‘mąka’;
- 9) błrus. *падаць* ‘padać’, ‘spadać’, ‘opadać’, ‘słabnąć’ i *падаць* ‘podać’, ‘wnieść, złożyć’, ‘podsunąć’, ‘dać’;

<sup>35</sup> В.В. Виноградов, *Проблемы морфематической структуры слова и явления омонимии в славянских языках*, [w:] *Славянское языкознание*, Moskwa 1968.

<sup>36</sup> *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego...*, s. 239.

<sup>37</sup> D. Buttler, *Słownik polskich homonimów całkowitych*, Wrocław 1988, s. 5.

<sup>38</sup> V. Pashkievich, *Fundamental Byelorussian*, Book 1, Toronto 1974, s. 18.

<sup>39</sup> Ibidem.

10) błrus. *napa* ‘para’ (rękawiczek; wodna), *napa* ‘pora’;

11) błrus. *paca* ‘rasa’ i *paca* ‘rosa’;

12) błrus. *xiба* ‘luka, wada, błąd’ i *xiба* ‘może, chyba’.

Przykłady oczywiście można by mnożyć<sup>40</sup>. Jak widać, łączy je identyczna pisownia, a różni wymowa. Akcent stanowi o tym, że są to różne leksemy. Także ten fakt odróżnia homonimie w języku białoruskim od homonimii w języku polskim, co dowodzi, że nie zawsze homonimie w obu językach mają taki sam charakter: „У кожнай мове аманімія мае спецыфічныя асаблівасці, якія не дазваляюць механічна пераносіць яе законы з адной мовы ў другую”<sup>41</sup>.

**Homofonia** (grec. *homophōnia* ‘jednorodność dźwięku’) – czyli identyczność fonetyczna dwóch lub więcej form językowych, które różnią się pisownią, etymologią, jak też znaczeniem. Formy tego zjawiska nazywają się homofonami<sup>42</sup>, np. *morze* i *może*<sup>43</sup>; zwykle homofonia traktowana jest jako zjawisko leksykalne i tak jest ukazywana w opracowaniach terminologicznych, jednak można dopuścić używanie terminu „homofonia” („homofon”) w odniesieniu do innych niż wyrazowe jednostek języka. M. Majewska pisze: „Można zatem przyjąć, że w tym ujęciu homofonia jest terminem nadrzędnym w stosunku do homonimii. Obejmuje ona bowiem wszystkie jednostki identyczne pod względem brzmienia”<sup>44</sup>. Lyons dodaje: „wyrazy [...] są homofonami, jeśli je realizuje ta sama forma foniczna, a homografami, jeśli je realizuje ta sama forma graficzna”<sup>45</sup>.

Formą homonimów może być:

a) postać foniczna – ciąg dźwięków;

b) postać graficzna – ciąg liter;

c) postać graficzna i foniczna<sup>46</sup>.

Jednoczesna identyczność brzmieniowa i graficzna była początkowo określana jako homonomia właściwa, homonomia całkowita lub homonomia absolutna. Tak więc termin „homonimia” zawiera w sobie:

<sup>40</sup> O homonimii leksykalnej rzeczowników pisze np. Д.М. Карацінская, *Аб лексічнай аманіміі назоўнікаў*, „Весці Акадэміі Навук БССР”, Серыя грамадскіх навук 1978, nr 2, s. 122–130.

<sup>41</sup> Д.М. Карацінская, *Аманімічныя адносіны назоўніка са словамі іншых разрадаў*, „Беларуская лінгвістыка” 1988, nr 33, s. 36: „W każdym języku homonomia ma specyficzne osobliwości, które nie pozwalają na mechaniczne przenoszenie reguł jej tworzenia z jednego języka do drugiego” [tłum. własne – R.K.].

<sup>42</sup> *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego...*, s. 239.

<sup>43</sup> J. Tokarski, *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1980, s. 285.

<sup>44</sup> M. Majewska, *Homonomia i homonimy...*, s. 33.

<sup>45</sup> J. Lyons, op. cit., s. 174.

<sup>46</sup> M. Majewska, *Homonomia i homonimy...*, s. 25.

- 1) homonimię właściwą, homonimię całkowitą, homonimię absolutną;
- 2) homofonię;
- 3) homografię;
- 4) homoformię<sup>47</sup>.

Jednak termin „homonimia całkowita” jest obecnie stosowany w przypadku identyczności paradygmatów analizowanych jednostek. W opozycji do tego istnieje „homonimia częściowa”, do której zaliczane są formy należące do paradygmatów różnych leksemów<sup>48</sup>. W języku białoruskim także obecna jest homofonia (błrus. *амафоны, фанетычныя амонімы*). Oto przykłady leksemów brzmiących jednakowo i różniących się zapisem: *раман – Раман, сервіз – сервіс, плод – плот, грыб – грып*. Białoruska encyklopedia podaje jeszcze inne przykłady: *род – рот, везці – весці, код – кот, казка – каска*<sup>49</sup>: „Часцей за ўсё яны супадаюць па гучанні толькі ў асобных формах”<sup>50</sup>.

Homonimia w obu językach słowiańskich ma zasadniczo podobny charakter, chociaż różnica w akcencie wpływa tu na brak stuprocentowych paraleli.

## Резюме

### *Омонимия в польском и белорусском языках*

Научная статья посвящена рассмотрению процессов омонимии в двух славянских языках – польском и белорусском. Для начала рассматриваются определения слова „омонимия” в этих двух языках. Затем анализируются разные виды омонимии в польском языке, после чего происходит их сравнение с омонимией в белорусском языке. В статье приводятся примеры как из словарей, так и из литературы и фильмов. Проведенный анализ показывает, что омонимия в двух славянских языках в целом похожа, но в то же время разница в постановке ударения влияет на то, что абсолютных параллелей не существуют.

**Ключевые слова:** омонимия, омонимы, белорусский язык, польский язык, сравнение.

<sup>47</sup> Zob. *ibidem*, s. 44.

<sup>48</sup> Zob. *ibidem*, s. 45.

<sup>49</sup> А.Я. Міхневіч (рэд.), *Беларуская мова...*, s. 30.

<sup>50</sup> *Ibidem*: „Najczęściej odznaczają się one zbieżnością dźwiękową tylko w odrębnych formach” [tłum. własne – R.K.].

## Summary

### *Homonymy in Polish and Belarusian*

The paper is a review of homonymy (in a broad sense of the term) in two Slavic languages: Polish and Belarusian. Different types of homonyms were described and compared. At the beginning of the article one can find many different Polish and Belarusian definitions of homonymy. The examples of homonyms were taken from dictionaries, books and films. The analysis shows that homonyms in two Slavic languages are very similar but very strong difference one can find in accent.

**Key words:** homonymy, homonyms, the Belarusian language, the Polish language, comparison.



Joanna Orzechowska  
Olsztyn

## Лингвокультурологический объект МЕДВЕДЬ в русском языке

С появлением нового направления в науке, возникшего на стыке культурологии и лингвистики – лингвокультурологии, на уроках иностранных языков все чаще и чаще мы обращаемся к языку не только как к средству общения, но и как хранителю и собирателю культуры, носителю культурных ценностей, которые передаются из поколения в поколение<sup>1</sup>.

В языковом сознании каждого народа функционируют слова и образы, объединяющие народ, носителей одного языка в одно культурное пространство. Эти слова и образы чужды и непонятны носителям других языков и представителям других культур<sup>2</sup>.

Многие слова русского языка хранят образы мифологии и сгустки миропонимания жителей Древней Руси, дошедшие до наших времен из глубокой древности. В них запечатлены знания русского народа о самом себе и об окружающей природе. Такие знания, скрытые в семантике слова, лингвисты называют фоновыми знаниями<sup>3</sup>. Задача преподавателя русского языка как иностранного состоит в том, чтобы с первых шагов его изучения учащиеся смогли увидеть, понять и научиться употреблять в речи слова с фоновыми знаниями, культурные концепты. Именно в этом состоит цель глубинно-смыслового усвоения русского языка на основе методики прикладной лингвокультурологии, развивающейся в русле и продолжающей традиции лингвострановедения<sup>4</sup>. Без понимания таких слов учащимся

---

<sup>1</sup> В.А. Маслова, *Лингвокультурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений*, Издательский центр „Академия”, Москва 2001.

<sup>2</sup> В.В. Воробьев, *Лингвокультурология*, Издательство Российского университета дружбы народов, Москва 2006, с. 24.

<sup>3</sup> Ibidem, с. 23–24.

<sup>4</sup> В.П. Синячкин, М.А. Брагина, В.В. Дронов, Н.А. Красс, Е.Ф. Тарасов, *Лингвокультурологические аспекты формирования языкового сознания иностранных студентов в процессе изучения русского языка*, Учеб. пособие под. ред. В.М. Филиппова, РУДН, Москва 2008, с. 4.

не понять современных публицистических текстов, произведений художественной и популярной литературы, текстов песен, высказываний героев фильмов, своих собеседников.

Слова, которые, помимо явного лексического значения, содержат еще и национально-культурный компонент (внеязыковой культурный смысл), принято называть лингвокультурами. Данный термин был введен основателем одного из направлений в изучении взаимодействия языка и культуры – лингвокультурологии – профессором Российского университета дружбы народов (РУДН) В.В. Воробьевым<sup>5</sup>. В его понимании, лингвокультура – это единица описания взаимосвязи языка и культуры, выделяемая с целью использования ее в лингвострановедческой методике; в первую очередь, в преподавании русского языка как иностранного<sup>6</sup>. „В отличие от слова и лексико-семантического варианта (ЛСВ) как собственно языковых единиц, лингвокультура включает в себя сегменты не только языка (языкового значения), но и культуры (внеязыкового культурного смысла), репрезентируемые соответствующим знаком”<sup>7</sup>.

Формально лингвокультуремой можно назвать как слово, так и словосочетание, предложение, поговорку, крылатое выражение, и даже большие фрагменты литературных текстов вплоть до целых художественных произведений<sup>8</sup>. Благодаря их усвоению возможно приобщение личности к культуре народа, понимание культуры и функционирование в ее концептосфере.

В процессе преподавания иностранного языка лингвокультуры используются в роли тех языковых единиц, которые служат сигналами для введения лингвострановедческого комментария. Иногда они образуют лингвокультурологическое поле, т.е. иерархическую систему единиц, обладающих общим значением и отражающих в себе систему соответствующих понятий культуры. Это иерархическая структура множества лингвокультурем, обладающих общим инвариантным смыслом, характеризующих определенную культурную сферу<sup>9</sup>. Одним из методов исследования лингвокультурологического объекта является описание поля<sup>10</sup>, а каждое такое поле создает для определенного народа кусок своей „картины мира”. Лингвокультурологические поля у разных народов могут значительно

<sup>5</sup> В.В. Воробьев, *op. cit.*, с. 19.

<sup>6</sup> В.П. Сиячкин и др., *op. cit.*, с. 19.

<sup>7</sup> В.В. Воробьев, *op. cit.*, с. 44.

<sup>8</sup> *Ibidem*, с. 53–56.

<sup>9</sup> *Ibidem*, с. 60–65.

<sup>10</sup> *Ibidem*, с. 40–43.

отличаться друг от друга, поэтому их сопоставление позволяет выявить различия в языках и культурах, открыть причины взаимного непонимания носителей разных языков и культур<sup>11</sup>.

В настоящей статье мы попытаемся описать структуру лингвокультурологического поля МЕДВЕДЬ в русском языке с целью представления этого поля польской аудитории. Толчком к проведению исследования послужили многочисленные случаи непонимания лингвокультурем-синонимов имени-ядра МЕДВЕДЬ на практических занятиях по РКИ, т.е. возникновение герменевтических ситуаций.

Среди методик и техник, предшествующих проведению лингвокультурологического описания, ведущее место отводится психо-социо-культурологическому эксперименту. Лингвистический ассоциативный эксперимент был проведен в группе из 36 студентов III курса отделения русской филологии Варминско-Мазурского университета. В анкете были помещены следующие слова-стимулы, выбранные из словаря синонимов<sup>12</sup>, словаря Даля<sup>13</sup>, сказок<sup>14</sup>: *барин, косолапый, Михаил Потапыч, Топтыгин, Михайло Иванович, мишка, неловкий, неповоротливый, неуклюжий, хозяин*. Ниже представлены результаты эксперимента.

Таблица 1. Итоги ассоциативного эксперимента

Стимул	Реакция „медведь”	Другие реакции
Барин	0	зубр, олень, кабан
Косолапый	3	еж, кабан, рысь
Михаил Потапыч	1	зубр
Михайло Иванович	1	кабан
Мишка	5	белка (2), куница, еж
Неловкий	3	еж (3), кабан (2), зубр (2), соболь, волк, лось
Неповоротливый	2	волк
Неуклюжий	0	лось, зубр
Топтыгин	0	
Хозяин	7	олень (4), волк (4), зубр (3), бобр (2), кабан

<sup>11</sup> Ibidem, с. 34.

<sup>12</sup> *Словарь синонимов*, Москва 1975, с. 237.

<sup>13</sup> В.И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, т. II, Москва 1979, с. 311.

<sup>14</sup> А.А. Камалова, *Русская народная сказка в этнолингвистическом аспекте*, [в:] *Vajka w przestrzeni naukowej i edukacyjnej*, Olsztyn 2011, с. 185.

