

KULTURY WSCHODNIOŚLAWIAŃSKIE – OBLICZA I DIALOG.  
BIAŁORUŚ – ROSJA – UKRAINA

#### REDAKTOR

dr hab. Wawrzyniec Popiel-Machnicki, prof. UAM

#### RECENZENCI

dr hab. Andrzej Charciarek, prof. UŚ (Katowice)  
dr hab. Mirosława Michalska-Suchanek, UŚ (Katowice)  
dr hab. Justyna Tymieniecka-Suchanek, UŚ (Katowice)  
dr hab. Anna Zych, UŚ (Katowice)

#### KOREKTA JĘZYKOWA

dr Roman Szubin, UAM (Poznań)  
dr Mateusz Jaworski, UAM (Poznań)

#### KOLEGIUM REDAKCYJNE

dr hab. Anna Horniatko-Szumiłowicz, prof. UAM (Poznań)  
dr hab. Krzysztof Kusal, prof. UWrocław (Wrocław)  
dr hab. Joanna Orzechowska, UWł (Olsztyn)  
dr hab. Anna Paszkiewicz, prof. UWrocław (Wrocław)  
dr hab. Michał Sarnowski, prof. UWrocław (Wrocław)  
dr hab. Andrzej Sitarski, prof. UAM (Poznań)

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

**KULTURY WSCHODNIOŚLÓWIAŃSKIE  
– OBLICZA I DIALOG.  
BIAŁORUŚ – ROSJA – UKRAINA**

**TOM VIII**

**REDAKCJA**

**WAWRZYNIEC POPIEL-MACHNICKI – redaktor naczelny  
MATEUSZ JAWORSKI – sekretarz**



POZNAŃ 2018

© Copyright for this edition by Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM,  
Poznań 2018

PROJEKT OKŁADKI:  
CLUE.PRO

REDAKCJA TECHNICZNA ORAZ FORMATOWANIE TEKSTU:  
JANINA MICKIEWICZ-TURSKA

ISSN 2391-470X

WYDAWCA: INSTYTUT FILOLOGII ROSYJSKIEJ I UKRAIŃSKIEJ UAM  
61-874 Poznań, al. Niepodległości 4

Wydanie I. Ark. wyd. 15,65. Ark. druk. 17,875.

ZAKŁAD GRAFICZNY UAM, POZNAŃ, UL. H. WIENIAWSKIEGO 1

## Spis treści

<b>Antoni Bortnowski</b> , <i>Мировоззрение Василия Шульгина в контексте событий 1917–1919 гг. в Киеве</i> .....	9
<b>Maria Dzienisiewicz</b> , <i>Спортивная метафора в текстах газетной печати XV Международного конкурса имени П. И. Чайковского</i> .....	23
<b>Edyta Fedorushkov</b> , <i>Иконическое сознание в поэзии Ивана Жданова (на материале стихотворения „Портрет отца“)</i> .....	39
<b>Joanna Gieda</b> , <i>Analiza językowa sloganów reklamowych związanych z branżą kosmetyczną</i> .....	59
<b>Katarzyna Magdalena Janik-Borecka</b> , <i>Русские экклезионимы (на материале „Географическо-статистического словаря Российской империи“ П. П. Семенова-Тян-Шанского)</i> .....	71
<b>Katarzyna Kubecka</b> , <i>Anglicyzmy jako komponenty frazeologizmów w rosyjskim języku młodzieżowym</i> .....	79
<b>Paweł Łaniewski</b> , <i>„Manaraga” – Władimir Sorokin i ostateczna dekonstrukcja tradycji literackiej</i> .....	85
<b>Natalia Moczerniuk</b> , <i>Часопростір в образотворчому мистецтві й літературі: експериментувати не можна спростити (контекст Doppelbegabungen)</i> .....	95
<b>Ewa Polakowska</b> , <i>„Вечные темы” в юмористических рассказах Аркадия Аверченко</i> .....	107
<b>Jarosław Poliszczuk</b> , <i>Агония „красного человека”: сложные дилеммы Светланы Алексеевич</i> .....	115
<b>Anna Katarzyna Przybysz</b> , <i>Poziomy funkcjonowania dychotomii w filmie „Wygnanie” Andrieja Zwiagincewa</i> .....	135
<b>Oksana Pukhonska</b> , <i>Postradzieckie wersje pamięci w najnowszej literaturze ukraińskiej</i> .....	147
<b>Joanna Radosz</b> , <i>Oswajanie śmierci czy apoteoza życia? Umieranie dzieci w powieściach „Bracia Lwie Serce” A. Lindgren i „Pasiasta żyrafa Ala” W. Krapiwina</i> .....	161
<b>Aliaksandr Raszapou</b> , <i>Пamięć zbiorowa a indywidualne wizje przyszłości w filmie Kiriłła Sieriebriennikowa „Uczeń”</i> .....	173
<b>Andżelika Rutkowska</b> , <i>Obraz wsi wołogodzkiej w powieści „Przeddzień” Wasilija Bietowa</i> .....	185
<b>Monika Sadowska</b> , <i>Obraz głupca w rosyjskim socjolekcie młodzieżowym</i> .....	195

---

<b>Maria Sibirnaja</b> , <i>Произведения Александра Мардана в контексте „новой драмы”</i> .....	207
<b>Olga Siemońska</b> , <i>Po Mannie i Viscontim. „Śmierć w Wenecji” we współczesnej literaturze polskiej, rosyjskiej i ukraińskiej</i> .....	219
<b>Anna Berenika Siwirska</b> , <i>Sytuacja języka białoruskiego w Internecie</i> .....	231
<b>Anna Świetlik</b> , <i>„Стерильное одиночество” голубого цвета в рассказах Евгения Харитонова</i> .....	245
<b>Dorota Walczak</b> , <i>Widzialny symbol wiary. Motyw ikony w twórczości literackiej Fiodora Dostojewskiego</i> .....	253
<b>Anna Maria Węglowska</b> , <i>Wербализacja metafory kognitywnej MYŚLE-NIE TO PODRÓŻ na przykładzie polskiego tłumaczenia monografii J. D. Apresjana</i> .....	263
<b>Aleksandra Zywert</b> , <i>Motocykl-widmo, czyli meandry współczesnej fantastyki (Oleg Diwow, „Рыжий пес Иж”)</i> .....	273

## Contents

<b>Antoni Bortnowski</b> , <i>The worldview of Vasily Shulgin in the context of the events of 1917–1919 in Kiev</i> .....	9
<b>Maria Dzienisiewicz</b> , <i>The metaphor of sport in the press of the XV International Tchaikovsky Competition</i> .....	23
<b>Edyta Fedorushkov</b> , <i>Iconic Consciousness in Ivan Zhdanov poetry (in Father's Portrait)</i> .....	39
<b>Joanna Gieda</b> , <i>A linguistic analysis of advertising slogans in cosmetics industry</i> .....	59
<b>Katarzyna Magdalena Janik-Borecka</b> , <i>Russian ecclesionyms (based on Pyotr Semyonov-Tyan-Shansky's "Geographic-Statistical Dictionary of Russian Empire")</i> .....	71
<b>Katarzyna Kubecka</b> , <i>English borrowings as components of idioms in Russian youth slang</i> .....	79
<b>Paweł Łaniewski</b> , <i>„Manaraga” – Vladimir Sorokin and final deconstruction of literary tradition</i> .....	85
<b>Natalia Moczerniuk</b> , <i>Time and space in fine arts and literature: experimentation can not be simplified (in relation to Doppelbegabunden)</i> .....	95
<b>Ewa Polakowska</b> , <i>Eternal themes in humorous short stories of Arkady Averchenko</i> .....	107
<b>Jarosław Poliszczuk</b> , <i>The Agony of the "Red Man": Contradictory Dilemmas of Soetlana Alexievich</i> .....	115
<b>Anna Katarzyna Przybysz</b> , <i>Levels of dichotomy in "The Banishment" by Andrei Zvyagintsev</i> .....	135
<b>Oksana Pukhonska</b> , <i>Post-Soviet versions of memory in contemporary Ukrainian literature</i> .....	147
<b>Joanna Radosz</b> , <i>Taming the death or glorifying the life? On the death of children in the novels "The Brothers Lionheart" by A. Lindgren and "Alik The Striped Giraffe" by V. Krapivin</i> .....	161
<b>Aliaksandr Raszpajou</b> , <i>Collective memory and individual images of the future in Kirill Serebrennikov's film "The Student"</i> .....	173
<b>Andżelika Rutkowska</b> , <i>The description of the Vologda countryside in the novel "Eves" by Vasillii Belov</i> .....	185
<b>Monika Sadowska</b> , <i>The picture of the fool in Russian teenage sociolect</i> .....	195
<b>Maria Sibirnaja</b> , <i>Aleksandr Mardan's plays in the context of "The New Drama"</i> .....	207