Следует отметить тот факт, что у польских студентов ни одной ассоциации со словом *медведь* не вызвали стимулы *барин*, *неуклюжий*, *Топтыгин*. Характеристика *неуклюжий* в сознании поляков связана с другими животными: с *лосем* или с *зубром*, *барин* в сознании поляков предстают *зубр*, *олень*, *кабань*. Понятное для каждого русского школьника *косопатый* лишь для 3 опрошенных связано с *медведем*, а кроме того, в качестве реакции на стимул *косопатый* появились наименования *зубра*, *оленя*, *белки*, *ежа*, *кабана*, *рыси*. Только одна студентка в качестве реакции на стимулы *Михаил Потапыч* и *Михайло Иванович* написала: *медведь*. Интересно, что стимул *серый (волк)* у трех респондентов вызвал реакцию *медведь*.

Результаты проведенного эксперимента в очередной раз показали, что культурный фон является необходимым элементом занятий по РКИ в высшей школе. Только изучение погруженного в культурную среду слова знака приводит к постепенному формированию лингвокультуры с различного рода ассоциациями, выходящими за пределы обычной языковой дефиниции<sup>15</sup>.

Чтобы достичь „погружения в культуру”, мы рекомендуем преподавателям широко использовать на занятиях готовые тексты разных типов. Для обучения иностранному языку следует выбирать такие тексты, которые содержат герменевтическую ситуацию и являются подлинными кладями культуры. Лингвокультурологический анализ таких текстов обогащает словарный запас, развивает мышление и способность к более глубокому пониманию не только прочитанного текста, но и ситуации, в которой он был написан. Приобщение человека (и особенно филолога) к иной культуре происходит путем усвоения им „чужих” текстов. Небольшой текст становится для читающего фрагментом чужого мира, который, с умелой помощью учителя, раскрывает свои тайны и глубинные смыслы.

Во все времена главным источником фоновых знаний для исследователя культуры было русское народное творчество: сказки, песни, пословицы, поговорки, крылатые слова, считалки, загадки, потешки. Значительную роль в создании образов национального языкового сознания играла и продолжает играть русская литература. В XX веке значительная роль была отведена кинематографу, в XXI – к нему присоединился Интернет.

---

<sup>15</sup> В.В. Воробьев, *op. cit.*, с. 51.

В качестве примера ниже мы представим собственный лингвострановедческий комментарий к используемым на занятиях разным типам текстов и покажем различные возможные реализации коннотаций лексемы МЕДВЕДЬ как лингвокультуремы, т.е. попытаемся всесторонне описать ее лингвокультурологическое поле.

Семантика (словарное значение) и сигматика (энциклопедическое значение) лингвокультурологического объекта МЕДВЕДЬ в польской аудитории не требует отдельного комментария. Основную культурологическую компетенцию<sup>16</sup> будут формировать синтаксический и прагматический аспекты его описания.

Наименование животного *медведь*, понимаемое как ‘мед едящий’, было у многих славянских племен табу и заменялось другими наименованиями<sup>17</sup>. Некоторые из них прочно закрепились в фольклорных жанрах и существуют в русском языке по сей день. В мультфильме *Лиса, медведь и мотоцикл с коляской* (СССР, 1969) лесные жители используют 6 разных обращений к главному герою: *косолапый, Михаил Потапыч, Потапыч, Топтыгин, Миша, Мишенька*.

Популярным синонимом слова *медведь* является слово *мишка*. Плюшевый мишка – это один из самых известных видов мягких игрушек. Медвежонок Миша (или Мишка) был талисманом XXII Олимпийских игр, проходивших в 1980 г. в Москве. Мишка является уменьшительной формой к собственному имени Михаил, поэтому именно так зовут медведя в детских стихах, сказках, мультипликационных фильмах. „Антропоморфизм при наименовании животных имеет древнейший источник и восходит к мифопоэтическому сознанию, в котором медведю отводилась роль тотемного животного”<sup>18</sup>. Наделение медведя, фольклорного персонажа сказок человеческими чертами привело к появлению у него не только имени, но и отчества, а затем и фамилии – *Михайло Потапыч Топтыгин*.

Польские студенты сумеют разгадать загадки:

Бурый, косолапый  
По лесу бредет.  
Любит „одолжить” он  
У лесных пчел мед, –

<sup>16</sup> Ibidem, с. 73.

<sup>17</sup> Г.П. Цыганенко, *Этимологический словарь русского языка*, Радянська школа, Киев 1989, с. 228.

<sup>18</sup> А.А. Камалова, op. cit., с. 191.

или:

Косолапый и мохнатый,  
Греет он в берлоге лапы.  
Летом любит погулять  
И зверушек охранять.  
А зимой, под вьюжный вой,  
Спит в избушке снеговой, –

потому что им хорошо знаком образ медведя, который любит мед и живет в берлоге. Однако герменевтическую ситуацию создает перевод или толкование непонятного прилагательного *косолапый*: 1. Ступающий пятками врозь *Косолапый медведь*<sup>19</sup>. Такой образ медведя вызывает у польских студентов недоумение. В польской языковой картине мира медведи не страдают косолапостью. Дети в России узнают об изъяне в походе медведя уже с детских лет, когда учат наизусть стихи *Мишка косолапый*:

Мишка косолапый  
По лесу идет,  
Шишки собирает,  
И в карман кладет.  
Вдруг, упала шишка –  
Прямо мишке в лоб!  
Мишка рассердился  
И ногою топ!

О том, насколько сильно образ *косолапого мишки* закрепился в сознании русского человека, свидетельствует современное продолжение стихотворения, развивающее мысль об косолапости, своеобразная вариация на эту тему<sup>20</sup>:

Мишка косолапый по лесу идет,  
Шишки собирает, песенки поет.  
Вдруг упала шишка, прямо мишке в лоб,  
Мишка оступился и об землю хлоп!  
Засвистел на ветке пересмешник-дрозд:  
Мишка косолапый наступил на хвост!  
А за ним вдогонку пятеро зайчат –  
„Мишка косолапый!” из кустов кричат.

<sup>19</sup> С.И. Ожегов, *Словарь русского языка*, Издательство „Советская Энциклопедия”, Москва 1968, с. 292.

<sup>20</sup> См. [online] <[www.invictory.org/blog/post-4016-hobbies.html](http://www.invictory.org/blog/post-4016-hobbies.html)>.

Подхватил дразнилку весь лесной народ:  
 Мишка косолапый по лесу идет!  
 Бросился к берлоге маленький медведь –  
 Чем такие ноги, лучше умереть!  
 Спрятался за шкапом и ревет ревмя:  
 Мишкой косолапым дразнят все меня...  
 Улыбнулась мама: „Глупенький сынок.  
 Не стесняйся, милый, косолапых ног.  
 Я ведь косолапа, папа косолап,  
 Косолапил славно дедушка Потап”.  
 Мишка косолапый стал ужасно горд,  
 Вымыл с мылом лапы, съел медовый торт.  
 Вышел из берлоги, да как заорет:  
 „Мишка косолапый по лесу идет!!!”

Устойчивый фольклорный образ медведя использует И. А. Крылов. В басне *Квартет* мишка также „страдает” косолапостью („Проказница мартышка, осел, козел да косолапый мишка затеяли сыграть квартет”<sup>21</sup>).

Яркий образ *косолапого мишки* был использован в названии продуктов, адресованных прежде всего детскому потребителю: конфеты и шоколад „Мишка косолапый”. В легендарной линии продуктов при оформлении упаковки использован фрагмент картины И.И. Шишкина *Утро в сосновом бору*. О том, насколько прочно связаны в сознании потребителей картина и вкус конфет, пишет одна из Интернет-пользователей на своем блоге: „Сегодня из принципа купила еще одни конфеты «Мишка косолапый», фабрики «РотФронт». И – о чудо! – получила райское наслаждение. Конфеты от «РотФронта» – те самые, настоящие, с характерной горчинкой, вязким пралине и хрустящими вафельками. Отличить вкусную продукцию «РотФронта» от ... «Красного Октября» легко на глазок – по бумажке: у «Октября» картинка с мишками в рамке, а у «РотФронта» – в еловых ветках”<sup>22</sup>.

В результате процесса субстантивации прилагательное *косолапый*, обозначающее черту походки медведя, превратилось в народно-разговорный эквивалент его названия (ср. *косой – заяц*, *серый – волк*, *сохатый – лось*). Поэтому носителям русской культуры понятно, кто является главным героем комедийного фильма *Косолапый друг* (1959, СССР, режиссер – Владимир Сухобоков), или репортажа в Вестях-Москва *Косолапый постоялец*.

<sup>21</sup> И.А. Крылов, *Сочинения*, т. III: *Басни. Стихотворения. Письма*, под ред. Д.Д. Благого, ОГИЗ Государственное издательство художественной литературы, Москва 1946, с. 82, [online] <<http://rvb.ru/18vek/krylov/01text/vol3/01fables/103.htm>>.

<sup>22</sup> См. [online] <<http://vorontsova-nvu.livejournal.com/352531.html>>.

В словаре С.И. Ожегова слово *косолопый* толкуется также как: 2. перен. Неуклюжий, неловкий (разг.)<sup>23</sup>. Неуклюжесть и неловкость *косолопого медведя* подтверждается во фразеологизмах *медведь в посудной лавке* и *медведь на ухо наступил*. Первый создает динамичный, ситуативный образ неповоротливости животного, второй представляет ее результаты: каким надо быть неуклюжим, чтобы умудриться наступить кому-то на ухо! Оба фразеологизма требуют комментария в польской аудитории, так как в соответствующих польских фразеологизмах „героем” является слон.

Образ медведя – *хозяина* леса, *барина* в тайге, сильного зверя, который живет своими законами и играет главенствующую роль среди диких зверей представлен в поговорках: *хозяин в дому, что медведь в бору; не прав медведь, что корову съел, не права корова, что в лес зашла*<sup>24</sup>, *закон – тайга, медведь – хозяин* (кто сильнее – тот и прав, о понятии справедливости в данных условиях лучше не говорить).

Образ медведя-хозяина леса представлен в сказке *Мужик, медведь и лиса*:

- Пахал мужик ниву, пришел к нему медведь и говорит ему:
- Мужик, я тебя сломаю!
- Нет, не замай; я вот сею репу, себе возьму хоть корешки, а тебе отдам вершки.
- Быть так, – сказал медведь, – а коли обманешь – так *в лес* по дрова *ко мне* [разрядка наша – J.O.] хоть не езд!<sup>25</sup>.

В приведенных поговорках и сказках отмечается уважительное отношение человека к хозяину леса, нередко боязнь, однако не без попыток перехитрить, подчинить себе неразумное животное.

В лингвокультурологическом поле МЕДВЕДЬ находится также выражение *сосать лапу*, которое требует комментария. Хотя „сосать лапу”, т.е. жить запасом (как медведи зимой) могут и другие звери, и люди, этот образ закреплен за медведем: *Медведь всю зиму лапу сосет*<sup>26</sup>. Ср. загадки:

В чаще он лесной живет,  
Сладкоежкой слывет.  
Летом ест малину, мёд,

<sup>23</sup> С.И. Ожегов, *op. cit.*, с. 292.

<sup>24</sup> В. И. Даль, *op. cit.*, с. 311.

<sup>25</sup> *Русские сказки. Из сборника А. Н. Афанасьева, „Художественная литература”, Москва 1987, с. 9.*

<sup>26</sup> В. И. Даль, *op. cit.*, с. 311.

Лапу зиму всю сосёт.  
Может громко зареветь,  
А зовут его... ( медведь)

Лапу он свою сосёт,  
Спит всю зиму напролёт.  
А вот, как придёт весна,  
Пробуждается от сна  
И давай в лесу реветь ...  
Все зовут его ... (медведь).

Таким образом, системный метод изучения лингвокультурологического объекта в единстве семантики, синтагматики, синтактики и прагматики позволяет получить целостное представление об единице МЕДВЕДЬ, в которой собственно языковое связано с внеязыковым содержанием<sup>27</sup>. Лингвокультурологический смысл объекта МЕДВЕДЬ в польской аудитории раскрывается посредством исследования синтактики и прагматики имени с представлением необходимого комментария, сопровождающего лингвокультурему, с подбором текстов с культуроведческими фоновыми знаниями. Исследование лингвокультурологического поля имени позволяет сформировать лингвокультурологическую компетенцию, т.е. раскрыть и объяснить фрагмент исторически сложившейся русской картины мира.

### Streszczenie

#### *Lingwokulturowy obiekt NIEDŹWIEDŹ w języku rosyjskim*

Na zajęciach języka rosyjskiego jako obcego często niezbędny jest komentarz lingwokulturowy, aby wyjaśnić funkcjonowanie słów z odniesieniami kulturowymi. Zaprezentowano przykładowy opis obiektu lingwokulturowego NIEDŹWIEDŹ w aspekcie syntaktycznym oraz pragmatycznym. W ten sposób zostały wyjawione nieznanne polskiemu studentowi znaki językowe opisujące ten obiekt. Opisu dokonano na podstawie wybranych tekstów z dużym ładunkiem odniesień kulturowych: bajek, zagadek, przysłów, frazeologizmów, wierszy, tekstów literatury pięknej. Zajęcia przeprowadzone zgodnie z metodyką praktycznej lingwokulturologii mają za zadanie kształtowanie kulturowej kompetencji.

**Słowa kluczowe:** lingwokulturologia, lingwokulturrema, obiekt lingwokulturowy, lingwokulturowa kompetencja

<sup>27</sup> В.В. Воробьев, *op. cit.*, с. 43.

## Summary

### *BEAR – a linguoculturological object in the Russian language*

When teaching Russian as a foreign language, it is essential to refer to linguoculturological aspects of words which refer to culture. The presented description of BEAR - a linguoculturological object – in syntactic and pragmatic perspective is an example of such a word. The description helped Polish students to get acquainted with linguistic signs relating to the object which had been unknown to them before. The description was based on a selection of texts with numerous cultural references, such as fables, riddles, proverbs, phraseological expressions, poems, and prosaic literary texts. Classes conducted in line with the methodology of applied linguoculturology were aimed at developing students' linguoculturological competence.

**Key words:** linguoculturology, a linguoculturological object, linguoculturological competence.

Swietlana Waulina  
Larysa Kokowina  
Kaliningrad

## **Способы выражения модального значения достоверности в поэме Н.В. Гоголя *Мертвые души* и в ее английских переводах**

Среди актуальных направлений современного языкознания традиционно находится сопоставительное изучение языков, интерес к которому значительно возрос в настоящее время в связи с повышением интеграционных процессов в различных сферах общества, в том числе в сфере межъязыковых отношений. Объектом рассмотрения в сопоставительной лингвистике являются различные уровни и элементы языка, среди которых немаловажную роль играют исследования универсальных семантических категорий. К числу таких категорий относится модальность, которая, выражая комплекс сложных смысловых отношений субъекта высказывания с внеязыковой действительностью, „охватывает в языках европейской системы всю ткань речи”<sup>1</sup>.

В настоящее время, когда в лингвистике весьма отчетливо проявляются антропоцентрические тенденции, учет человеческого фактора, играющего роль экстралингвистического компонента языковых преобразований, обуславливает активный интерес исследователей к модальности текста, в первую очередь художественного, изучение которого дает возможность выявить не только онтологические, но и аксиологические функции различных модальных значений. При этом исследователи, обращающиеся к сопоставительному анализу данных значений в художественном тексте, неизбежно сталкиваются с необходимостью решения еще одной актуальной для сопоставительной лингвистики проблемы – проблемы адекватности перевода. „Дать адекватный перевод художественного текста, как отмечает Ирена Дашчинска, значит добиться такого уровня перевода, когда

---

<sup>1</sup> В.В. Виноградов, *О категории модальности и модальных словах в русском языке*, [в:] *Труды Института русского языка*, т. 2, Москва – Ленинград 1950, с. 39.

он оказывает адекватное подлиннику эмоциональное воздействие на читателя и содержит ту же семантическую и стилистическую информацию, какую находим в исходном тексте”<sup>2</sup>.

В данной статье представлены результаты сопоставительного функционально-семантического анализа модального значения достоверности, проведенного нами на материале поэмы Н.В. Гоголя *Мертвые души* и ее двух английских переводов, выполненных Д. Хогартом (в тексте статьи – первый перевод) и Р. Магуайром (второй перевод).

Значение достоверности относится к числу основных модальных значений, которое многие лингвисты выделяют в самостоятельный тип модальности, имеющий различные терминологические обозначения: персуазивная модальность, эпистемическая модальность, модальность достоверности. Мы склонны согласиться с мнением Елены Беляевой о том, что термин „модальность достоверности” является наиболее информативным, потому что в нем „во-первых, содержится указание на оценочный характер данной категории, во-вторых, отражена семантическая основа оценки – степень осведомленности говорящего о связях и отношениях действительности”<sup>3</sup>.

Согласно толковым словарям русского языка, достоверность – свойство по прил. *достоверный* – ‘не вызывающий сомнений, подлинный, реальный’<sup>4</sup>. С философской точки зрения, „достоверность – понятие, характеризующее знание как твердо установленное, исключающее сомнение. В субъективном плане достоверность является формой осознания человеком истины”<sup>5</sup>. Степень осознания субъектом достоверности того или иного события может быть различной – от бесспорного признания его истинности до полной неуверенности в последней. В первом случае речь идет о так называемой категорической достоверностью, во втором – о проблематической. Оценка субъектом той или иной степени достоверности сообщаемого „положения дел” в языке фиксируется по-разному.

При этом ситуации категорической и проблематической достоверности, необходимо отличать от ситуаций простой имплицитной достоверности, когда субъект высказывания (говорящий) считает, что утверждение или

---

<sup>2</sup> I. Daszczyńska, *Frazeologia wojennych powieści Konstantina Simonowa w konfrontacji z polskimi przekładami*, Słupsk 1982, с. 13.

<sup>3</sup> Е.И. Беляева, *Достоверность*, [в:] *Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность*, Ленинград 1990, с. 157.

<sup>4</sup> *Словарь русского языка*, т. 1, Москва 1981, с. 437.

<sup>5</sup> *Современный философский словарь*, Москва 1998, с. 212.

отрицание связи предикатных предметов не нуждается в обосновании. Данная ситуация выражается в русском языке с помощью повествовательных предложений с глаголами в изъявительном наклонении и не содержит эксплицитных маркеров достоверности. Ср.: „Покой *был* известного рода, ибо гостиница *была* тоже известного рода, то есть именно такая, как *бывают* гостиницы в губернских городах” (316)<sup>6</sup>; „Какие *бывают* эти общие залы – всякий проезжающий *знает* очень хорошо” (316). В тексте английского перевода предложения строятся подобным же образом. Ср.: „The said bedchamber *was* of quite ordinary appearance, since the inn *belonged* to the spices to be found in all provincial towns” (I, 6)<sup>7</sup>; „The appearance of the common parlours of the kind *is known* to everyone who travels” (I, 7); „The chamber *was* of a certain kind, for the hostelry *was* also of a certain kind, that *is* precisely the way all hostelries *are* in provincial capitals” (II, 6)<sup>8</sup>; „As to what these common rooms *are* like, any traveler *knows* very well” (II, 7). Из приведенных примеров видно, что имплицитный способ выражения значения достоверности в английском языке мы наблюдаем при употреблении глаголов в формах настоящего и прошедшего времени. Оценка же достоверности описываемого „положения дел”, обращенного к будущему времени, в английском языке, в отличие от русского, выражается эксплицитно – чаще всего посредством модальных глаголов *will*, *could*, *may*, имеющими значения возможности, вероятности осуществления действия. Ср.: „Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «*Доедет*», – отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань *не доедет*», – отвечал другой” (315) „«Look at that carriage», one of them said to the other. «Think you it *will be going* as far as Moscow?» «I think it *will*» replied his companion. «But not as far as Kazan, eh?» «No, not as far as Kazan»” (I, 5); „«Hey» said one to the other, «Look at that there wheel! you think that wheel *could make it* as far as Moscow if it *had to*, or *couldn't it*?». «It *could*» replied the other, «But not as far as Kazan, I bet?». «Not as far as Kazan it *couldn't*» replied the other” (II, 5).

<sup>6</sup> Здесь и далее цит. по изданию: Н. Гоголь, *Повести. Пьесы. Мертвые души*, Москва 1975. В круглых скобках указывается номер страницы, из которой извлечен пример.

<sup>7</sup> Здесь и далее цит. по изданию: Nikolai Gogol, *Dead Souls*, translated by D.J. Hogardh, Dover Publications. New York 2003. В круглых скобках после римской цифры I указывается номер страницы, из которой извлечен пример.

<sup>8</sup> Здесь и далее цит. по изданию: Nikolai Gogol, *Dead Souls*, translated by Robert A. Maguire, Penguin Books. London 2004. В круглых скобках после римской цифры II указывается номер страницы, из которой извлечен пример.

Наиболее часто в тексте поэмы подобные примеры (имплицитность выражения достоверности в русском языке – эксплицитность в английском) встречаются в лирических отступлениях, что вполне объяснимо, поскольку данные отступления содержат размышления о жизни и мечты о грядущих событиях. Ср.: „[...] везде хоть раз *встретится* на пути человеку явление, не похожее на все то, что случалось ему видеть дотоле, которое хоть раз *пробудит* в нем чувства, не похожие на те, которые суждено ему чувствовать всю жизнь. Везде [...] весело *промчится* блистающая радость” (384); „Everywhere in life [...] a man *may happen* upon some phenomenon which is so entirely different from anything hitherto known to his experience that *arouses* in him feelings different from those which have hitherto fallen to his lot. Everywhere [...] there *may suddenly break* a clear, radiant thread of joy” (I, 83); „Everywhere, if but once, a person *will encounter* a phenomenon on his journey that is unlike anything he has chanced to see heretofore and that, at least once *will awaken* in him a feeling unlike any he is fated to feel for the rest of his life. Everywhere [...] a resplendent joy *will gaily flash*” (II, 101).

Ситуация категорической достоверности предполагает, что у говорящего есть достаточные причины для подтверждения истинности содержания высказывания и он „настаивает на своей оценке информации, заключенной в предложении”<sup>9</sup>. Категорическая достоверность в оригинальном тексте поэмы *Мертвые души* представлена вводными словами *действительно, правда, конечно, на самом деле, верно, точно, да, впрямь, ведь, ей-богу* и др.

Ограниченный объем статьи позволяет рассмотреть лишь некоторые из перечисленных модальных модификаторов. Наиболее частотным в русском тексте поэмы является модификатор *конечно*, в ее английских переводах используется прямой эквивалент *of course* (как правило, им пользуется второй переводчик) или близкие аналоги, например, *naturally* – ‘конечно, естественно’. Ср.: „Хотя, *конечно*, – они лица не так заметные, и то, что называют второстепенные или даже третьестепенные” (325) – „*Naturally*, they were not persons of much note, but merely what folk call characters of secondary, or even of tertiary, importance” (I, 17); „Although as characters they are not, *of course*, so prominent, but are rather what is called secondary or even tertiary” (II, 19).

Иногда в текстах перевода лексема *конечно* трансформируется в союз *yet* – ‘однако, всё же’, что снижает категоричность высказывания, хотя,

<sup>9</sup> В.А. Белошапкова, *Современный русский язык*, Москва 1997, с. 773.

следует отметить, что по степени эмоционального воздействия это довольно сильный союз, поскольку он употребляется в тех случаях, когда нужно сообщить дополнительный факт, сильно контрастирующий с тем, что было сказано ранее. Ср.: „*Конечно*, можно бы заметить, что в доме есть много других занятий”(330) – „*Yet it may be remarked that a household requires other pursuits to be engaged*” (I, 23); „*Of course*, it could be noted that in a house many other things need attending” (II, 27).

Ещё один приём перевода лексемы *конечно* – это грамматическая замена: в приводимом ниже примере вводное слово заменяется конструкцией *as...as* с качественным прилагательным после первого *as* и другим прилагательным или квалифицирующей фразой после второго *as*. При этом значение категоричности снижается и высказывание приобретает описательный характер. Ср.: „[...] хотя чубарому коню, *конечно*, хотелось бы выслушать что-нибудь наставительное [...]” (358) – „[...] although the skewbald was *as ready as usual* to listen to conversation of a didactic nature [...]” (I, 54); „[...] although the dappled horse would *of course* have liked to hear some edifying [...]” (II, 64).

Второе место по частотности употребления в поэме занимает экспликатор *точно*. В тексте второго перевода ему соответствует словосочетание *in fact* – ‘фактически, на самом деле’. Первый же переводчик в большинстве примеров использует прием опущения, то есть вообще никак не переводит слово *точно*. Ср.: „Прошедши порядочное расстояние, увидели, *точно*, границу, состоявшую из деревянного столбика и узенького рва” (370) – „At length, when a considerable distance had been covered, that caught sight of a boundary-post and a narrow ditch” (I, 67); „Having walked a fair distance, they *did in fact* see a boundary, which consisted of a wooden stake and a narrow ditch” (II, 81).

Интересным с точки зрения адекватности перевода представляется нижеследующий пример, в котором речь идёт о знаменитой шкатулке Чичикова, точнее об одном из её ящичков: „Он всегда так поспешно выдвигался и задвигался в ту же минуту хозяином, что *наверно* нельзя сказать, сколько было там денег” (355). В данном примере слово *наверно* является синонимом слова *точно* и подразумевает, что нельзя было с уверенностью сказать, сколько денег находилось в шкатулке. Этот факт хорошо отразил в своём переводе второй переводчик, использовав наречие *for sure* – ‘наверняка, без сомнения’. Ср.: „It was always pulled out and pushed back in by the owner so quickly that there was no telling *for sure* how much money it contained” (II, 60). Первый же переводчик вообще не перевёл

данное предложение, видимо, посчитал описание шкатулки Чичикова излишне детальным. Такой подход явно нарушает интенцию оригинала, поскольку в данном отрывке описывается отношение Чичикова к деньгам, а это важная черта в понимании его характера.

Категорическая достоверность эксплицируется в тексте поэмы *Мёртвые души* и междометиями *право, ей-ей, ей-богу*. Для перевода междометия *ей-богу* использовались эквиваленты *by God* – ‘клянусь богом’ и *I swear* – ‘клянусь’. Ср.: „*Ей-богу, повесил бы*», – повторил Ноздрёв” (374) – „*By God, I would hang you!*» – repeated Nozdrev” (I, 72); „*I swear, I’d hang you*», Nozdyov said again” (II, 87). Гораздо более трудные переводческие задачи приходилось решать обоим переводчикам, когда следовало передать значение категорической достоверности в высказываниях, содержащих несколько модальных экспликаторов, особенно, если они принадлежат к разговорному, национально-окрашенному слою русской лексики. В этом случае оба переводчика прибегали к приёму лексико-грамматических трансформаций и описательному переводу всего фрагмента текста-оригинала, используя эмоционально окрашенные аналоги для перевода междометий. Ср.: „– Представь: снилось, что меня высекли, *ей-ей!* [...] – *Ей-богу!* да пребольно! Проснулся: чёрт возьми, в самом деле что-то почёсывается, – верно, ведьмы блохи” (377) – „Likewise, as the effect of last night’s doings, a whole squadron of soldiers seemed to be camping on my chest, and giving me a flogging. *Ugh!* [...] «I felt so ill» went on Nozdrev. «And just after I had fallen asleep something *did* come and sting me. Probably, it was a party of hag fleas»” (I, 75); „Fancy this: I dreamed I’d been flogged, *no kidding!* [...] «*No kidding!* And it really hurt! I woke up, the Devil take it, something *really* was itching, probably fleas, those witches»” (II, 91). Второй переводчик оба междометия (*ей-ей* и *ей-богу*) передаёт формулой *no kidding* – ‘без шуток, серьёзно’, выполняющей в английском языке функцию усиления достоверности высказывания. Перевод можно рассматривать как адекватный, но национальный колорит исчезает. Первый переводчик на месте русского междометия *ей-ей*, репрезентирующего значение уверенности, помещает английское междометие *ugh*, выражающее отвращение, ужас и использующееся как восклицание, когда человек видит что-то неприятное. Данное междометие больше соответствует русскому *тьфу* или *ах*. Но, поскольку первый переводчик полностью перестроил данный фрагмент текста, употребление данного междометия оправдано с тех позиций, что оно правильно отражает

состояние героя поэмы (Ноздрёва), который, действительно, проснулся с далеко не приятными ощущениями.