---

<b>Olga Siemońska</b> , <i>After Mann and Visconti. "Death in Venice" in Polish, Russian and Ukrainian literature</i> .....	219
<b>Anna Berenika Siwirska</b> , <i>The situation of the Belarusian language on the Internet</i> .....	231
<b>Anna Świetlik</b> , <i>Queer "Sterile Loneliness" in short stories by Yevgeny Kharitonov</i> .....	245
<b>Dorota Walczak</b> , <i>A visible symbol of faith. The icon motif in literary output of Fyodor Dostoyevsky</i> .....	253
<b>Anna Maria Węglowska</b> , <i>Verbalisation of the cognitive metaphor "THINKING IS A JOURNEY" on the example of Polish translation of J. D. Apresjan's monograph</i> .....	263
<b>Aleksandra Zywert</b> , <i>The ghost motorcycle. The meanders of contemporary fantasy literature (Oleg Divov, "Рыжий пёс и ж")</i> .....	273



**МИРОВОЗЗРЕНИЕ ВАСИЛИЯ ШУЛЬГИНА В КОНТЕКСТЕ  
СОБЫТИЙ 1917–1919 ГГ. В КИЕВЕ**

**ŚWIATOPOGLĄD WASILIJA SZULGINA W KONTEKŚCIE  
WYDARZEŃ LAT 1917–1919 W KIJOWIE**

**THE WORLDVIEW OF VASILY SHULGIN IN THE CONTEXT  
OF THE EVENTS OF 1917–1919 IN KIEV**

**Antoni Bortnowski**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań — Polska,  
a.bortnowski@amu.edu.pl

Abstract: Vasily Shulgin (1878–1976) was a Russian political activist of the beginning of the 20<sup>th</sup> century. He is also known as an active publicist and the author of several memoir books. Born in Kiev and considering himself a “little-Russian”, Shulgin acted as a supporter of the unity of Ukraine and Russia and considered his native city as the cradle of “Russianness” as well as an integral part of the whole-Russian cultural circle. Shulgin's worldview, reflected in his memoirs devoted to the years 1917–1919, became the subject of this article.

Ключевые слова: Василий Шульгин, мемуары, Гражданская война в Киеве, киевский текст, русские киевляне.

Słowa kluczowe: Wasilij Szulgin, memuary, wojna domowa w Kijowie, tekst kijowski, rosyjscy kijowianie.

Keywords: Vasily Shulgin, memoirs, civil war in Kiev, Kiev text, Russian Kievans.

Ровно сто лет назад территории уже рухнувшей Российской империи находились в самом разгаре колоссальных исторических потрясений, которые определили и во многом продолжают определять облик всей восточной части Европы, да и не только. Сегодня, уже более четверти века после распада СССР, оценки событий столетней давности не только не удалось привести к общему знаменателю, но местами они продолжают „растекаться” в противоположных направлениях. Попытки манипулировать прошлым, грубо обозначать четкие границы не только политических, но и духовных, культурных „сфер влияния” неоднократно приводят к искажениям многих понятий и формированию выборочной и даже ложной исторической и культурной памяти. На постсоветском пространстве, в условиях активной фазы формирования национальной идентичности и переосмысления собственной истории, попытки заново рас-

ставить акценты или умолчать о не вписывающихся в новые реалии исторических лицах или явлениях встречаются довольно часто. Примером в данном случае может стать личность политического деятеля, публициста, мемуариста Василия Витальевича Шульгина (1878–1976), ставшего в какой-то степени олицетворением судьбы до-революционного, преимущественно русского Киева начала XX столетия<sup>1</sup>.

В советское время Шульгин был забыт по идеологическим причинам, а в условиях независимой Украины стал „чужим” по национальному признаку. Личность Василия Шульгина, сделавшего сознательный выбор в пользу общерусской идентичности, но вместе с тем подчеркивающего исключительность (а иногда и превосходство) родного Киева по отношению к Петербургу и Москве, доказывает, что присутствие русской культуры на Украине не может оцениваться только как результат насильственной русификации и грубой имперской политики царских властей. Неудивительно, что творчеством Шульгина занимаются сегодня в основном российские ученые. К сожалению, в их работах Шульгин чаще всего рассматривается как „общерусский” деятель, а его „киевоцентризм” отдельно не изучается<sup>2</sup>. В данной статье мы постараемся сосредоточиться прежде всего на необычном с сегодняшней точки зрения мировосприятии человека, для которого понятия „киевлянин” и „русский” органично дополняли и даже усиливали друг друга.

Василий Витальевич Шульгин родился в 1878 г. в Киеве, в семье, которую, безусловно, можно назвать „местной”<sup>3</sup>. Происхождение будущего политического деятеля не дает оснований некоторым современным украинским деятелям культуры называть его „чужерод-

---

<sup>1</sup> Согласно переписи населения Киева, проведенной в 1917 году, русские составляли в городе 54,73%, а украинцы — 12,21%. См. А. Пученков, *Национальный вопрос в идеологии и политике южнорусского Белого движения в годы Гражданской войны. (1917–1919 гг.)*, Санкт-Петербург 2005, с. 57.

<sup>2</sup> См.: А. Репников, В. Христофоров, В. В. Шульгин — последний рыцарь самодержавия. Новые документы из архива ФСБ, „Новая и новейшая история” 2003, № 4; Г. Иоффе, Василий Шульгин, „Новый журнал” 2006, № 242–243; Д. Бабков, *Государственные и национальные проблемы в мировоззрении В. В. Шульгина в 1917–1939 годах*, Москва 2012 и др.

<sup>3</sup> Упоминания об исконно украинском происхождении рода Шульгиных встречаются редко, но вот двоюродный брат Василия Витальевича, историк Яков Николаевич, прямо называется „потомком древнего казацкого рода”. См. *Провідники духовності в Україні*, ред. І. Ф. Курас, 2003, [в:] электронный ресурс: [https://uchebnikionline.com/kulturologia/providniki\\_duhovnosti\\_v\\_ukrayini\\_-\\_kuras\\_if/shulgin\\_yakiv\\_mikolayovich.htm](https://uchebnikionline.com/kulturologia/providniki_duhovnosti_v_ukrayini_-_kuras_if/shulgin_yakiv_mikolayovich.htm) (27.01.2018).

ным” элементом, посланным для русификации Юго-Западного края Российской Империи, как и в случае писателя Михаила Булгакова<sup>4</sup>.

Шульгин с самого начала жизни был тесно связан с Киевом: окончил Вторую киевскую гимназию<sup>5</sup>, затем юридический факультет Киевского университета Святого Владимира. С 1906 года Василий Шульгин включается в общероссийскую политику и становится представителем Волынской губернии в Государственной думе. За последнее десятилетие существования Российской Империи, несмотря на свои правые и монархические убеждения, известный киевлянин начинает склоняться к оппозиции. Окончательно Шульгин убеждается в губительности политического курса царских властей в годы Первой мировой войны. Побывав добровольцем на фронте и увидев тысячи ненужных жертв, ставших, по его мнению, результатом недальновидной российской политики, главный редактор „Киевлянина” возвращается в Петербург и уходит в твердую оппозицию. В 1917 году Шульгин присутствует при отречении Николая II на станции Дно, а затем отправляется в Киев.

В родном городе политический деятель предпринимает активные попытки консолидировать ряды единомышленников и противостоять одновременно и социалистам, и украинскому национальному движению. Свою борьбу Шульгин вел не только на страницах редактируемого им „Киевлянина” — летом 1917 года возглавляемый им блок участвовал в выборах в городскую думу. Получить власть в родном городе не получилось, но третье место и свыше 14% голосов<sup>6</sup> для монархиста, выступающего за продолжение войны против Германии, — результат весьма внушительный. В годы гражданской войны Шульгин стал активным участником Белого движения и в конце 1919 года вместе с армией Деникина направился из Киева в Одессу, а затем прошел известным многим эмигрантам для многих эмигрантов путь через Крым и Константинополь на Запад. Проживая в Югославии, Василий Шульгин в 1925–1926 гг. тайно посетил СССР (одной из причин были поиски погибшего уже к тому

---

<sup>4</sup> Известная украинская писательница Оксана Забужко называет автора *Белой гвардии* „понаехавшим” квартирантом, сыном батюшки-цензора, прибывшего с Орловщины „на доплату за обрусение края”. См.: О. Забужко, *Цей проклятий „квартирний вопрос”*, [в:] электронный ресурс: <https://www.radiosvoboda.org/a/27079412.html> (27.01.2018).

<sup>5</sup> В отличие от киевлян-современников Шульгина, Михаила Булгакова и Константина Паустовского, учившихся в более престижной Первой мужской гимназии.

<sup>6</sup> Группа Шульгина уступила социалистическому списку (37%) и списку украинских социалистов (20%), см.: Р. Красюков, *Примечания*, [в:] В. Шульгин, *Тени, которые проходят*, Санкт-Петербург 2012, с. 586.

времени сына Вениамина), побывав также в родном Киеве. В конце 1944 года, после прихода на Балканы Красной армии, бывшего редактора „Киевлянина” арестовали, вывезли в СССР и за активную антисоветскую деятельность приговорили к 25 годам тюрьмы. В 1956 г. Шульгин был досрочно освобожден и остался жить во Владимире, куда к нему из Югославии приехала жена. Умер известный киевлянин в 1976 г. на 99-м году жизни.

Главной сферой деятельности Василия Шульгина, кроме политики, была публицистика, хотя он создал также ряд художественных произведений, например цикл исторических романов о приключениях волынского князя Воронежского. Свои убеждения политический деятель высказывал главным образом на страницах газеты „Киевлянин”, главным редактором которой являлся с 1913 по 1919 год. Идеологическая позиция издания с момента основания его отцом Василием Шульгиным оставалась неизменной и заключалась, главным образом, в отстаивании „общерусскости”, понимаемой как духовное единство России и Украины. Об этом упоминает сам Василий Витальевич:

Виталий Яковлевич [отец Василия Шульгина — А.Б.] [...] посвятил себя... публицистической трибуне, основав в 1864 году газету „Киевлянин”. Это было вскоре после польского восстания, почему первая передовая статья „Киевлянина” начиналась словами: „Этот край русский, русский, русский...”, и эта традиция продолжалась до самого конца издания газеты. Сначала защищали южнорусский край от поляков, затем от украинствующих. Однако от евреев не защищали, потому что никто их всерьез не принимал (34)<sup>7</sup>.

Кстати, мнение (особенно распространенное в советское время) об антисемитизме „Киевлянина” и самого Шульгина<sup>8</sup>, а также об абсолютной лояльности издания царским властям не до конца соответствует правде. На страницах газеты появлялись осуждения еврейских погромов, слова защиты в адрес Дрейфуса, а также Бейлиса, киевского еврея, несправедливо обвиняемого в ритуальном убийстве. Независимость своей позиции „Киевлянин” доказал после Февральской революции, оставшись верным своим многолетним принципам<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> В. Шульгин, *Тени, которые проходят*, Санкт-Петербург 2012, с. 34. В дальнейшем цитаты по данному изданию будут приводиться с указанием номера страницы в скобках.

<sup>8</sup> Шире специфику отношения Шульгина к евреям обсуждает Генрих Иоффе. См. Г. Иоффе, *Василий Витальевич Шульгин*, „Новый журнал” 2006, № 242, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nj/2006/242/io15.html> (27.01.2018).

<sup>9</sup> Данный вопрос более подробно рассматривается в статье Д. Бабкова. См. Д. Бабков, *Политическая публицистика В. В. Шульгина в период гражданской войны и эмиграции*, „Вопросы истории” 2008, № 3, с. 92-106.

Уже в эмиграции Василий Шульгин занялся созданием мемуаров, посвященных главным образом последнему дореволюционному десятилетию и периоду гражданской войны. Воспоминания редактора „Киевлянина“ были опубликованы в книгах *Годы* (1920) — о периоде между революциями 1905 и 1917 года, *Дни* (1925) — о событиях, предшествующих падению монархии, и *1920* (1921) — последний год гражданской войны. Стоит обратить внимание также на книгу *Три столицы* (1927), содержащую впечатления от вышеупомянутого „тайного“ путешествия в Советский Союз. Особое внимание привлекает многоговорящее заглавие, подтверждающее, что для Шульгина и после революции Киев продолжал оставаться одной из трех столиц, наравне с Москвой и Санкт-Петербургом, уже успевшим к тому времени стать Ленинградом.

Родной город Шульгина в воспоминаниях, относящихся к историческим потрясениям столетней давности, занимает особое место. Интересно, что изначально „киевский период“ Гражданской войны в его мемуарах был пропущен — *Дни* заканчиваются с началом революции, а *1920* начинается прибытием в Одессу, куда Шульгин попал после потери белыми Киева. Данный „пробел“ был заполнен только в начале 70-х, хотя киевский период Гражданской войны был, безусловно, ключевым для Шульгина. На этот момент обратил внимание Ростислав Красюков в предисловии к книге воспоминаний: „Меня наиболее интересовал период его [В. Шульгина — А. Б.] пребывания в советской тюрьме. Но „Дед“ был непреклонен, в первую очередь он хотел работать над воспоминаниями о Гражданской войне“ (13).

Именно Красюкову Василий Шульгин продиктовал в течение нескольких месяцев 1970 г. воспоминания, впоследствии опубликованные в альманахе „Лица“ в 1994 году под названием *1917–1919*. Интересно, что, несмотря на столетия, отделявшие тогда 92-летнего Шульгина от киевских событий, политический деятель был в состоянии восстановить не только исторический, но и житейский пласт того времени.

Его память цепко держала последовательность событий и имена лиц, участвовавших в них, как будто это произошло не полвека назад, а всего лишь вчера. Кроме того, он был неисчерпаемым рассказчиком всевозможных житейских историй, случаев и анекдотов (13).

Особенностью воспоминаний Василия Шульгина является их удивительная идейная последовательность, которая видна при сравнении мемуаров 70-х гг. с текстами статей, написанных в „Киевлянине“ еще до революции, и работ, созданных уже в эмиграции. Даже в советских реалиях Шульгин оставался верным своим убеждениям, не пытаясь вписываться в актуальную „конъюнктуру“ (что, впрочем, понятно, учитывая преклонный возраст автора).

Кроме преданности своим идеалам постоянно появляющимся элементом в текстах Шульгина становится „киевоцентризм“, отражающий особую, эмоциональную связь с родным городом. Редактор „Киевлянина“ неоднократно прямо писал о своей привязанности к „матери городов русских“, вот один из примеров:

Ведь родина, это, прежде всего, тот уголок, среди которого мы выросли, где мы провели наши лучшие годы... Ведь для нас родина — это, прежде всего, — Киев, Киев, из глаз которого смотрит на нас прошлое, темное, волнующее, таинственное, прекрасное<sup>10</sup>.

Данный фрагмент показывает также типичное для Шульгина переплетение личного с общенациональным. Другим характерным для мемуариста сочетанием стало перекликание „киевского“ с „общерусским“, как, например, в словах „И вот, наконец, Киев! „Как много в этом звуке...“ „ (251). Эта фраза относилась к восторгу Шульгина, прибывшего в Киев на первом поезде, сразу после взятия города Добровольческой армией генерала Деникина в августе 1919 г. Приведенные слова, отсылающие к строкам *Евгения Онегина*<sup>11</sup>, не только подчеркивают самоидентификацию Шульгина, но и в какой-то степени указывают на неразрывность Киева и русского культурного пространства. Заменяя Москву в словах Пушкина Киевом, Шульгин подчеркивает, что для русского человека древняя столица Руси может быть не менее (а возможно, и более) важной, чем первая столица России.

Василий Шульгин, даже пребывая в Санкт-Петербурге в качестве депутата Государственной думы, не терял киевской перспективы событий. „Киевское мировоззрение перенесено было на север“ (142), — вспоминал Шульгин свой переезд в столицу. Находясь вдалеке от Киева, он не раз подчеркивал свою тоску по родным сторонам и близким ему людям. Вот, например, слова обращения к читателям „Киевлянина“, отправленные по телеграфу к Пасхе 1917 года:

В день Святого Праздника особенно хотелось бы быть близко к тем, кто столько лет связан духовными нитями с „Киевлянином“. Прикованный к Петрограду, не ощущая на себе дыхания родного края, чувствуешь какую-то пустоту, не зная, что думают и о чем волнуются люди родственного понимания и близких взглядов<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> В. Шульгин, *Украина, „Киевлянин“* 1912, № 4. Здесь и далее орфография и пунктуация автора сохранены — А. Б.

<sup>11</sup> Ср.: „Москва... как много в этом звуке// Для сердца русского слилось! // Как много в нем отозвалось!“ — А. Пушкин, *Евгений Онегин*, [в:] *Его же, Сочинения в трех томах*, т. 3, Москва 1978, с. 131.

<sup>12</sup> В. Шульгин, *Дорогие читатели!*, „Киевлянин“ 1917, № 89.

Из данного фрагмента вытекает, что и в столице Империи Шульгин чувствовал себя прежде всего киевлянином, „прикованным к Петрограду“ в силу своей политической деятельности. Симптоматично, что даже воспоминания, абсолютно не касающиеся политических событий, часто приобретают у Шульгина киевскую окраску. Вот каким образом мемуарист описывает красоту своей любовницы Екатерины Сухомлиновой:

Если Екатерина Викторовна Сухомлинова<sup>13</sup> была васнецовское дитя во Владимирском соборе Киева, то эта смолянка имела глаза Богоматери, которая держит в руках этого младенца (244).