Таким образом, можно сделать вывод, что в текстах перевода значение категорической достоверности передается с помощью эквивалентов или близких по значению вариантных соответствий, а также используется прием грамматической замены. При этом наибольшую трудность вызвал перевод междометий, принадлежащих в разговорно-просторечному регистру речи.

Ситуация проблематической достоверности возникает в условиях неполного знания, когда говорящий не уверен или сомневается в информации, представленной в высказывании. Проблематическая достоверность в оригинальном тексте поэмы регулярно выражается модификаторами *кажется, вроде (бы), может быть, как будто, что ли, вряд ли, едва ли* и др.

Одним из самых частотных модификаторов данного значения является вводное слово *кажется*. Ср.: „О себе приезжий, *казалось*, избегал много говорить” (320). Использование данного модального экспликатора в тексте Гоголя очень значимо: Чичиков – обтекаемый персонаж, непонятно, говорил он о себе много или нет, но создается впечатление (на что и указывает экспликатор), что не говорил. В тексте первого перевода эта неопределенность, размытость утрачивается. Значение противопоставления, которое появляется в переводе, создается за счет введения логического коннектора *however* – ‘однако’, отсылающего нас к предшествующему контексту, и мы получаем две уверенных констатации фактов: о других говорил, а о себе – нет. Модальные оттенки исходного текста нарушаются. Ср.: „Of himself, *however*, the traveler had spoken little” (I, 11). Второй переводчик сохраняет соответствующий модальный смысл, используя глагол *seemed* – ‘казалось’, точнее, его несколько интерпретированную версию *so it seemed* – ‘как это казалось’. Ср.: „The newcomer avoided talking very much about himself, or *so it seemed*” (II,11).

Нарушение модального смысла высказывания исходного текста мы наблюдаем и в следующем отрывке. Описывая беспорядок в комнате, автор высказывает мнение, что, возможно, комнату и не убрали, однако в текстах перевода значение неуверенного предположения заменяется более уверенным посредством использования наречий *clearly* и *apparently* – ‘ясно, очевидно’. Ср.: „В комнате были следы вчерашнего обеда и ужина; *кажется*, что половая щётка не притрагивалась вовсе” (377) – „*Clearly* no broom had yet touched the place, for there remained traces of the previous

night's dinner and supper in the shape of crumbs strewn over the floor and tobacco ash on the tablecloth" (I, 76); „The room contained traces of yesterday's dinner and supper; *apparently* nothing had been touched by the broom" (II, 91).

В тексте поэмы *Мертвые души* проблематическая достоверность довольно часто выражается также посредством модальных частиц в составе вопросительных предложений. В русском языке это могут быть „типы вопросов, которые в эксплицитной или имплицитной форме содержат пропозитивную часть”, или „предположительно-вопросительные высказывания, первая часть которых выражает предположение или мнение говорящего, а вторая часть, имеющая вопросительную интонацию, содержит апелляцию к слушателю, вовлекая его в обсуждение выдвигаемой говорящим гипотезы”<sup>10</sup>. В английском языке аналогичную функцию выполняет разделительный вопрос (*disjunctive or tag question*). Следует обратить внимание на то, что в русском языке в подобных вопросах часто используются частицы *разве*, *неужели*, *что ли* и т.п., выражающие значения неуверенности, сомнения, предположения. Ср.: „Что ж *разве* это для вас дорого?” (392) – „Yes. Is that too much for you?” (I, 91); „What's the matter, is that too high for you?” (II, 112); „Виноват *разве* я, что не играю?” (376) – „Am I *any way* at fault for declining to play cards?” (I, 74); „Is it *really* my fault that I don't play?” (II, 90); „Да что же я дурак *что ли*?” (376) – „What do you mean, you fool?” (I, 74); „But what do you take me for, a fool?” (II, 89). Представленные примеры показывают, что в текстах перевода использован приём логической трансформации. Частица *разве*, например, передается усилением слова *дорого* с помощью наречия *too* – ‘слишком’, что можно рассматривать как адекватную замену. Частица *что ли* при переводе не сохраняется. Утверждение звучит категорично и уверенно, адекватность перевода нарушена.

Таким образом, проведенный анализ показал, что для выражения модального значения достоверности в его семантических разновидностях (категорическая и проблематическая достоверность) в оригинальном тексте поэмы Н.В. Гоголя *Мертвые души* используются разнообразные языковые экспликативы: вводные слова, частицы, междометия. Данные модификаторы передаются в английском переводе с помощью эквивалентов или близких по значению вариантных соответствий, как правило, это модальные глаголы или лексемы с модальной семантикой. Кроме того, используются приемы лексико-грамматической трансфор-

<sup>10</sup> Е.И. Беляева, *Достоверность...*, с. 158–162.

мации и целостного преобразования. При этом в переводных текстах поэмы не всегда достигается адекватность перевода, приводящая в ряде случаев к обеднению содержания произведения, а иногда и к искажению авторских интенций. Это еще раз служит дополнительным подтверждением того, что модальность является сложной семантической категорией и средства ее выражения при переводе на другой язык требуют от переводчика большого мастерства.

### Streszczenie

*Sposoby wyrażania modalnego znaczenia wiarygodności  
poemacie N. Gogola „Martwe dusze” i jego tłumaczeniach angielskich*

W artykule na materiale oryginalnego tekstu poematu Nikołaja Gogola i dwóch jego tłumaczeń angielskich rozpatruje się środki wyrażania szczegółowych znaczeń inwariantnego modalnego znaczenia wiarygodności – kategoriycznej i problematycznej; ustala się skalę międzyjęzykowej ekwiwalentności semantycznej tych środków, sprzyjających adekwatnemu odebraniu intencji autora w tekstach tłumaczeń angielskich danego poematu.

**Słowa kluczowe:** kategoria modalności, modalność wiarygodna, wiarygodność kategoriyczna i problematyczna, tekst artystyczny, analiza porównawcza, ekwiwalencja językowa.

### Summary

*Expression of modal meaning of reliability in N.V. Gogol's  
poem „Dead Souls” and in its English translations*

Based on the original text of Nikolai Gogol's poem and its two English translations, the article examines the means of expression of specialized meanings of the invariant modal meaning of reliability – categorical and problematic reliability; establishes the degree of the inter-language semantic equivalence of these means, promoting the adequate perception of the author's intentions in the English translations of the poem.

**Key words:** category of modality, modality of reliability, categoric and problematic reliability, fiction, comparative analysis, inter-language equivalence.



Ludmiła Witkowska  
Warszawa

## Процесс интерференции в переводе специальных текстов права

В настоящее время уже не вызывает сомнения необходимость глубокого лингвистического изучения теории и практики перевода специальных текстов.

Специальный перевод текстов права, возник на стыке лингвистики, с одной стороны, и права – с другой. Поэтому перевод юридических текстов надо рассматривать как с лингвистической позиции, так и с принципа позиции права, с доминантой первой при исследовании общезыковых вопросов и второй – при рассмотрении понятий права и терминологии.

Фронтальное билингвистическое исследование закономерностей языка и стиля польских и русских специальных юридических текстов и разработка правил перевода с одного языка на другой требуют объединенных усилий лингвистов, переводчиков и юристов. За последние годы были сделаны попытки рассмотреть некоторые вопросы в этом плане. Исследования проводились такими лингвистами и переводоведами как: Л. Хофман (1990), Алексеева (2002), Ф. Груча (2002), С. Груча (2007), Бархударов (2008), Б. Келар (2008), Ю. Люкшин (2008) и мн. др.<sup>1</sup>

Данная статья посвящена исследованию явления интерференции характерного при переводе текстов права, а именно переводу устойчивых словосочетаний – описательных глагольно-именных оборотов<sup>2</sup> типа: *принять решение, принимать участие, давать оценку*.

<sup>1</sup> В.М. Дерибас, *Устойчивые глагольно-именные сочетания русского языка. Словарь-справочник*, Москва 1975; Л.С. Бархударов, *Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода*, 2-е изд., Москва 2008, с. 239; F. Grucza, *Języki specjalistyczne – indykatory i/lub determinatory rozwoju cywilizacyjnego*, [w:] J. Lewandowski (red.), *Języki specjalistyczne I. Problemy technolingwistyki* (=J. Lukszyn (red.), *Języki specjalistyczne*, t. I), Warszawa 2002, с. 9–26; S. Grucza, *Glottodydaktyka specjalistyczna. Cz. I: założenia lingwistyczne dydaktyki języków specjalistycznych*, „Przegląd Glottodydaktyczny” 2007, № 23, с. 7–20; L. Hoffmann, *Kommunikationsmittel Fachsprache, Eine Einführung*, Akademie Verlag, Berlin 1976, с. 251; J. Lukszyn, *Parametry analizy tekstów specjalistycznych*, [w:] J. Lukszyn (red.), *Podstawy technolingwistyki I*, Euro-Edukacja, Warszawa 2008, с. 9–18; А.В. Сергеева, *Явления интерференции в русской речи поляков*, Москва 1978.

<sup>2</sup> В данной работе употребляется термин В.В.Виноградова „описательные глагольно-именные обороты”. В.В. Виноградов, *Русская речь, её изучение и вопросы речевой культуры*, Москва 1961, с. 9–10.

Актуальность исследования явления интерференции в специальных юридических текстах заключается в том, что исследования проведены автором статьи на аутентичных текстах, использованных в судопроизводстве. Кроме того, с позиции современных лингвистических концепций и трансляции, актуальной представляется оценка эквивалентного аспекта, как базового в структуре и семантике трансляции юридического текста.

Очевиден лингвистический парадокс: чем ближе языки и тоньше различия между ними, тем труднее уяснить эти различия и тем сильнее проявляется интерференция при изучении трансляции родственного польскому – русского языка. Одной из задач, которая стоит перед будущими переводчиками является получение умения преодолевать избыточность генерализации языковых явлений и интерференций родного (польского) языка. В результате создания ложных связей на основе устоявшихся связей родного языка можно наблюдать использование грамматических буквализмов – т.е. воспроизведение грамматико-синтаксических связей подлинника, при котором искажается смысл или нарушаются нормы языка перевода, приводящие к существенной трансляционной ошибке.

В задачу трансляции специальных текстов входит не только точное изложение содержания мысли, сообщаемой на языке-оригинала, но и воссоздание средствами языка перевода всех особенностей стиля изложения, который соответствует такого рода текстам. При этом для учащих главная трудность – найти определённое соответствие между формальными и смысловыми элементами двух языков.

Поскольку русский и польский языки являются близкородственными, то будущие специалисты-переводчики при трансляции с польского языка на русский довольно часто сталкиваются с формальными эквивалентами, когда общее значение выражается сходными языковыми средствами, формами. Различия могут проявляться только в некоторых частностях, например, в порядке слов, месте имени прилагательного по отношению к имени существительному, специфической форме пассивных оборотов и т.п. Вследствие обилия формальных эквивалентов в русском и польском языках, при переводе текстов права могут допускаться ошибки при передаче смысловых эквивалентов, когда одно и то же значение в двух языках выражается различными способами, хотя сумма элементарных значений, составляющих общий смысл фраз, примерно одинакова. Ср.: *Kancelaria MSW RP wydała komunikat po wizycie Ministra Spraw Wewnętrznych RF*. Буквализмом будет – *Канцелярия Министерства внутренних дел выдала коммюнике после визита* – в переводе должно быть: *коммюнике по итогам визита*.

В поисках смысловых эквивалентов могут допускаться ошибки, суть которых заключается не в неправильности, а скорее, в неточности, стилистическом диссонансе фразы.

Определенную сложность представляют для носителей польского языка, такие случаи, когда одна и та же ситуация в обоих языках выражается не только с помощью разных языковых форм, но и различных элементарных значений.

Например, одна и та же информация „о выходе из тюрьмы заключённого” в польском и русском языках может описываться по-разному. Ср.: *Tego samego dnia więzień opuścił zakład karny o zaostżonym rygorze*. Буквализм – *Того же самого дня узник оставил (покинул) тюрьму строгого режима* – в переводе должно быть – *В тот же день заключённый был отпущен (выпущен) из колонии строгого режима*.

Приведем еще один пример, когда искомый эквивалент не может быть дословным: *W godzinach popołudniowych odbyło się spotkanie adwokatów*. – *Во второй половине дня состоялась встреча адвокатов*. В русском языке дословный перевод – „В послеобеденные часы” был бы неуместен, избыточен.

Несмотря на конкретные различия частных значений, в контексте предложений описанные выше примеры эквивалентны, так как соотносятся с одной и той же речевой ситуацией. В юридических текстах при переводе с польского на русский язык, часто приходится отказываться от использования формальных соответствий, даже если они не противоречат смыслу и нормам русского языка, так как это может нарушать стилистическую оформленность высказывания. Поэтому в практике при переводе следует использовать прием лексической замены.