Впрочем, также рассуждения на политические темы, не касающиеся родного города (как например вопрос смертной казни), у Шульгина получали неоднократно киевский подтекст:

Мне вспомнился Владимир, князь Киевский, святой и равноапостольный. Он принял христианство по-настоящему и прекратил смертную казнь. Но дело повернулось плохо. Киев стал голодать, потому что прекратился подвоз продовольствия. А это случилось потому, что разбойники обнаглели. И народ киевский стал открыто говорить, что прежняя вера была лучше (232).

Василий Шульгин воспринимал себя не как человека, распространяющего влияние России на территорию Украины, а как представителя Малороссии, отстаивающего в Санкт-Петербурге ее интересы. Рассуждения на тему взаимосвязи России и Украины однозначно указывают на специфику мировоззрения Шульгина, „переворачивающую“ традиционное восприятие центра и периферии Российской Империи:

Мы дважды русские, потому что мы из Киева — матери городов русских, потому что Москва и Петроград — колонии Киева, а не наоборот. [...] Метрополиями всегда называлась сердцевина народа, и в то же время называлась „малая“. Например, Малая Русь по отношению к Великой Руси и Малая Бретань по отношению к Великой Британии (155).

Исходя из убеждений Василия Шульгина, подчеркивающих преемственность Киевской Руси и России, Киев („мать городов русских“) рассматривается как колыбель всего русского, город, без которого Москва и Санкт-Петербург останутся лишь колониями, лишены своей метрополии, своих истоков. В этом контексте становится понятно, почему украинская национальная идея, настаива-

---

<sup>13</sup> Екатерина Викторовна Сухомлинова, одна из самых известных „светских львиц“ дореволюционной России. Именно с нее художник Виктор Васнецов писал Младенца Христа в киевском Владимирском соборе. См. Л. Лурье, *Бедная Катя*, „Городское обозрение & Галерея красивых домов и квартир“ 2011, № 2, [в:] электронный ресурс: <http://gorod.spb.ru/articles/1305> (27.01.2018).

ющая на „чужеродности“ всего русского в Киеве, рассматривалась Василием Шульгиным и его единомышленниками как главная угроза. Кстати, намного более опасная, чем большевизм.

События, разворачивающиеся в Киеве начиная с конца 1917 г. стали для Шульгина временем, когда прежде всего решался вопрос о будущей национальной идентичности города и отношения его жителей к историческому наследию:

Они [киевляне — А. Б.] должны были решить вопрос, считает ли себя Киев, по завещанию вешего Олега, матерью городов русских и, по наименованию Богдана Хмельницкого, землю вокруг Киева Малой Русью, или же город Кия поплывет по украинствующим болотам, имея преданного анафеме Ивана Мазепу на челе. [...] При таких условиях было очень важно, кого именно Киев изберет в Учредительное собрание (168).

Ситуация, в которой Василий Шульгин был избран представителем Киева в Украинском Учредительном собрании, стала для политического деятеля важным подкреплением его убеждений о „русскости“ Киева, даже в ситуации, когда орган, который должен был демократическим путем определить будущее Украины, так и не начал свою работу:

Украинское Учредительное собрание так и не было собрано. Но если бы его собрали, то представителем от „матери городов русских“, то есть столицы Украины Киева, был бы „черносотенец“ Василий Шульгин (147).

Стоит обратить внимание, что, отстаивая свое убеждение о „русскости“ Киева, Шульгин обращался не только к историческим доводам и наследию Древней Руси, которое и сто лет назад могло многим казаться весьма „неактуальным“. Публицист, например, отвергал украинизацию Киева, проводимую Центральной радой в 1917 году, как акт насильственного насаждения чуждого для горожан языка. В качестве аргумента в пользу своей точки зрения привел любопытную аналогию с Варшавой:

Представим себе, что в Варшаве, когда она была под русским владычеством, были бы запрещены польские издания, и все газеты и журналы должны были бы выходить на русском языке. Представим себе также, что в один прекрасный день этот режим пал. Что произошло бы? — Разумеется, что все варшавские газеты в тот же день вышли бы на родном польском языке. А что произошло в Киеве, когда пали кандалы, сковавшие украинский народ? На следующее утро после объявления свободы вышли ли киевские газеты на родном украинском языке? Ничуть не бывало. Как раньше печатались на русском, так и продолжали печататься по-русски. На русском они выходят и теперь, несмотря на оккупацию края украинцами<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> В. Шульгин, *По телеграфу из Петрограда, „Киевлянин“ 1917, № 96.*



Любопытно, что даже сквозь воспоминания о самых активных моментах политической деятельности в Киеве постреволюционного периода периодически „пробиваются” личные реминисценции, в очередной раз подтверждающие сугубо эмоциональное отношение Шульгина к родному городу. Иногда они достигают даже детских впечатлений, как и во фрагменте, описывающем одного „старого знакомого”:

Я знал его еще в то время, когда гулял с гувернанткой. Он тогда называл меня попросту Вася. А гувернантка давала ему медную монету, которую он немедленно пропивал. Он был босяк в прямом и переносном смысле. Где скитался зимою, не знаю. Но летом его квартира была в оврагах Царского сада над Днепром. Оттуда был чудный вид на Днепр, а ночью там было небезопасно для всех, кроме босяков. Я понемногу подрастал, а безымянный босяк оставался все тем же. [...] Наступило лето 1917 года. Я иногда проходил мимо Ботанического сада и встречал неизменно босяка. Теперь он почтительно, но радостно меня приветствовал и сообщал важную политическую новость: — Босяки за вас (154).

Шульгин, будучи видным политическим деятелем, в своих воспоминаниях уделяет достаточно много места обыкновенной городской действительности, жизни простых киевлян, к которым редактор „Киевлянина” себя также причислял. Оставаясь в годы Гражданской войны в городе, Шульгин наблюдал и ощущал на себе исторические потрясения вместе с другими горожанами. Поддерживал и навещал своих друзей, проверяя, не пострадал ли кто из них в ходе очередного перехода власти. Одной из наиболее ярких сцен такого типа является описание „прогулки” по Киеву после обстрела и захвата города большевиками в январе 1918 года<sup>15</sup>. Описания бытовых сцен, повседневных забот киевлян в годы Гражданской войны часто переплетаются с неожиданной поэтичностью, как, например, в воспоминании о бесконечных очередях:

Обувь у всех поизносилась и изорвалась. Поэтому, когда магазин „Скорход” объявил продажу обуви, люди бросились к нему. Образовалась до той поры не виданная очередь. Она начиналась у магазина, который где-то был на Крещатике, поднималась по Бибииковскому бульвару до Николаевского парка и обвивала ограду этого сада кольцами в несколько рядов. Очереди стояли и по вечерам, и по ночам. Начинаясь чуточку желтеть каштаны тихо шелестели. В середине, внутри парка, с наступлением темноты собирались толпы народа [...] эти люди теснились на бесчисленных скамьях. Часть из них были люди из очереди, которые отдыхали здесь, оставив смену в оче-

<sup>15</sup> См. В. Шульгин, *Тени, которые проходят*, указ. соч., с. 176–187 (глава *Захват Киева большевиками*).

реди, другие были просто любовными парочками. В темноте они обнимались, целовались (151).

Может показаться даже удивительным, что эта столь „живая“ картина не только сохранилась полвека в памяти Василия Шульгина, но и попала в работу, посвященную прежде всего осмыслению исторических потрясений, разрушивших дореволюционную Россию. Такое положение вещей, однако, для воспоминаний редактора „Киевлянина“ является закономерным. Киевская реальность в его мемуарах — это не просто собрание „сухих“ фактов от свидетеля истории, но и красочная панорама жизни того времени, часто с определенной дозой юмора:

Это уже было во времена Скоропадского. Тогда на другом берегу Днепра образовался великолепный пляж, так называемый солярий, который называли голяриумом. Перевозчик Добровольский очень хорошо зарабатывал, перевозя полуголых дам на другой берег. Мы с Васильком [Василид, сын Василия Шульгина — А. Б.] переправились тоже туда на байдарке, но не высадились на голяриум, а поплыли вдоль берега вверх по течению. Так как против течения мы плыли медленно, то внедрились в стаи плавающих дам. Они были очень весело настроены и хватались за байдарку. Василек был скромный юноша, и потому мы пробились без инцидентов (195).

Повествователь постоянно перевоплощается из политического деятеля в обыкновенного человека, для которого Гражданская война имела сугубо личный контекст, став частью семейной истории. Одной из ее трагических страниц стала гибель старшего сына Василия Шульгина, вышеупомянутого Василька. Он оказался в группе 25 юнкеров, получивших приказ защищать Святошинское шоссе от наступающих войск Петлюры и забытых там после бегства из Киева гетмана Скоропадского и военного начальства:

Крестьяне видели, как, втащив на дерево пулемет, они крутили его до последнего патрона. Потом отстреливались из винтовок. Никто не ушел. Все до единого умерли, исполняя приказание. Когда-то, может быть, Россия вспомнит этих бедных детей, которые умирали, пока взрослые предавали. Мать откопала тело его из общей могилы-ямы. Лицо было спокойно и прекрасно, пуля попала прямо в сердце, и, должно быть, смерть была быстрой<sup>16</sup>.