В специальной литературе в связи с проблемой „ложных друзей переводчика” и явлений, межъязыковой омонимии вопрос преодоления лексических буквализмов освещался достаточно широко. В меньшей степени внимание исследователей уделялось проблеме преодоления фразеологических буквализмов при переводе. Фразеологические буквализмы, являясь серьёзной и распространенной переводческой ошибкой, возникают в результате незнания различий в сочетаемости слов, соответствующих друг другу по словарному значению. Такие ошибки достаточно широко распространены при переводе на неродной язык. Трудность их преодоления состоит в том, что сочетаемостные свойства слов не всегда легко логически объяснить. Как избежать ошибки, если слово в польском языке при переводе в зависимости от контекста

и сочетаемости с другими лексемами эквивалентно нескольким русским словам?

Например: слова *szeff*, *prezes* имеют, в отличие от русских *шеф*, *директор* широкую сочетаемость. Слово шеф в русском языке, ограничено в употреблении при назывании начальника по отношению к подчиненным, при ссылке на организацию. Поэтому в качестве эквивалентов польской лексемы могут выступать различные слова.

*Prezes Sądu Najwyższego* – Глава Верховного Суда,

*szeff rządu* – глава правительства,

*szeff sztabu* – начальник штаба,

*szeff produkcji* – руководитель производства,

*szeff katedry* – заведующий кафедрой,

*szeff dyplomacji* – министр иностранных дел.

Известно, что аналитические обороты широко распространены в языке права. В текстах права в наименовании подобных аналитических конструкций наблюдается лингвистический разнобой, причем это явление характерно как для русского, так и для польского языков. Вероятно, это связано с общеязыковой тенденцией к уточнению, конкретизации определенных черт действительности, которые не могут быть выражены достаточно ясно и строго при употреблении соответствующего глагола, по сравнению с соотносительными глаголами, будучи однозначными, более точны в передаче информации. Эквивалентные глаголы в результате многократных употреблений приобретают отпечаток конкретной, бытовой изобразительности, что неприемлемо для языка права, тогда как употребление устойчивых словосочетаний даёт высказыванию не только точность, но и стилистическую оформленность. Все сказанное утверждает в мысли, что знание описательных оборотов важно для будущего специалиста-переводчика русского языка. Именно при переводе носители польского языка наиболее часто допускают фразеологические буквализмы: как правило, верно находят словарное соответствие номинативной единице в составе глагольно-именных оборотов, но под влиянием родного языка могут сделать ошибку в выборе глагольного компонента, что связано с объективными различиями в лексической сочетаемости родственного языка. Разумеется, есть случаи, когда эквиваленты в русском и польском языках содержат дословные соответствия. Так, аналогичные обороты в обоих языках выстраиваются после таких глаголов, как, например: *prować* и *вести*, *wyrażać* и *выражать*, *mieć* и *иметь*. Ср.: *вести расследование, торговлю, войну* – *prować dochodzenie, handel, wojnę*.

Однако чаще сочетаемость именных компонентов с опорными глаголами в составе глагольно-именных оборотов в русском и польском языках не совпадает, что порождает многочисленные ошибки при переводе на русский язык, суть которых одна – интерференция. В дидактическом процессе, преподаватель должен объяснить, что использование того или иного глагола определяется нормой сочетаемости лексем. Практически же при переводе таких оборотов наиболее часто используется переводческий прием конкретизации, когда глагол доминирующего польского языка соотносился с более конкретным по значению глаголом в языке перевода, который к тому же часто бывает стилистически маркирован.

Фразеологическая интерференция при переводе может провоцироваться внешним сходством каждой из лексем эквивалентной глагольно-именному обороту.

Сравним, к примеру, сочетаемость внешних сходных глаголов: *stawić* и *stawiać*. Русский глагол может выстраивать аналитические обороты в сочетании с такими лексемами, как: *вопрос, задачу, в затруднение, в известность, отметку, подпись, печать, условие* и др. Польский эквивалент *stawiać* выстраивает с именными компонентами иные ряды, в результате чего соответствующие глагольно-именные обороты могут содержать разные глагольные компоненты. Ср.: *stawiać pytanie* – *ставить вопрос, stawiać opór* – *оказать сопротивление*.

Приведем примеры глагольно-именных оборотов в русском и польском языках, наиболее характерные для специального языка права, отличающиеся по составу глагольных компонентов.

*привести к убытку* – *narazić na koszty,*  
*претворять в жизнь* – *wprowadzić w życie,*  
*привести к ошибке* – *wprowadzić w błąd,*  
*вынести приговор* – *wydać wyrok,*  
*подать жалобу* – *złożyć zażalenie,*  
*поставить подпись* – *złożyć podpis,*  
*предоставить слово* – *udzielić głosu,*  
*получить разрешение* – *dostać zezwolenie,*  
*оказать влияние* – *wywrzeć wpływ.*

Таковы некоторые, выявленные в практике перевода специальных текстов права межъязыковые соответствия и не соответствия глагольно-именных оборотов в русском и польском языках.

Подводя итог вышесказанного, можно прийти к мнению, что незнание русских аналитических оборотов, сочетаемости лексем может привести

при переводе к нарушению норм построения словосочетаний и целых предложений. Нарушения эти могут быть выражены в виде следующих ошибок:

1. В лексическом несоответствии словосочетаний, когда компоненты построенного словосочетания не соплагаются по смыслу. Например, встречаются ошибки такие как: *выправить торжественный ужин* (ср. *wyprawić uroczystą kolację*) вместо *устроить торжественный ужин*; *положить упор* вместо *сделать упор на что-либо* (ср. *położyć nacisk*) и т.д.

2. В стилистическом несоответствии, что бывает гораздо чаще и выражается в употреблении конкретного слова в стилистически чуждом ему контексте. Например, могут допускаться ошибочные речевые произведения типа: *Государство дало* вместо (*предоставило*) все права женщинам; *полицейские учинили* попытку, вместо *предприняли* – (ср. *uczynić próbę*). *Полицейские произвели* попытку *провести операцию против торговцев наркотиками*. Часто употребляются и такие обороты, как *сложить честь*, вместо *воздать почести* (ср. *złożyć hołd*); *сделать покушение* вместо *совершить покушение* (ср. *wykonać zamach*).

3. В контаминации различных аналитических оборотов, например, *иметь роль* и *играть значение* вместо *иметь значение* и *играть роль*.

4. Не только лексические, стилистические, но и более сложные – лексико-грамматические трудности и ошибки возникают в текстах права при переводе глагольно-именных оборотов, где опорные глаголы сообщают всему обороту семантику страдательности. В русском языке аналогами таких оборотов являются страдательные возвратные глаголы на *-ся*. В польском же языке возвратные глаголы в создании страдательных оборотов, как правило, не участвует, для этого имеются другие средства. Во время дидактического процесса, преподавателю следует быть особенно внимательным, когда учащиеся сталкиваются при переводе на русский язык с глагольно-именных оборотов, где представлены опорные глаголы *ulec* и *doznać*. В этих случаях приходится преодолевать не только грамматические ошибки в построении русской фразы, но и её избыточность.

5. Справедливое желание сделать переводимую фразу более легкой, компактной может обернуться стилистической деформацией контекста. В частности, это происходит, когда под влиянием польского языка употребляются в речи вместо глагольно-именных оборотов семантически эквивалентные глаголы. Однако при трансляции специальных юридических текстов такая замена может привести к нарушению стилистического

оформления высказывания. Это может произойти в том случае, когда переводимый польский глагол в русском языке соответствует в одном контексте глаголу, а в другом – только аналитической конструкции. Например: *stawiać na coś* (буквализм: ставить на что) в контексте, должен быть переведен как делать ставку на что-либо; *nie życzyć* в контексте общего языка соотносится с такими лексемами, как *не хотеть*, *не желать*, но применительно к языку права будет верным употребление только аналитического оборота *projawiać niechęć*;

*być zagrożonym* – находиться под угрозой,

*odpowiedzieć* – дать ответ,

*zobowiązać się* (букв, обязаться) – принять (взять на себя) обязательство,

*zobrazować* – бить представление (о чем-либо),

*pryncypalnie ocenić* – дать принципиальную оценку и т.п.

6. При переводе специальных юридических текстов с польского языка на русский возможна и противоположная опасность - избыточность языковых средств, нарушение сочетаемости. Явление избыточности языковых средств можно квалифицировать тогда, когда в высказывании употребляется больше слов, чем это необходимо для выражения определенного смысла фразы. Совершенно очевидно, что синтаксическая организация предложения является в такой же мере элементом информации, как и его лексическое наполнение.

Поскольку право является предметной областью, связанной с социально-политическими и культурными особенностями каждой страны, юридический перевод представляет собой непростую задачу. Для адекватной передачи юридической информации язык юридического перевода должен быть особо точным, ясным и достоверным.

## Streszczenie

### *Proces interferencji w translacji specjalnych tekstów prawa*

Artykuł został poświęcony badaniom nad zjawiskiem interferencji występującej podczas translacji tekstów specjalistycznych oraz tłumaczenia wyrazów stałych. Autorka wykorzystała własne wyniki badań nad autentycznymi tekstami z zakresu sądownictwa. Omówiła m.in. najczęstsze błędy przy poszukiwaniu znaczeniowych ekwiwalentów, problemy tłumaczenia rosyjskich wyrazów stałych, metody konkretyzacji, błąd literalizmu.

**Słowa kluczowe:** przekład, tekst prawa, badania, interferencja, czasowniki, błędy.

## Summary

### *Process interference in translation of special legal articles*

This article is devoted to research of the phenomenon of the interference of legal language in particular translation of the existing sentences. The text includes researches made by author on authentic texts of the judiciary. The most common mistakes made in the search for semantic equivalents and problems of translation of Russian fixed words, concretisation methods, the error of literalism has been discussed.

**Key words:** translation, the text of the law, research, interference, verbs, mistakes.

# Recenzje



**Iwona Anna NDiaye, *O pamięci w literaturze rosyjskiej. Rozmowy najważniejsze*, Wydawnictwo „Portret”, Olsztyn 2012, ss. 244.**

Wydana całkiem niedawno książka Iwony Anny NDiaye o pamięci w literaturze rosyjskiej stała się doskonałą okazją do zweryfikowania naszych czytelnich wyobrażeń na temat kategorii pamięci jako kategorii literaturoznawczej. Tym razem Autorka zaproponowała rozmowę jako gatunek narracyjny, który spełnia wielorakie funkcje. Rozmowa jako „dialog nieprzymuszony” stwarza sytuację narracyjnej szczerości, implikuje otwartość myśli i ich nieuczesanie. Rozmowa jest też swego rodzaju konfrontacją różnorodnych sądów, chwilowym zespoleniem ocen i oglądaniem kultury przez powiększające cenzorskie szkło w określonym czasie, w określonym miejscu i przez określonych ludzi.

W ocenie Badaczki zebrała Ona rozmowy najważniejsze. Jest to na pewno ocena subiektywna, lecz każdy badacz ma do niej prawo. O tym, że percepcja odbiorcza będzie odbiegać od przeciętnej wrażliwości czytelniczej, mówi już chwyt graficzny uwidoczniiony na pierwszej stronie okładki. Przymiotnik „rosyjskiej” został zapisany nietradycyjnie, nieortograficznie – rzekliby, być może, puryści: niektóre litery, jak *R* i *E* wyłamują się z układu linii prostej i są odwrócone symetrycznie, *O* natomiast znajduje się pod akcentem. Cokolwiek miałyby znaczyć owe zabiegi graficzne i w jakikolwiek sposób nawiązywać do poezji wizualnej, jedno jest pewne: deautomatyzują one odbiór dzieła już na samym początku jego poznawania, dyskretnie zapowiadają kolejne załamania perspektywy czytelniczej w trakcie studiowania poszczególnych rozdziałów książki; to zabieg tradycyjny, lecz wciąż magicznie oddziałujący na odbiorcę.

Do rozmowy o statusie pamięci w literaturze rosyjskiej zostali zaproszeni przedstawiciele różnych dyscyplin naukowych, osoby o różnym doświadczeniu zawodowym, reprezentujący niejednakowe przedziały wiekowe i odmienne szkoły metodologiczne. Ten personalny wachlarz gwarantował wieloaspektowy ogląd pojedynczej kategorii, zapewniał wystąpienie nieoczekiwanych miejscami zdań, dawał szansę na podjęcie dalszych rozważań nad pamięcią w literaturze rosyjskiej przez dociekliwych czytelników. Do rozmowy o kwestiach dla Badaczki najważniejszych zostali zatem zaproszeni Polacy, Niemiec i Rosjanie. Międzynarodowy skład osobowy uczestników dialogu umożliwił nie tylko pełniejszy ogląd zjawiska, lecz także równoważył opcję rodzimą z opcją reprezentowaną przez naszych sąsiadów: znany tłumacz, poeta i publicysta Jerzy Czech,

krytyk literacki Bernadetta Darska, literaturoznawca Tatiana Marczenko, politolog i socjolog Manfred Sapper, literaturoznawca i rosjoznawca w jednej osobie Lucjan Suchanek, literaturoznawca i pisarz Aleksiej Warłamow, a także piszący te słowa – literaturoznawca i tłumacz Grzegorz Ojcewicz.

Pojawiły się więc przed czytelnikiem rozległe kręgi interdyscyplinarne, reprezentowane przede wszystkim przez filologię, literaturoznawstwo, krytykę literacką, translatorykę, politologię, socjologię, kulturologię oraz rosjoznawstwo; kręgi te przez eksplorację diachroniczno-synchronicznych płaszczyzn kultury europejskiej udanie przybliżyły odbiorcy obszerną problematykę pamięci w literaturze w ogóle z naciskiem jednak na jej znaczenie w tekstach rosyjskich. W rozmowach dominowały odniesienia do wielkich nazwisk głównie XX wieku, które pozostawiły w literaturze światowej trwałe ślady pisarskiej oryginalności, nacechowane przy tym nie tylko lokalnie, lecz także uniwersalistycznie. Bohaterami odniesień i nowych ustaleń uczyniła Autorka przede wszystkim dokonania literackie Vladimira Nabokova, Iwana Bunina, Sergiusza Jesienina, Warłama Szalamowa, Aleksandra Sołżenicyna i Borysa Akunina. Jak widać, są wśród tych nazwisk literaccy nobliści, są niepokorni swoich czasów, z którymi sowiecki reżim obszedł się nieludzko, są umarli i żywi; na tych ostatnich spoczywa szczególnie moralny obowiązek i odpowiedzialność za kontynuowanie rodzimej tradycji pamięci.

Prześledziwszy zawartość autonomicznych strukturalnie, lecz mocno powiązanych kompozycyjnie rozdziałów książki: *O pamięci kulturowej w literaturze rosyjskiej*, *O koncepcji pamięci w twórczości emigracyjnej Vladimira Nabokova*, *O Buninowskiej apoteozie bezdomności*, *O Sergiuszu Jesieninie i potrzebie prawdy historycznej*, *O granicy kłamstwa i bezprawia w literaturze oraz fenomenie samizdatu*, *O „przestrzeni śmierci” w literackich rekonstrukcjach przeszłości Warłama Szalamowa*, *O głosie pamięci prawdziwej w twórczości Aleksandra Sołżenicyna*, *O rosyjskiej powieści kryminalnej z wielką historią w tle*, *O literackich regułach pamiętania* – przekonujemy się, że Rosjanie podchodzą do kwestii pamięci w literaturze podobnie, jak to się czynni w innych literaturach narodowych. Pamięć i pamiętanie składają się na wciąż żywy i stale odrażdżający się – dzięki odkrywaniu kolejnych warstw chwilowej niepamięci – proces kulturowy, w którym istotną rolę niezmiennie odgrywa czynnik pozatekstowy, administracyjny, tj. polityka jako nie zawsze obiektywny dziejowy korektor i cenzor. Pamiętanie jest bowiem jednocześnie świadomym niepamiętaniem fragmentów historii, którą się dowolnie manipuluje, by osiągać doraźne cele. Sprzeciw wobec tego typu praktyk ludzi władzy był udziałem większości pisarzy, o których prowadzono rozmowy najważniejsze. Mówimy o nich dzisiaj,

ponieważ przetrwała o nich pamięć, tzn. przetrwała ta część informacji, której naród-strażnik pamięci, a nie ekipy rządzące, nie chce wyeliminować ze swoich zasobów kulturowych.

Praca Iwony Anny NDiaye przekonuje, że kultura i pamięć stanowią kategorie nierozłączne, że mają przeszłość – dziedzictwo i tradycję, że z chaosu, nieładu i beztekstowości wyłaniają się za sprawą wybitnych pisarzy nowe jakości: porządek, ład, tekst. Rozdział otwierający to studium kulturowej pamięci, zatytułowany *O archeologii pamięci literackiej. Dialog wewnętrzny*, odwołuje się do innej nauki – do archeologii i metaforycznie, lecz także wprost kieruje uwagę czytelnika ku źródłom pisanim jako wiedzy wymagającej systematycznego odświeżania, ponownego opisu, pogłębionej analizy i odważnej interpretacji. Nie bez znaczenia w czynnościach archeologa-literaturoznawcy jest wycucie istoty procesu historycznoliterackiego, w którym dokonuje on weryfikacji zastanej sytuacji, oraz dysponowanie przezeń specyficznymi kompetencjami, łączącymi umiejętności archeologa oraz archiwisty.

Lektura tej zadziwiającej książki pobudza do wielu poważnych refleksji. Znajdujemy bowiem w niej niemało tez, które uruchamiają lawinę kolejnych spostrzeżeń i pozytywnie prowokują do kontynuowania dialogu. Czytamy na przykład, że pamięć ułatwia interpretację rzeczywistości. Nasuwa się natychmiast pytanie o źródła autorskiego przekonania, że istotnie tak jest, że pamięć ułatwia, a nie utrudnia poznawanie dziedzictwa kulturowego. Albo inna myśl o konotacjach filozoficznych: historia jest pamięcią czasu. W zależności od definicji czasu będzie się również zmieniać perspektywa odpowiedzi. I jeszcze inny przykład: pamięć jest instrumentem myślenia. Interesujące wydaje się dokonanie oceny przydatności powyższego stwierdzenia w badaniach literaturoznawczych.

Te i wiele innych spostrzeżeń Badaczki każą się zastanowić nad ogólnoludzkim (a może nawet kosmicznym?) sensem pamięci i niepamięci w tradycji narodowej, w bytowaniu kultur i skutków ewolucji dynamicznie się przekształcających cywilizacji. Pod wpływem lektury zrodziła się we mnie myśl o tym, że pamięć to swego rodzaju mgła wypełniająca szczelnie czas i przestrzeń, a od jej gęstości i trwałości zależy w sporej mierze – w sposób odwrotnie proporcjonalny – przejrzystość ludzkiej egzystencji.

Grzegorz Ojcewicz

**Виктор Александрович Хорев, *Восприятие России и русской литературы польскими писателями (Очерки)*, „Индрик”, Москва 2012, сс. 238.**

В 2012 г. в Москве издана книга Виктора Александровича Хорева *Восприятие России и русской литературы польскими писателями*, состоящая из 14 очерков, *Библиографической заметки* (с. 225–226), *Указателя имен* (с. 227–238) и короткого вступления *О России и русской литературе в польском сознании* (с. 7–22). Все очерки посвящены восприятию России, русской литературы и культуры теми польскими писателями, которые высоко ценили, любили, знали и изучали русскую литературу. Это прежде всего авторы XIX и XX в., которые несмотря на иногда драматические противоречия в политических польско-русских отношениях, постоянно общались, интересовались развитием и состоянием русской культуры и литературы. Важным тоже, считает Автор книги, является необходимость „проследить воздействие России и русской литературы на творческое сознание польских писателей в разные исторические эпохи...” (с. 20). И этому посвящены отдельные очерки.

В первом из них *А. Мицкевич и польский канон восприятия России* (с. 23–36) представлен выработанный в творчестве польских романтиков канон образа России и отношения к ней поляков, на который значительное влияние имел Мицкевич. Польский поэт, однако, „не ставил знак равенства между царизмом и русским народом. Хотя этому народу присуща рабская покорность, в нем есть здравые силы, ведущие борьбу за свободу” (с. 30). В произведениях Мицкевича и других польских романтиков сложился и утвердился „автостереотип поляка, главной чертой которого является неистовый протест личности, способность к жертвам и неспособность к смирению” (с. 32), что приводило к многочисленным протестам, бунтам и восстаниям.

Такой стереотип поляка складывался в романтической литературе, просуществовал и в последующих эпохах „в противопоставлении образа поляка образу русского”. Этот, созданный романтиками, канон восприятия России в противопоставлении Польше воздействовал на творчество следующих эпох и поколений. Польский романтизм, считает Хорев, перенял, дополнил и „романтизировал” существовавший ранее в польской культуре негативный образ России, который (часто в упрощенной, экспрессивной и стереотипной форме, определивший его живучесть

и распространенность), вошел в творческую память следующих поколений” (с. 36).

С именем Мицкевича, польских писателей-романтиков, в том числе Юлюша Словацкого, связан образ Сибири „как средоточия страданий польского народа” (с. 37). Во втором очерке (с. 37–50) Автор рассматривает сходные и родственные обращения „к Сибири польских поэтов, главным образом Ю. Словацкого, и русских романтиков” (с. 38), прежде всего участников декабрьского восстания 1825 г., которые реальную географическую Сибирь насыщают историей.

В следующих очерках Автор показывает историю переводов повести Николая Гоголя *Тарас Бульба* на польский язык (с. 51–58); прослеживает и обобщает мнение польских позитивистов, в основном варшавских, о России, русской литературе и культуре (с. 59–70); представляет точку зрения, мнения и позиции одного из польских русистов Вацлава Ледницкого (1891–1967) о русской литературе (с. 107–116), в высказываниях которого, как и у других польских литературоведов, выступает яркое отделение „представителей русской культуры от правителей России, особенно времени господства большевизма”. В своих суждениях Ледницкий „доказал непреходящее мировое значение высокой русской культуры” (с. 116), что по словам Автора книги, является важным и актуальным мнением и в современном мире.

Два очерка посвящает Хорев рецепции творчества Федора Достоевского в Польше. В первом *Ф. Достоевский в сознании польских писателей XX века* (с. 71–98) обращает внимание на влияние русского классика, у которого польские авторы учились „художественному мастерству, их привлекали композиция и структура его романов, самоанализ и рефлексия героев, изображение взаимоотношений между людьми, „пограничного” состояния души и т.д.” (с. 74). Автор подчеркивает тоже влияние „философских концепций, прежде всего концепции личности” (с. 75) Достоевского на польских философов (Лешек Колаковский, Юзеф Тишнер); обращает внимание на присутствие русского писателя в польском театре, кино и телевидении (с. 76). Не без основания, на основе многочисленных примеров, Автор утверждает, что Достоевский сыграл значительную роль в интеллектуальном и художественном развитии каждого поколения польских писателей 20 века (с. 95), а его слава в Польше не имеет себе равной (с. 98).

Во втором очерке „*Дети*” Б. Пруса и „*Бесы*” Ф. Достоевского (с. 99–106) Хорев рассматривает развитие польского полифонического психоло-

гического романа, которое связано с творчеством Болеслава Пруса и с обращением польских писателей к творчеству Достоевского. Наиболее „ярким примером освоения польскими писателями художественного мира Достоевского” (с. 99) является роман Пруса *Дети*, в котором нашли отражение художественные открытия русского классика, выступающие в *Бесах*.

В следующих очерках Хорев затрагивает вопрос влияния революционных действий в России на польскую литературу и отношения польских писателей к этим событиям. В первом из них *Октябрьская революция в России и польская литература в 20-е гг. XX в.* (с. 117–126) автор показывает и доказывает, что революция во „многом определила общественную, идеологическую, культурную жизнь Польши в 20 гг. 20 в, наложила заметный отпечаток на творчество многих писателей” и это влияние „было многообразным – и непосредственным, и опосредственным” (с. 117).

В следующих текстах Автор подробно исследует отношения к октябрьским событиям, отдельным русским поэтам и прозаикам, связанным с революцией, многих польских творцов литературы (*Станислав Игнацы Витеквич и русская революция*: с. 127–136; *В. Маяковский и С. Есенин в восприятии В. Броневского и Б. Ясенского*: с. 137–170); рисует ситуацию поляков во Львове после 17 сентября 1939 (*Польские писатели в советском Львове (осень 1939 – лето 1941)*: с. 171–180); рассматривает творчество Галчиньского, подчеркивая прежде всего связи и обращения польского поэта „к творчеству А. Блока и С. Есенина” (с. 208), а также популярность его поэзии в России и „влияние творчества Галчиньского на проблематику и стиль ряда произведения русских поэтов” (с. 213 – *Константы Ильдефонс Галчиньски и русские поэты*: с. 207–214); пишет о литературном дневнике Анджеевского (*Ежи Анджеевский о русских писателях в литературном дневнике*: с. 215–224), в котором „многokrатно встречаются высокие оценки художественного мастерства Пушкина, Гоголя, Герцена, Тургенева, Островского, Л. Толстого, Достоевского, Чехова, Бунина, Куприна, Бабея, Булгакова, Шукшина, Вампилова и других русских писателей” (с. 221).

Один из самых интересных, на наш взгляд, очерков Хорев посвящает творчеству Ивашкевича, которого считает одним „из наиболее выдающихся творцов польской культуры”, которому „принадлежат сотни произведений высочайшего художественного уровня” (с. 181). В тексте *Россия и Петербург Ярослава Ивашкевича* (с. 181–206) автор делает обзор

наиболее интересных польских и русских работ о польском поэте, сожалея, что „до сих пор нет целостного исследования жизни и творчества Ивашкевича, хотя существует ряд книг об отдельных жанрах творчества писателя в разные периоды, не говоря уже о неисчислимом множестве статей, рецензий и воспоминаний” (с. 181). Привлекло внимание творчество Ивашкевича и в России, о чем свидетельствуют многие переводы и многочисленные исследовательские труды.

После короткого просмотра прозаических и поэтических достижений Ивашкевича Автор большую часть очерка посвящает роли поэта в связях не только „между прошлым и настоящим, но и между Польшей и Россией, между польской, западноевропейской и русской культурами” (с. 189). Обращает внимание, что „для формирования художественных и этических позиций Ивашкевича колоссальное значение имела история России и ее культура” (с. 190), связь польского писателя с природой и пейзажами не только Польши и Италии, но и Украины, и России.

Ивашкевич, утверждает Хорев, „был крупнейшим знатоком русской литературы, много писал о ней” (с. 191), переводил различных русских авторов и пропагандировал их творчество в Польше и подвергался влиянию разных писателей, в том числе Л. Толстого, А. Чехова, а в своих дневниках, статьях, записях „небанальные, вдохновенные слова находил... когда писал о Пушкине, Достоевском, Бунине, Блоке, Шолохове, Паустовском, Ахматовой и многих других русских писателях” (с. 192).