Бессмысленная гибель группы юнкеров, брошенных начальством, стала словно прообразом эпизода из *Белой гвардии* (1925) Михаила Булгакова, описывающего столкновение „забытого“ отряда

<sup>16</sup> Письмо В. Шульгина В. Степанову от 6 (19) января 1919 г. Цит. по кн.: В. Бортневский, *Неизвестный автограф В. В. Шульгина*, [в:] электронный ресурс: <http://xxl3.ru/kadeti/pomnim3.htm#shulgin> (27.01.2018).

Най-Турса с входящими в город петлюровцами. Подобных „совпадений” в воспоминаниях Шульгина и романе Булгакова можно найти намного больше, что подтверждает их значение в качестве своего рода документов (конечно, совершенно разных) постреволюционного времени. Оба киевлянина, например, обратили внимание на идейный раскол среди жителей города, запутавшихся в исторической „неразберихе”. Василий Шульгин описывает неоднократно противоречия между самыми близкими родственниками, как в случае с семьей киевского сахарозаводчика Пятакова, где „либеральные взгляды в сердцах... сыновей расцвели и большевизмом, и монархизмом” (175). Противоречия возникали и в семьях Шульгиных:

[...] мой двоюродный брат Яков Николаевич учился в университете, примкнул к украинствующим революционерам. [...] Его сын и уже мой двоюродный племянник Александр Яковлевич Шульгин стал украинским националистом. Окончил какой-то университет, стал профессором, был министром иностранных дел в правительстве Центральной Рады и послом в Константинополе при гетмане Скоропадском (35–36).

Вспоминая о киевских реалиях, Василий Шульгин не пытался исказить картину родного города, замечая лишь единомышленников, отданных общерусской идее. Не стремился он также идеализировать сторонников русского Киева, что особо видно в описании Белого движения, разложение которого редактор „Киевлянина” наблюдал в 1919 году. Отвечая на упрек одного из знакомых (произнесенный осенью 1919 г.), что в статьях Владимира Витальевича нет той прежней силы, Шульгин соглашается:

И действительно, ее уже не было. Я сам это понимал. Откуда она могла взяться? Я писал, что мы не отдадим Киева ни красным, ни жовто-блукитным. Но я не чувствовал уверенности. Да и на внутреннем фронте тоже было невесело (252).

Несмотря на разочарование и пессимизм, Шульгин до последнего дня оставался в Киеве и покинул город пешком в декабре 1919 года, когда большевики были уже в самом центре, у Софийского собора<sup>17</sup>. Стремление как можно дольше оставаться в родном городе и здесь дало о себе знать.

Личность Василия Шульгина доказывает сегодня, насколько сложной и неоднозначной является история Киева (и всей Украины) в XX веке. Мировосприятие киевлянина, любящего родную

<sup>17</sup> Последние часы Шульгина в Киеве и последующий выход из города описаны в главе *Догорание*. См. В. Шульгин, *Тени, которые проходят*, указ. соч., с. 262–265.

Малороссию (определение самого Шульгина), а также сознательно подчеркивающего и отстаивающего свою и ее русскость, сегодня может показаться парадоксом. Однако позиция Василия Шульгина не была сто лет назад исключением — подобные взгляды выражали многие образованные киевляне. И опять же, представлять их всех в качестве бессознательных жертв имперской политики России было бы чрезмерным упрощением. Шульгин и ему подобные могут вызвать затруднения в сегодняшних украинских реалиях, в которых четко прослеживаются попытки разделить и противопоставить друг другу свое, родное украинское и чужеродное, насажденное русское. Ввиду „несовместимости” с украинской точки зрения определений „свой” и „русский”, Шульгина, которого сложно назвать „чужим”, приходится либо игнорировать, либо называть украинцем. Примером второго подхода является статья Андрея Бессмертного-Анзимирова *Василь Шульгин і його місце в історії України*, опубликованная в рамках интернет-проекта авторитетного издания „День”<sup>18</sup>:

Життєвий шлях Шульгіна показує, що всупереч усім його монархічним і імперським переконанням він помер українцем. У його душі перемогла не Росія, а Україна<sup>19</sup>.

С данной точкой зрения сложно согласиться, учитывая все написанное и сказанное Василием Шульгиным. Впрочем, в качестве „ответа” украинскому публицисту в завершение нашей статьи приведем еще один фрагмент воспоминаний. Когда в 1918 г. немцы вызвали Шульгина на допрос в связи с тем, что он в знак протеста против немецкой оккупации Киева закрыл газету, имел место следующий разговор:

Я явился, и меня принял полковник фон Лешник. Он говорил по-русски и начал так:

— Я прочел вашу статью. Почему вы закрыли газету? Зачем вы так ставите вопрос? Ведь вы украинец.

— Вам угодно называть меня украинцем, но я русский. Германия состоит в войне с Россией, а значит, все ясно. Мне кажется, господин полковник, что ваша фамилия славянского происхождения.

<sup>18</sup> Проект „Україна Incognita”, по заявлению его создателей, направлен на формирование „неискаженной исторической памяти украинцев”. См. *Про проект „Україна Incognita”*, [в:] электронный ресурс: <http://incognita.day.kiev.ua/about.html> (27.01.2018).

<sup>19</sup> „Жизненный путь Шульгина показывает, что, вопреки всем его монархическим и имперским убеждениям, он умер украинцем. В его душе победила не Россия, а Украина” [перевод — А. Б.]. — А. Бессмертный-Анзиміров, *Василь Шульгин і його місце в історії України*, [в:] электронный ресурс: <http://incognita.day.kiev.ua/vasil-shulgin-i-jogo-misce-v-istoriyi-ukrayini.html> (27.01.2018).

- Да, но меня захватила идея германской империи, и я немец.
- Точно так же и я. Меня захватила идея русской империи, и я русский (193).

Приведенные слова, продиктованные Шульгиным в конце жизни, достаточно однозначно подытоживают вопрос его идентичности и отношения к событиям, происходящим в Киеве после 1917 года. И если мнение, что публицист и мемуарист „умер украинцем” вызывает определенные сомнения, то однозначно можно сказать, что Василий Витальевич Шульгин всю жизнь оставался киевлянином.

### Библиография

- Бабков Д., *Государственные и национальные проблемы в мировоззрении В. В. Шульгина в 1917–1939 годах*, Москва 2012.
- Бабков Д., *Политическая публицистика В. В. Шульгина в период гражданской войны и эмиграции*, „Вопросы истории” 2008, № 3.
- Безсмертний-Анзіміров А., *Василь Шульгін і його місце в історії України*, [в:] электронный ресурс: <http://incognita.day.kiev.ua/vasil-shulgin-i-jogo-misce-v-istoriyi-ukrayini.html> (27.01.2018).
- Бортневский В., *Неизвестный автограф В. В. Шульгина*, [в:] электронный ресурс: <http://xxl3.ru/kadeti/pomnim3.htm#shulgin> (27.01.2018).
- Забужко О., *Цей проклятий „квартирний вопрос”*, [в:] электронный ресурс: <https://www.radiosvoboda.org/a/27079412.html> (27.01.2018).
- Июффе Г., *Василий Шульгин*, „Новый журнал” 2006, № 242–243.
- Лурье Л., *Бедная Катя*, „Городское обозрение & Галерея красивых домов и квартир” 2011, № 2, [в:] электронный ресурс: <http://gorod.spb.ru/articles/1305> (27.01.2018).
- Провідники духовності в Україні*, ред. І. Ф. Курас, 2003, [в:] электронный ресурс: [https://uchebnikonline.com/kulturologia/providniki\\_duhovnosti\\_v\\_ukrayini\\_-\\_kuras\\_if/shulgin\\_yakiv\\_mikolayovich.htm](https://uchebnikonline.com/kulturologia/providniki_duhovnosti_v_ukrayini_-_kuras_if/shulgin_yakiv_mikolayovich.htm) (27.01.2018).
- Пученков А., *Национальный вопрос в идеологии и политике южнорусского Белого движения в годы Гражданской войны. (1917–1919 гг.)*, Санкт-Петербург 2005.
- Пушкин А., *Евгений Онегин*, [в:] Его же, *Сочинения в трех томах*, т. 3, Москва 1978.
- Репников А., Христофоров В., *В. В. Шульгин – последний рыцарь самодержавия. Новые документы из архива ФСБ*, „Новая и новейшая история” 2003, № 4.
- Шульгин В., *Дорогие читатели!*, „Киевлянин” 1917, № 89.
- Шульгин В., *По телеграфу из Петрограда*, „Киевлянин” 1917, № 96.
- Шульгин В., *Тени, которые проходят*, Санкт-Петербург 2012.
- Шульгин В., *Украина, „Киевлянин”* 1912, № 4.



**СПОРТИВНАЯ МЕТАФОРА В ТЕКСТАХ ГАЗЕТНОЙ  
ПЕЧАТИ XV МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА  
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

**METAFORA SPORTU W PUBLIKACJACH PRASOWYCH  
DOTYCZĄCYCH XV MIĘDZYNARODOWEGO KONKURSU  
IM. PIOTRA CZAJKOWSKIEGO**

**THE METAPHOR OF SPORT IN THE PRESS  
OF THE XV INTERNATIONAL TCHAIKOVSKY COMPETITION**

**Maria Dzienisiewicz**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań – Polska,  
maria.z.wojcik@gmail.com

**Abstract:** The article presents the analysis of the examples of metaphor of sport in classical music. The material of the above-mentioned phenomenon has been extracted from the press of The XV International Tchaikovsky Competition. The purpose is to describe the examples of sports terminology used as a metaphor in classical music competitions context. The studied material is divided into six lexical-thematic groups. The analysis focuses on Russian nouns, however, the article is complemented with examples of adjectives and verbs. The analyzed material shows that sports terminology can be applied successfully in depicting musical events such as The XV International Tchaikovsky Competition.

**Ключевые слова:** метафора, спорт, классическая музыка, конкурс, Чайковский.

**Słowa kluczowe:** metafora, sport, muzyka klasyczna, konkurs, Czajkowski.

**Keywords:** metaphor, sport, classical music, competition, Tchaikovsky.

В соответствии с традиционной точкой зрения, метафора (гр. *μεταφορά* — перенесение) понимается как перенос названия с одного объекта действительности на другой на основе какого-либо сходства их признаков. Метафоры обычно представляют собой образные наименования явлений действительности, возникшие на основе какого-нибудь непривычного и трудноуловимого сознанием сходства<sup>1</sup>. Метафорическое значение выполняет номинативную функцию, определяя и называя новое понятие старым, знакомым словом, вовлекая новые явления жизни в уже известный, достаточно устоявшийся круг понятий<sup>2</sup>. В данном случае указывается на линг-

---

<sup>1</sup> Ф. К. Гужва, *Современный русский литературный язык*, Киев 1973, с. 30.

<sup>2</sup> М. И. Фомина, *Современный русский язык. Лексикология*, Москва 1978, с. 42.

вистический, иными словами традиционный, аспект метафоры. Однако во второй половине прошлого века появилась новая, когнитивная концепция метафоры, которая исходит из понимания метафоры как основного мыслительного процесса, способа познания и структурирования мира.

Джордж Лакофф и Марк Джонсон рассматривают метафору как средство структурирования понятийной системы и видов повседневной деятельности. Исследователи подчеркивают, что действие метафоры не ограничивается одной лишь сферой языка, то есть сферой слов: сами процессы мышления человека в значительной степени метафоричны, понятийная система человека упорядочивается и определяется метафорически, а метафоры как языковые выражения становятся возможны именно потому, что существуют метафоры в понятийной системе человека<sup>3</sup>. Более того, по их мнению, во всех сферах жизни мы определяем реальность на языке метафор, а затем начинаем действовать в соответствии с ними<sup>4</sup>. Когнитивную концепцию метафоры Лакоффа и Джонсона развивает Наталия Шехтман, утверждая, что „важная функция метафоры в таких когнитивных условиях — расширение возможностей для использования категориальной сетки: метафора позволяет нам реорганизовать наши концептуальные модели, подвергая концепты классифицированию в новые категории, таким образом трансформируя конвенции и расширяя область действия существующих категорий”<sup>5</sup>. В свою очередь, указывая на прагматический аспект метафоры, Тереса Добжиньска пишет:

Феномен метафоры вполне осмысливается лишь при учете прагматических факторов. [...] Он должен рассматриваться как преднамеренное употребление единицы языка, обладающей конвенциональным значением, вопреки правилам кода — употребление, рассчитанное на определенный тип интерпретации<sup>6</sup>.

В последние десятилетия центр тяжести в изучении метафоры переместился из филологических наук, в которых преобладали анализ и оценка поэтической метафоры, в область изучения живой речи и в те сферы, которые обращены к мышлению, познанию и сознанию, к концептуальным системам и, наконец, к моделирова-

<sup>3</sup> Д. Лакофф, М. Джонсон, *Метафоры, которыми мы живем*, Москва 2004, с. 27.

<sup>4</sup> Там же, с. 186.

<sup>5</sup> Н. Г. Шехтман, *Сопоставительное исследование театральной и спортивной метафоры в российском и американском политическом дискурсе*, Екатеринбург 2005, [в:] электронный ресурс: <http://www.dissert.h10.ru/shekhtmanNG.html> (18.12.2016).

<sup>6</sup> T. Dobrzyńska, *Metafora*, tłum. B. Hryniewicz, Wrocław 1984, с. 31.



нию искусственного интеллекта<sup>7</sup>. В итоге в лингвистике появились новые научные направления, изучающие феномен метафоры, например, когнитивная лингвистика, когнитивно-ассоциативная лингвистика, психолингвистика, социолингвистика, онтолингвистика; а также среди других дисциплин: теория коммуникации, теория дискурса и речевых жанров, теория языковой личности, лингвокультурология, межкультурная коммуникация и стилистика<sup>8</sup>.

Метафоры функционируют особенно в тех пластах лексики, которые связаны с наименованием актуальных явлений действительности. Таким явлением, несомненно, можно назвать как спортивные, так и музыкальные соревнования. На присутствие спортивной лексики, употребляемой в „неспортивных” сферах жизни, обращает внимание Дмитрий Николаевич Шмелев:

Можно отметить экспансию спортивной терминологии в наши дни, связанную с возросшей ролью спорта в жизни общества; ср. переносное употребление таких слов и выражений, как *старт, финиш, раунд, марафон, эстафета, положение вне игры, с ничейным счетом, вырваться на первое место*<sup>9</sup>.

Метафора в языке современных СМИ не просто элемент украшения речи, а важное средство организации текста, часто его композиционный центр. Через метафору могут передаваться основные оценки и суждения, метафоризация является приемом воздействия на аудиторию<sup>10</sup>. В условиях музыкальных соревнований, где оценке поддается интерпретация музыкальных произведений, это имеет ключевое значение. Лакофф и Джонсон отмечают, что по отношению к менее конкретным и, по сути, более неопределенным концептам (таким как, например, эмоции), которые осмысляются в терминах более конкретных понятий, более ясно выделяющихся в нашем опыте, тенденция к структурированию проявляется наиболее отчетливо<sup>11</sup>. В данном случае менее конкретными будут термины, относящиеся к музыке, а более конкретными — спортивные наименования.

Исходя из вышесказанного, в предлагаемой статье под метафорой спорта мы будем понимать некоторые метафорические приме-

<sup>7</sup> Н. Д. Арутюнова, *Метафора и дискурс*, Москва 1990, [в:] электронный ресурс: <http://www.philology.ru/linguistics1/arutyunova-90.htm> (18.12.2016).

<sup>8</sup> Л. В. Балашова, *Русская метафора. Прошлое, настоящее, будущее*, Москва 2014, с. 12–13.

<sup>9</sup> Д. Н. Шмелев, *Современный русский язык. Лексика*, Москва 1977, с. 96.

<sup>10</sup> М. Пильгун, *Активные семантические процессы в языке средств массовой информации*, [в:] *Исследования по лексикологии и грамматике русского языка*, под ред. М. Вуйтовича, Poznań 2005, с. 70.

<sup>11</sup> Д. Лакофф, М. Джонсон, указ. соч., с. 139.

ры использования спортивных терминов, употребляемые по отношению к классической музыке. Мы имеем в виду музыкальные конкурсы, иными словами, музыкальные соревнования.

Музыкальные соревнования являются неотъемлемым элементом мира классической музыки. С раннего детства музыканты воспитываются в атмосфере соперничества, их исполнения сравниваются на различного рода выступлениях, экзаменах, репетициях, и конкурсах. Оценка данного факта не является задачей настоящей статьи. Исполнения требуют сотен часов подготовки, тяжелой работы, нередко самопожертвования не только самого музыканта, но также его мастера (кстати, в *Словаре русского языка* под редакцией Анастасии Петровны Евгеньевой одно из значений слова мастер следующее: „звание, присваиваемое спортсменам, достигшим определенных результатов в том или ином виде спорта, а также лицо, носящее это звание” [СРЯЕ II: 234]). Состязания являются неотъемлемым компонентом конкурсов как в сфере классической музыки, так и спорта, они создают необходимые условия воспитания моральных качеств (инициативности, решительности, выдержки, нередко и смелости) во время длительной подготовки и старта. Как в спорте, так и в классической музыке существуют события особого значения.