Через русскую литературу, ее феномен Ивашкевич, подчеркивает Хорев, старался увидеть своеобразный облик России, ее самобытную историю и культуру, утвердить ее в Польше, что помогло бы преодолеть в польском обществе всякие предупреждения и стереотипы, привести к стиранию границ, противоречий и сложностей между польским и русскими гражданами, помочь в проникновении русской культуры в польскую жизнь. Эти мысли наиболее ярко нашли свое выражение в книге Ивашкевича *Петербург*, „подводящей своего рода итог многообразным творческим связям писателя с русской литературой и культурой” (с. 194). По утверждению многих исследователей творчества Ивашкевича, эта книга является одной из наиболее значительных в польской художественной литературе.

„Сквозь призму легендарного города на Неве, Ивашкевич, не без основания пишет Хорев, рассмотрел в своей книге многие ключевые вопросы русской истории и культуры их связь с судьбами Польши и поляков. Без удивительного города, каким является для Ивашкевича

Петербург, не было бы, по мысли автора, бесподобного взлета русской литературы в XIX в., великих творений Пушкина, Достоевского, Блока и других русских художников, которые составляют гордость мировой литературы, а также и многих выдающихся произведений польской литературы и искусства” (с. 194–195).

Как нам кажется, книга очерков Хорева является очередной интересной попыткой русских исследователей показать способы и хронологию формирования польских представлений о России, русских, русской культуре на основе примеров из польской литературы XIX и XX вв. и на основе восприятия русской литературы польскими писателями, которые многократно обращались к художественному опыту русских авторов. Книга, несомненно, может заинтересовать как филологов, так и полонистов, а также тех, кто занимается взаимоотношениями и взаимовлияниями между польской и русской культурами.

*Irena Rudziewicz*

**Т.В. Кабржыцкая, М.М. Хмяльніцкі, Э.Ю. Дзюкава, *Нарысы суседзнаўства: Украіна, Польшча ў прасторы і часе вачыма беларусаў: Знакавыя адметнасці міфалогіі, фальклору, культуры, нарадазнаўчых канцэптаў мастацкага твора*, Мінск 2012, ss. 227.**

W roku 2012 ukazała się książka pt. *Нарысы суседзнаўства: Украіна, Польшча ў прасторы і часе вачыма беларусаў: Знакавыя адметнасці міфалогіі, фальклору, культуры, нарадазнаўчых канцэптаў мастацкага твора* dedykowana białoruskiemu profesorowi Wiaczesławowi Ragojszowi w siedemdziesięciolecie urodzin.

Jubilat jest znany w świecie literaturoznawczym jako badacz teorii literatury, historii literatury białoruskiej, problemów w komunikacji międzysłowiańskiej, komparatystyki i autor ponad ośmiuset publikacji naukowych. Wiaczesław Ragojsza od wielu lat pracuje na Wydziale Filologicznym na Białoruskim Uniwersytecie Państwowym. Pracę naukową doskonale łączy z dydaktyczną i tłumaczeniową, a w swoim dorobku ma znaczną ilość przetłumaczonych tekstów

literackich z języka ukraińskiego, polskiego, kazachskiego, uzbeckiego i litewskiego.

Książkę *Нарысы суседазнаўства: Украіна, Польшча ў прасторы і часе вачыма беларусаў* napisali naukowcy z Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego w Mińsku – Tacsjana Kabrzyckaja, Mikołaj Chmialnicki i Eła Dziukawa. Ta licząca 227 stron monografia składa się ze wstępu, czterech rozdziałów, zakończenia oraz dość obszernej bibliografii w języku białoruskim, ukraińskim i polskim.

Autorzy zbioru we wstępie zaznaczyli, że poruszając zagadnienie kontaktów kulturowych i literackich w świetle komunikacji Białorusinów, Ukraińców i Polaków na przestrzeni wieków, posługiwali się metodą historyczną i komparatystyczną. Podkreślili, że monografia ta zawiera wyniki pierwszych na Białorusi systemowych badań takiego typu. Skoncentrowali swoją uwagę na przedstawieniu najbardziej znaczących kwestii w historii kultury ukraińskiej, polskiej i białoruskiej. W ten sposób chcieli przybliżyć białoruskim czytelnikom, a przede wszystkim studentom interesującym się literaturą i kulturą narodów słowiańskich historię kultury sąsiadów i najnowsze osiągnięcia naukowe, odkrycia i hipotezy dotyczące kulturologii.

Rozdział pierwszy, zatytułowany *Асновы духоўнага свету славянскіх народаў*, porusza kwestie ludoznawstwa, mentalności, mitologii, folkloru, pogaństwa i jego koncepcji w kulturze Ukraińców, Białorusinów i Polaków pod koniec XX wieku. Zdaniem Autorów kultura ukraińska, bardziej niż kultura białoruska i polska „выявілася адкрытай для ўспрымання фальклорных і міфалагічных першаэлементаў” (s. 17). Folklorystyka i mitologizm znajdują swoje odzwierciedlenie w utworach literackich i ujawniają się w różny sposób. Jak piszą Autorzy to i „сюжэтнае запазычанне, і зварот да асобых матываў і вобразаў вуснай народнай творчасці, і сімвалічнае пераасэнсаванне фальклорнага матэрыялу” (s. 17). Odwołują się przy tym do wielu prac dawnych oraz współczesnych rosyjskich, ukraińskich, białoruskich i polskich naukowców, takich jak J. Aniczka, A. Afanasjewa, I. Agienki, A. Bahdanowicza, J. Karskiego, A. Brucknera i inni. Pod koniec tego rozdziału Autorzy poruszyli kwestię moralnego imperatywu współczesnego ludoznawstwa oraz przedstawili jego cele i postulaty.

Rozdział drugi: *Раслінны свет як фактар нарадазнаўства. Праз міфалогію, этнакультуру – да аўтарскай творчасці* składa się z dwóch podrozdziałów. W pierwszym z nich „*Дрэва жыцця*” i *расліннасць у жыццёвым кодзе даўнейшых і сучасных народаў* Autorzy zwrócili uwagę na znaczenie i symbolikę roślin w świętach i tradycjach narodów słowiańskich, a nawet zapre-

zentowali horoskop roślinny. Szczególnie uważnie przyjrzeni się symbolice dębu, wierzby, maku i kaliny oraz przywołali utwory pisarzy, w których owe rośliny występują. Natomiast w drugim podrozdziale pt. „*Зялёнае Евангелле*” як *стрыжань прыгожага пісьменніцтва* poruszyli temat panteizmu oraz ujęć panteistycznych w utworach ukraińskich poetów, np. Grigorija Skawarady, Tarasa Szewczenki, Mychajła Kociubyńskiego, Łesi Ukrainki i innych.

Kolejny rozdział prezentowanej książki nosi tytuł „*Ключом метафары адчынена свядомасць*”. *Динаміка духоўных працэсаў: замарфізм, антрапамарфізм, тэацэнтрызм і антрапацэнтрызм у культуры, мастацтве слова (ад першасных уяўленняў – да асэнсавання на мяжы XIX і XX стст.)* i znajduje realizację w czterech podrozdziałach i kilku paragrafach.

Poddając analizie zawartość powiązanych ze sobą kompozycyjnie podrozdziałów niniejszej monografii – *Перыяды старажытнасці і Сярэдніх Вякоў у гісторыі культуры ўкраінскага, польскага народаў; Культурна-эстэтычны дыскурс Адраджэння, барока, класіцызму; Духоўныя каардынаты XIX стагоддзя; Мадэрнізм і лёс намінальнага фалькларызму канца XIX–XX ст.* – przekonujemy się, że Autorzy zwrócili uwagę na najbardziej istotne momenty w historii kultury i literatury ukraińskiej, polskiej i białoruskiej, przedstawili archetypy zwierząt występujących w mitologii i folklorze tych narodów. Omówili także epoki literackie i ich specyfikę w literaturze ukraińskiej, białoruskiej i polskiej oraz wspomnieli o twórcach, którzy przyczynili się do ich powstania i rozwinięcia.

Kończący monografię rozdział *Дамінантныя канцэпты культурнага працэсу XX стагоддзя* składa się z trzech podrozdziałów: *Эстэтычны вопыт Еўропы; Урокі бесперапыннасці культурнага працэсу чалавецтва і школы майстэрства ў літаратурах украінцаў, палякаў, беларусаў; Міф і яго трансфармацыя ў мастацкай прозе.* Autorzy zbioru na przykładzie poezji ukraińskiej i białoruskiej XX wieku poruszyli temat ojczyzny, symbolizowany przez pojawienie się w utworze łabędzi i żurawi. Siegnęli także do mistyki i motywów mitologicznych występujących we współczesnej prozie ukraińskiej, białoruskiej i polskiej, jak też odwołali się do eksperymentów i doświadczeń estetycznych w literaturze i kulturze Europy Zachodniej.

Monografia *Нарысы суседзнаўства: Украіна, Польшча ў прасторы і часе вачыма беларусаў: Знакавыя адметнасці міфалогіі, фальклору, культуры, нарадазнаўчых канцэптаў мастацкага твора* prezentuje niewątpliwie interesujący i oryginalny materiał. Jedyńm jej mankamentem są nieliczne błędy językowe pojawiające się w cytowanych tekstach polskich (np. s. 17 – powinno

być – słowiańska, s. 18 – Zrzeszenie, s. 19 – Acta Polono-Ruthenica, s. 28 – pies). Jest to jednak bardziej zarzut w stosunku do osób dokonujących korekty tekstu niż Autorów.

Recenzowana praca białoruskich naukowców stanowi cenne źródło wiedzy na temat kontaktów kulturowych i literackich w świetle komunikacji międzynarodowościowej Białorusinów, Ukraińców i Polaków. Opracowanie jest bez wątpienia pozycją godną polecenia dla naukowców, nauczycieli, studentów, jak również dla tych, którzy żywo interesują się historią kultury sąsiadów, a także najnowszymi odkryciami i hipotezami z zakresu kulturologii.

Irena Chowańska

**Ewa Sadzińska, *Motta w twórczości romantyków rosyjskich. Ich rola w dialogu idei i poetyk*, Łódź 2011, ss. 201.**

Niemalym wkładem do badań nad problematyką motta romantycznego jest książka Ewy Sadzińskiej: *Motta w twórczości romantyków rosyjskich. Ich rola w dialogu idei i poetyk*. Jak słusznie zauważyła we *Wstępie* sama Autorka: „Motto, mimo iż było nieodłącznym elementem struktury utworów romantycznych, nie zostało jeszcze dogłębnie zbadane. Ciągłe nie ma pełnego – opisowego i interpretacyjnego – opracowania tematu, zarówno w literaturoznawstwie rosyjskim, jak również polskim i zachodnioeuropejskim” (s. 8).

Niniejsza monografia stanowi próbę wielopłaszczyznowego ujęcia problematyki motta romantycznego w twórczości pisarzy rosyjskich i tym samym otwiera drogę do dalszych badań i rozważań poświęconych roli, funkcji oraz znaczeniu motta.

Na uwagę zasługuje twórcze podejście Autorki do podejmowanego tematu, co wyraża się m.in. w strukturze omawianej pozycji. We *Wstępie* Ewa Sadzińska podkreśliła, że motto w epoce romantyzmu (nie tylko romantyzmu rosyjskiego) było powszechnie i w różny sposób wykorzystywane nie tylko przez pisarzy, ale również znajdowało zastosowanie w innych formach gatunkowych. Jednakże, jak wynika z rozważań Autorki, to nie uniwersalny charakter mott i powszechność ich występowania stanowiło dlań inspirację do dogłębnych badań nad tą kategorią literacką, ale „bogactwo pełnionych przez nie funkcji, które wykracza-

ły daleko poza tradycyjnie im przypisywane, takie jak sytuowanie utworu w kontekście tradycji literackiej czy podkreślenie jego głównej idei” (s. 12).

W rozdziale pierwszym: *Motto literackie. Historia i ewolucja pojęcia* Ewa Sadzińska odwołała się do genezy i historii motta, przytoczyła różne próby jego zdefiniowania, jak również przypomniała znaczenie dla badań nad kategorią motta prac autorstwa Rudolfa Böhma, Kristy Segermann oraz Gérarda Genette’a. Wśród badaczy rosyjskich zajmujących się wspomnianą tematyką wyróżnieni zostali m.in.: Nina Żyrmunska, Natalia Kuzmina, Jekaterina Kozicka, Natalia Wiesielowa, Władimir Łukin. Autorka uwzględniła także wkład polskich literaturoznawców do badań nad mottem, doceniając prace Aliny Kowalczykowej, Magdaleny Joncy, Elżbiety Felisiak i Danuty Szajnert. Zarysowanie procesu ewolucji pojęcia motta oraz przedstawienie wybranych, najbardziej interesujących badań poświęconych teorii motta stanowi teoretyczny wstęp do analizy jego źródeł, funkcji i znaczenia w utworach romantyków rosyjskich.

W rozdziałach: *Motto w nurcie dekabrystowskim. Między konwencją a nowatorstwem*, *Motto w nurcie filozoficznym* oraz *Motto w nurcie puszkiniowskim. Nowe możliwości chwytu* poddane zostały wnikliwej analizie utwory tych romantyków rosyjskich, którzy sięgali po motto. Jak napisała Autorka: „Metodyka postępowania badawczego sprowadza się do ustalenia źródła motta oraz określenia jego funkcji w dziele. Stałym obiektem opisu stał się schemat: autor i tytuł dzieła, motto, autor i tytuł dzieła, z którego motto pochodzi wraz z tłumaczeniem na język rosyjski, jeśli tekst był obcojęzyczny” (s. 10).

Jak wynika z badań Ewy Sadzińskiej, poeci-dekabryści: Fiodor Glinka, Wilhelm Küchelbecker, Konrad Rylejew nieczęsto stosowali w swojej twórczości motto. Inspiracją dla Fiodora Glinki była Biblia, z której uczynił źródło dla swoich epigrafów. Przytaczał także cytaty z utworów pisarzy rosyjskich: Gawriły Dzierżawina, Jakowa Kniażnina. Wilhelm Küchelbecker również odwoływał się do literatury rosyjskiej, cytując Wasilija Żukowskiego, źródłem mott były dla niego również utwory Jeana-Jacquesa Rousseau i Johanna Wolfganga Goethego. Z kolei Konrad Rylejew swój poemat *Wojnarowski* poprzedził mottem będącym cytatem z *Boskiej Komedii* Dantego Alighieri. Spośród twórców nurtu dekabrystowskiego najchętniej i najczęściej w swojej twórczości wykorzystywał motto prozaik Aleksander Biestużew-Marliński. Nowele i opowiadania Biestużewa zawierają motto pochodzące z utworów m.in. Aleksandra Puszkina, Wasilija Żukowskiego, Iwana Dmitrijewa, Konstantina Batuszkowa, Nikołaja Jazykowa, Denisa Dawydowa, Williama Szekspira, George’a Byrona, Viktora Hugo, Honoriusza Balzaka, Johanna Wolfganga Goethego, Adama Mickiewicza.

Rozdział: *Motto w nurcie filozoficznym* poświęcony został interpretacji twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Fiodora Tiutczewa w kontekście funkcji i znaczenia motta. Zdaniem Autorki, wyżej wymienieni przedstawiciele nurtu filozoficznego w porównaniu do pisarzy-dekabrystów (jak zaznaczyła – za wyjątkiem Aleksandra Biestużewa-Marlińskiego) „bardziej swobodnie korzystali z poetyki motta” (s. 55). Poszerzyli zakres źródłowy epigrafów m.in. o teksty naukowe (głównie filozoficzne i przyrodoznawcze), biblijne, ludowe. W niniejszym rozdziale przeprowadzona została szczegółowa analiza twórczości Włodzimierza Odojewskiego. Badaczka zauważyła, że Odojewski bardzo chętnie czerpał swoje motta z dzieł Johanna Goethego. Wyraziła także pogląd, że polscy i rosyjscy badacze nie docenili wpływu wybitnego niemieckiego poety na ideowo-artystyczną koncepcję utworów Odojewskiego. Jak wynika z badań przeprowadzonych przez Autorkę, poezja Fiodora Tiutczewa nie jest bogata w epigrafy. Stosowane przez Tiutczewa motto ma najczęściej wydźwięk filozoficzny i „w jego użyciu trudno dopatrzeć się konkretnych prawidłowości lub widocznych innowacji” (s. 91).

Duży wkład od badań nad mottem wnosi rozdział: *Motto w nurcie puszkiniowskim. Nowe możliwości chwytu*, w którym Ewa Sadzińska zawarła swoje spostrzeżenia dotyczące nowatorskiego traktowania kategorii motta przez Aleksandra Puszkina i poetów tzw. nurtu puszkiniowskiego (m.in.: Piotr Wiaziemski, Iwan Kozłow, Nikołaj Jazykow, Anton Delwig, Eugeniusz Baratyński). Badaczka zauważyła, że: „Stylistyczną i gatunkową różnorodność źródeł mott można by interpretować jako wyraz nowego na gruncie rosyjskim podejścia do motta, podejścia zaproponowanego przez Puszkina. Wykorzystując tradycje literatury zachodniej, autor *Eugeniusza Oniegina* wypracował własną poetykę motta: zróżnicował zakres funkcji, wprowadził do epigrafii cytaty z własnej twórczości, motta-daty, motta-mystyfikacje. [...] Wzorzec puszkiniowski stał się w pewnym sensie normą literacką” (s. 92). Na uwagę zasługuje przytoczony przez Autorkę w tej części pracy chronologiczny wykaz mott w twórczości Aleksandra Puszkina.

Swoistą klamrę dla rozważań poświęconych kategorii motta stanowi rozdział piąty: *Nawiązania i kontynuacje*, w którym przedmiotem analizy są epigrafy w utworach Michała Lermontowa i Mikołaja Gogola.

Istotnym spostrzeżeniem Ewy Sadzińskiej jest to, że romantycy rosyjscy korzystający przy wyborze mott z literatury i myśli zachodnioeuropejskiej włączyli się do swoistego dialogu kultur, co z pewnością wpłynęło „na intensyfikację i dynamikę procesu historycznoliterackiego w Rosji” (s. 177).

Reasumując, książka *Motta w twórczości romantyków rosyjskich. Ich rola w dialogu idei i poetyk* jest pracą ambitną, nowatorską, opartą na bogatym materiale źródłowym i badawczym. Z pewnością będzie doceniona i wykorzystana przez literaturoznawców, studentów filologii i wszystkich zainteresowanych tematyką epigraficzną.

*Izabella Siemianowska*

## Spis treści

Od Redaktora .....	3
--------------------	---

### Literaturoznawstwo

<b>Anna Chudzińska-Parkosadze</b> (Poznań), <i>Между диалогичностью и интертекстуальностью. Проблема текста в тексте на примере рассказа Бориса Лавренева „Сорок первый”</i> .....	7
<b>Marcin Cybulski</b> (Lublin), <i>Rosja i Rosjanie w „Pamiętnikach” Zygmunta Szczęsnego Felińskiego – próba rekonstrukcji stereotypu narodowego</i> .....	21
<b>Czesław Gorbaczewskij</b> (Moskwa), <i>Специфика колымского юмора</i> .....	35
<b>Aleksander Iwanicki</b> (Moskwa), <i>Сюжет „Мертвых душ” Н.В. Гоголя как барочная метафора</i> .....	47
<b>Elizaveta Kapinova</b> (Burgas), <i>Сопоставительный анализ употребления невербальных средств общения в русской и болгарской культурах</i> .....	57
<b>Iwona Anna NDiaye</b> (Olsztyn), <i>Berliński kod architektoniczny w twórczości emigracyjnej Władimira Nabokova</i> .....	67
<b>Ewa Nikadem-Malinowska</b> (Olsztyn), <i>Konceptualizacja straty w cyklu wierszy Inny Lisnianskiej „Без тебя”</i> .....	79
<b>Irena Rudziewicz</b> (Olsztyn), <i>Восприятие в Польше в начале XX века Горьковских литературных достижений и подхода к культурному развитию</i> .....	91
<b>Magdalena Sieklucka</b> (Olsztyn), <i>Proces twórczy Marii Arbatowej jako przykład terapii zespołu stresu pourazowego</i> .....	99
<b>Izabella Siemianowska</b> (Olsztyn), <i>Maksimowowska koncepcja miłości (na podstawie wybranych prozatorskich utworów Władimira Maksimowa)</i> .....	111
<b>Roman Shubin</b> (Poznań), <i>Шукиинские „психи” и „шизи” (в аспекте психопатической классификации Антония Кемпинского)</i> .....	123
<b>Patryk Witczak</b> (Bydgoszcz), <i>Proza Niny Berberowej lat 20.–30. XX wieku w kontekście wielkiej emigracji rosyjskiej</i> .....	137

### Językoznawstwo

<b>Roza Alimpjewa, Nadieżda Pisar</b> (Kaliningrad), <i>Концептуализация света как способ выражения нравственной оценки в русских текстах XI–XVII веков</i> .....	149
<b>Iwona Borys</b> (Olsztyn), <i>Terminologia kinematograficzna w rosyjskich i polskich słownikach jednojęzycznych (analiza semantyczna)</i> .....	159
<b>Jolanta Józwiak</b> (Bydgoszcz), <i>Antroponimy we współczesnych tłumaczeniach rosyjskich tekstów literackich</i> .....	175
<b>Radosław Kaleta</b> (Warszawa), <i>Homonimia w języku polskim i języku białoruskim</i> .....	185

<b>Joanna Orzechowska</b> (Olsztyn), <i>Лингвокультурологический объект МЕДВЕДЬ в русском языке</i> .....	197
<b>Swietłana Waulina, Larysa Kokowina</b> (Kaliningrad), <i>Способы выражения модального значения достоверности в поэме Н.В. Гоголя „Мертвые души” и в ее английских переводах</i> .....	207
<b>Ludmiia Witkowska</b> (Warszawa), <i>Процесс интерференции в переводе специальных текстов права</i> .....	217

### Recenzje

Iwona Anna NDiaye, <i>O pamięci w literaturze rosyjskiej. Rozmowy najważniejsze</i> , Wydawnictwo „Portret”, Olsztyn 2012 (Grzegorz Ojcewicz) .....	227
Виктор Александрович Хорев, <i>Восприятие России и русской литературы польскими писателями (Очерки)</i> , „Индрик”, Москва 2012 (Irena Rudziewicz) ...	230
Т.В. Кабржыцкая, М.М. Хмяльніцкі, Э.Ю. Дзюкава, <i>Нарысы суседзнаўства: Украіна, Польшча ў прасторы і часе вачыма беларусаў: Знакавыя адметнасці міфалогіі, фальклору, культуры, нарадазнаўчых канцэптаў мастацкага твора</i> , Мінск 2012 (Irena Chowańska) .....	234
Ewa Sadzińska, <i>Motta w twórczości romantyków rosyjskich. Ich rola w dialogu idei i poetyk</i> , Łódź 2011 (Izabella Siemianowska) .....	237

## Contents

From the Editor .....	3
-----------------------	---

### Study od Literature

<b>Anna Chudzińska-Parkosadze</b> (Poznań), <i>Between dialogism and intertextuality. The problem of text in text on the example of "The Forty-First" by Boris Lavrenyov</i> .....	7
<b>Marcin Cybulski</b> (Lublin), <i>Russia and Russians in Diaries of Zygmunt Szczęśny Feliński – attempt of reconstruction of the national stereotype</i> .....	21
<b>Czesław Gorbaczewskij</b> (Moskwa), <i>Peculiar properties of "Kolyma humour"</i> .....	35
<b>Aleksander Iwanicki</b> (Moskwa), <i>The plot of "Dead Souls" by M.W. Gogol as a baroque metaphore</i> .....	47
<b>Elizaveta Kapinova</b> (Burgas), <i>Comparative analysis of the use of non-verbal means of communication in Russian and Bulgarian cultures</i> .....	57
<b>Iwona Anna NDiaye</b> (Olsztyn), <i>Berlin architectural code in emigrant creation of Vladimir Nabokov</i> .....	67
<b>Ewa Nikadem-Malinowska</b> (Olsztyn), <i>Conceptualisation of loss in Inna Lisnianskaya's cycle of poems "Без меня"</i> .....	79
<b>Irena Rudziewicz</b> (Olsztyn), <i>Polish reception of Maxim Gorky's literary achievements and attitude towards the development of culture at the beginning of the 20th century</i> .....	91
<b>Magdalena Sieklucka</b> (Olsztyn), <i>Creative process as one of the example of therapy PTSD Case Study – writings of Maria Arbatova</i> .....	99
<b>Izabella Siemianowska</b> (Olsztyn), <i>Vladimir Maximov's concept of love (on the basis of the writer's selected prose pieces)</i> .....	111
<b>Roman Shubin</b> (Poznań), <i>"Schizos" and "loonies" of W. Shukshin (in the aspect of Antony Kempinsky's psychopathic classification)</i> .....	123
<b>Patryk Witeczak</b> (Bydgoszcz), <i>Nina Berberova's prose 20's and 30's within the context of the great russian emigration</i> .....	137

### Linguistics

<b>Roza Alimpjewa, Nadieżda Pisar</b> (Kaliningrad), <i>Conceptualization of light as a means of moral evaluation in Russian texts of XI–XVII centuries</i> .....	149
<b>Iwona Borys</b> (Olsztyn), <i>Cinematic terminology in Russian and Polish monolingual dictionaries (semantics analysis)</i> .....	159
<b>Jolanta Józwiak</b> (Bydgoszcz), <i>Personal names in contemporary translation of Russian literary texts</i> .....	175
<b>Radosław Kaleta</b> (Warszawa), <i>Homonymy in Polish and Belarusian</i> .....	185

<b>Joanna Orzechowska</b> (Olsztyn), <i>BEAR – a linguoculturological object in the Russian language</i> .....	197
<b>Swietłana Waulina, Larysa Kokowina</b> (Kaliningrad), <i>Expression of modal meaning of reliability in N.V. Gogol's poem „Dead Souls” and in its English translations</i> ..	207
<b>Ludmiia Witkowska</b> (Warszawa), <i>Process interference in translation of special legal articles</i> .....	217

#### Reviews

Iwona Anna NDiaye, <i>O pamięci w literaturze rosyjskiej. Rozmowy najważniejsze</i> , Wydawnictwo „Portret”, Olsztyn 2012 (Grzegorz Ojcewicz) .....	227
Виктор Александрович Хорев, <i>Восприятие России и русской литературы польскими писателями (Очерки)</i> , „Индрик”, Москва 2012, (Irena Rudziewicz) ..	230
Т.В. Кабржыцкая, М.М. Хмяльніцкі, Э.Ю. Дзюкава, <i>Нарысы суседзнаўства: Украіна, Польшча ў прасторы і часе вачыма беларусаў: Знакавыя адметнасці міфалогіі, фальклору, культуры, нарадазнаўчых канцэптаў мастацкага твора</i> , Мінск 2012 (Irena Chowańska) .....	234
Ewa Sadzińska, <i>Motta w twórczości romantyków rosyjskich. Ich rola w dialogu idei i poetyk</i> , Łódź 2011 (Izabella Siemianowska) .....	237