Несомненно, одним из крупнейших событий классической музыки, называемым также музыкальной олимпиадой, является Международный конкурс им. Петра Ильича Чайковского, проходящий в Москве (с 2015 года и в Санкт-Петербурге). Этот музыкальный праздник, подобно олимпиаде, радует международную публику с периодичностью раз в четыре года (начиная с 1958 г.). Победителей выбирают по специальностям фортепиано, скрипка, виолончель, а также мужской и женский вокал.

В данной статье мы хотим обратить внимание на спортивную метафору в языке текстов газетной печати Международного конкурса им. П. И. Чайковского в 2015 г. (далее — Конкурс), которые выходили в свет во время музыкальных соревнований с 16 июня 2015 г. по 27 июня 2015 г. Автор не ставит целью описать все примеры употребления спортивной терминологии в отношении классической музыки. Мы ограничимся здесь представлением номинаций, которые отмечаются в текстах, описывающих ход Конкурса и сопровождающие его мероприятия, и которые ассоциируются с миром спорта. Считаю целесообразным систематизировать исследовательский материал, разделив его на лексические группы. Таким образом, наш анализ будет основываться на шести главных группах: 1) названия участников соревнования, 2) названия судей

соревнования, 3) названия соревнований, 4) названия этапов соревнования, 5) названия места проведения соревнования, 6) названия наград для победителей.

### 1. Названия участников соревнования

Юбилейный XV Конкурс пользовался большим интересом, что отразилось в количестве заявок потенциальных участников: на Конкурс поступили 623 заявки из 45 стран мира, включая США, Канаду, Южную Америку, страны Европы и Азии, Австралию. На основе присланных видеозаписей к предварительным прослушиваниям Конкурса было допущено 239 артистов в четырех категориях: фортепиано, скрипка, виолончель, сольное пение (мужское и женское). Участие даже в первом туре Конкурса следует признать большим успехом, а участникам музыкального праздника приписывались следующие наименования: *игрок* (ср.: Последняя тройка *игроков* не внесла существенных корректив в общую картину тура<sup>12</sup>), *конкурсант*<sup>13</sup> (ср.: Возраст *конкурсантов* по специальности „*сольное пение*“ должен быть не младше 19 и не старше 32 лет<sup>14</sup>), *лидер*<sup>15</sup> (ср.: Конкурс Чайковского: *Лидером* дня у скрипачей стала Клара-Джуми Кан<sup>16</sup>), *мастер*<sup>17</sup> (ср.: появилась пятая номинация — конкурс скрипичных *мастеров*<sup>18</sup>), *обладатель* (ср.: *Обладателями* первых премий XV Международного конкурса им. Чайковского стали...<sup>19</sup>), *победитель*<sup>20</sup> (ср.: *Победители* прошлых международных конкурсов имени П. И. Чайковского не вправе принимать участие в Конкурсе<sup>21</sup>), *полу-*

<sup>12</sup> См. электронный ресурс: <http://muzcentrum.ru/news/2015/06/17059-ob-yavleny-rezultaty-i-tura-po-spetsialnostyam-fortepiano-skripka-i-violonchel> (08.12.2016).

<sup>13</sup> Этот термин мы рассматриваем как дериват слова *конкурс*: ‘Соревнование, имеющее целью выделить наилучших из числа его участников’ [СИСК: 251].

<sup>14</sup> См. электронный ресурс: <http://www.music-competitions.ru/node/425> (08.12.2016).

<sup>15</sup> Словарь Евгеньевой дает следующую дефиницию слова *лидер*: ‘Лицо, идущее первым в каком-л. состязании. Лидер шахматного турнира’ [СРЯЕ II: 182].

<sup>16</sup> См. электронный ресурс: <https://rg.ru/2015/06/19/skripka-site.html> (08.12.2016).

<sup>17</sup> Словарь Евгеньевой отмечает одно из значений слова *мастер*: ‘Звание, присваиваемое спортсменам, достигшим определенных результатов в том или ином виде спорта, а также лицо, носящее это звание’ [СРЯЕ II: 234].

<sup>18</sup> См. электронный ресурс: <http://www.classicalmusiclinks.ru/item12687.html> (08.12.2016).

<sup>19</sup> См. электронный ресурс: [http://tvkultura.ru/newstheme/show/newstheme\\_id/2126](http://tvkultura.ru/newstheme/show/newstheme_id/2126) (08.12.2016).

<sup>20</sup> Словарь Евгеньевой дает следующий пример употребления слова *победитель*: ‘Победитель спортивных состязаний’ [СРЯЕ III: 151].

<sup>21</sup> См. электронный ресурс: <http://www.music-competitions.ru/node/425> (08.12.2016).

*финалист*<sup>22</sup> (ср.: жюри выбрало из 36 пианистов 12 *полуфиналистов*<sup>23</sup>), *призер*<sup>24</sup> (ср.: серебряный *призер* предшествующего, XIV Конкурса<sup>25</sup>), *соперница*<sup>26</sup> (ср.: Двумя *соперницами* меццо-сопрано оказались россиянка Юлия Маточкина и кореянка Лим Ын Гён<sup>27</sup>), *фаворит*<sup>28</sup> (ср.: Люка Дебарг, которого публика после первого этапа второго тура выбрала конкурсным *фаворитом*), *финалист*<sup>29</sup> (ср.: *Финалисты* специальности „Фортепиано“ XV Международного конкурса им. П. И. Чайковского<sup>30</sup>).

Отмечены также названия, определяющие группу конкурсантов: *команда*<sup>31</sup> (ср.: советских участников Конкурса Чайковского в СССР готовили так же, как сборную *команду* к Олимпийским играм<sup>32</sup>), *компания* (ср.: в дневном блоке выступила кореянка Сон Мин Кан, оказавшаяся единственной дамой в мужской *компании*<sup>33</sup>), *эстафета* (ср.: Последними *эстафету* подхватят вокалисты<sup>34</sup>).

<sup>22</sup> Словарь Евгеньевой отмечает слово *полуфинал* с пометой *Спорт*.

<sup>23</sup> См. электронный ресурс: <https://snob.ru/selected/entry/94382> (08.12.2016).

<sup>24</sup> Словарь Евгеньевой дает следующий пример употребления: *Призёр олимпийских игр*.

<sup>25</sup> См. электронный ресурс: <http://www.muzcentrum.ru/news/253-2016/20337-laureaty-konkursa-im-p-i-chajkovskogo-vystupyat-na-stsene-kontsertnogo-zala-mariinskogo-teatra> (08.12.2016).

<sup>26</sup> Словарь Евгеньевой дает следующий пример употребления слова *соперничать*: ‘Соперничать на ринге’, а также значение слова *соперничество*: ‘Соперничество в спорте’ [СРЯЕ IV: 197].

<sup>27</sup> Электронный ресурс: <http://muzcentrum.ru/news/2015/06/17093-xv-mezhdunarodnyj-konkurs-im-p-i-chajkovskogo-23-iyunya> (08.12.2016).

<sup>28</sup> См. электронный ресурс: <http://www.belcanto.ru/15062503.html> (08.12.2016). Словарь Евгеньевой отмечает значение слова *фаворит*: ‘На бегах и скачках — лошадь, на которую делает ставку большинство’, а также дает пример употребления этого слова: ‘[Шубников] купил пару *рысаков-фаворитов*, один из которых тут же взял первый приз на бегах’ [СРЯЕ IV: 547].

<sup>29</sup> Словарь Евгеньевой указывает одно из значений слова *финал*: ‘Заключительная часть спортивных соревнований, выявляющая победителя’, а также дает следующие примеры употребления: ‘Выйти *в финал*’, ‘Играть *в финале*’ [СРЯЕ IV: 566].

<sup>30</sup> См. электронный ресурс: <http://www.muzcentrum.ru/news/17130-finalisty-spetsialnosti-fortepiano-xv-mezhdunarodnogo-konkursa-im-p-i-chajkovskogo> (08.12.2016).

<sup>31</sup> Словарь Евгеньевой отмечает значение слова *команда*: ‘Спортивный коллектив, возглавляемый капитаном’, а также дает примеры употребления этого слова: ‘Футбольная *команда*. Сборная *команда*. *Команда* советских шахматистов’ [СРЯЕ II: 80].

<sup>32</sup> См. электронный ресурс: <https://rg.ru/2015/06/14/entsiklopedia-site-anons.html> (08.12.2016).

<sup>33</sup> См. электронный ресурс: <http://muzcentrum.ru/news/2015/06/17058-poslednij-den-proslushivaniy-i-tura-xv-mezhdunarodnogo-konkursa-im-p-i-chajkovskogo> (08.12.2016).

<sup>34</sup> См. электронный ресурс: <http://www.m24.ru/m/articles/76206> (08.12.2016).

## 2. Названия судей соревнования

В составе жюри соревнований находились знаменитые музыканты, которым Конкурс дал старт блистательной карьере. Достаточно перечислить известных исполнителей, таких как Дмитрий Башкиров, Мишель Борофф, Борис Березовский, Сергей Доренский (фортепиано), Юрий Башмет, Лиана Исакадзе, Илья Калер, Вадим Репин (скрипка), Давид Герингас, Клайв Гиллинсон, Миша Майский, Иван Монигетти (виолончель), Ольга Бородина, Ева Вагнер, Кристина Мути, Джон Фишер (сольное пение). Следует подчеркнуть, что на XV Международном конкурсе имени П. И. Чайковского впервые появились новые правила и процедура открытого судейства. В данной статье используются следующие названия „судей“ Конкурса: *арбитр* (ср.: Конкурс — такая вещь, мнения *арбитров* могут разойтись<sup>35</sup>), *жюри*<sup>36</sup> (ср.: Участники Конкурса будут отобраны авторитетным *жюри*<sup>37</sup>), *судья*<sup>38</sup> (ср.: на этот раз принятое *судьями* решение во многом совпало с мнением публики<sup>39</sup>).

## 3. Названия соревнований

В настоящей статье трудно не упомянуть слово *конкурс*, а также его исконно русские синонимы — *соревнование* и *состязание*. *Конкурс* — это именно соревнование, имеющее целью выделить лучших участников [СИСК: 251] (этот термин указан также в музыкальном словаре: лат. *concursus* — ‘столкновение’ — соревнование<sup>40</sup>). В свете вышесказанного, отмечаются следующие примеры употребления слова *конкурс* в контексте Конкурса им. П. И. Чайковского: *Лауреаты конкурса* имени Чайковского<sup>41</sup>; концерты *победителя Конкурса* по спе-

<sup>35</sup> См. электронный ресурс: <https://tchaikovskycompetition.moscow/news/230> (08.12.2016).

<sup>36</sup> *Словарь иностранных слов* под ред. Л. Н. Комаровой определяет слово *жюри* следующим образом: ‘Группа специалистов, решающих вопрос о присуждении премий и наград на конкурсах, выставках, спортивных соревнованиях и т. п.’ [СИСК: 184], в то время как словарь Ожегова дает следующий пример употребления слова *жюри*: ‘Судейское жюри (на спортивных соревнованиях)’ [СРЯО: 199].

<sup>37</sup> См. электронный ресурс: <http://www.music-competitions.ru/node/425> (08.12.2016).

<sup>38</sup> Словарь Евгеньевой отмечает одно из значений слова *судья* с пометой *Спорт.*, определяя значение этого слова следующим образом: ‘Тот, кто судит игру, состязание, а также дает примеры употребления: Судья матча. Судья назначает штрафной удар в ворота „Зенита“’ [СРЯЕ IV: 302].

<sup>39</sup> См. электронный ресурс: <http://www.belcanto.ru/15062602.html> (08.12.2016).

<sup>40</sup> *Краткий музыкальный словарь*, Ленинград 1964, с. 155.

<sup>41</sup> См. электронный ресурс: <https://www.mariinsky.ru/tchaikovsky/album/> (08.12.2016).

циальности фортепиано Дмитрия Маслеева<sup>42</sup>; Есть *большие конкурсы*, которые знают во всем мире<sup>43</sup>; Всем лауреатам юбилейного Конкурса были предоставлены беспрецедентные условия<sup>44</sup>; опыт предыдущего, во многом *радикального Конкурса Чайковского*<sup>45</sup>; соискание *высших наград Конкурса Чайковского*<sup>46</sup>; а также „Конкурс конкурсов”, ход конкурса, „отцы конкурса”, события конкурса, номинации конкурса. Образования *соревнование* и *состязание* наблюдаются главным образом в соединении с атрибутивом, например: профессиональное *соревнование*, крупнейшие *соревнования*, престижные *соревнования*, мировые музыкальные *соревнования*, спортивные *соревнования*, крупное *соревнование*, юношеское *соревнование*, скрипичное *соревнование*, скрипичное *состязание*, захватывающее *соревнование*, а также: картина *соревнования*, в преддверье *состязания*, момент открытия *состязания*.

Сравнивая Конкурс со спортивным соревнованием, стоит отметить слова Юрия Башмета, одного из самых выдающихся скрипачей в мире: „Это все равно в каком-то роде спорт, соревнование”<sup>47</sup>, а также слова Сергея Деменского (члена Организационного комитета IX Международного юношеского конкурса им. П. И. Чайковского), который в преддверии открытия Конкурса сказал:

Конкурс Чайковского — это соревнование, где я — болельщик<sup>48</sup>. Я буду болеть за лауреата VII Международного юношеского конкурса им. П. И. Чайковского. [...] Звание лауреата юношеского конкурса имени Чайковского — это уже покорение Олимпа”<sup>49</sup>.

Особенно интересным и ярким примером употребления спортивной терминологии в контексте музыкальных соревнований является слово *марафон*. *Марафон* понимаем как „вообще спортивные

<sup>42</sup> См. электронный ресурс: [http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/153217/](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/153217/) (08.12.2016).

<sup>43</sup> См. электронный ресурс: <https://rg.ru/2015/03/02/gergiev-site.html> (08.12.2016).

<sup>44</sup> См. электронный ресурс: [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/59680/](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/59680/) (08.12.2016).

<sup>45</sup> См. электронный ресурс: <https://rg.ru/2014/11/19/gergiev.html> (08.12.2016).

<sup>46</sup> См. электронный ресурс: <https://rg.ru/2015/03/02/gergiev-site.html> (08.12.2016).

<sup>47</sup> См. электронный ресурс: <http://www.m24.ru/m/articles/76502> (08.12.2016).

<sup>48</sup> Словарь Евгеньевой отмечает следующее определение слова *болельщик*: ‘Страстный любитель спортивных состязаний, остро переживающий их ход’, а также дает пример употребления: „Все заводский шахматно-шашечный турнир привлек более трехсот участников и столько же *болельщиков*” [СРЯЕ I: 105].

<sup>49</sup> См. электронный ресурс: <http://www.classicalmusicnews.ru/news/v-yubileiynom-xv-mezhdunarodnom-konkurse-im-p-i-chaiykovskogo-primut-uchastie-laureaty-yunosheskogo-konkursa-raznyh-let/> (08.12.2016).

гонки на самой длинной дистанции” [СРЯО: 341], в то время как *Словарь иностранных слов* определяет слово *марафонский* как „характеризующийся большой протяженностью, связанный с дистанциями большой протяженности”, а *марафонский бег* — „бег на самую длинную дистанцию... назван в память об эллинском воине, прибежавшем в Афины из местечка Марафон с вестью о победе над персами” [СИСК: 301]. При этом подчеркивается, что такая сверхдлинная дистанция требует от участника особенных качеств — выносливости и воли<sup>50</sup>.

По отношению к музыкальным конкурсным выступлениям можно констатировать, что *марафон* будет обозначать многоэтапное выступление, состоящее из нескольких туров (каждый из которых требует от исполнителя распределения психических и физических сил) и поэтому характеризующееся большой длительностью. Отмечаются такие выражения, как *гигантский марафон* (ср.: Молодые, неопытные задумаются: выдержат ли такой *гигантский марафон*?<sup>51</sup>), *крупнейший марафон* (ср.: Ведь этот *крупнейший марафон* — не только шанс и погоня за мечтой для талантливых музыкантов, но и колоссальные физические и эмоциональные испытания<sup>52</sup>), *музыкальный марафон* (ср.: Пятнадцатый по счету *музыкальный марафон* обещает много ярких событий<sup>53</sup>), *фортепианный марафон* (ср.: В программе двухдневных *фортепианных марафонов* — все концерты Сергея Рахманинова<sup>54</sup>), *небывалый марафон* (ср.: весной... по всей стране... начнется *небывалый марафон* в честь великого композитора<sup>55</sup>), *фестиваль-марафон* (ср.: Музыкальный *фестиваль-марафон* „Классика без границ”<sup>56</sup>), *марафон лауреатов* (ср.: 25 сентября концертом пианиста Дмитрия Маслеева открывается *марафон лауреатов XV Международного конкурса им. П. И. Чайковского*<sup>57</sup>), *московская часть марафона* (ср.: В завершении *московской части марафона* прозвучит *Соната для*

<sup>50</sup> *Энциклопедический словарь по физической культуре и спорту в трех томах*, т. 2, Москва 1961, с. 108.

<sup>51</sup> См. электронный ресурс: <https://rg.ru/2015/03/02/gergiev-site.html> (08.12.2016).

<sup>52</sup> См. электронный ресурс: <http://tass.ru/kultura/1771450> (08.12.2016).

<sup>53</sup> См. электронный ресурс: <http://www.muzklondike.ru/news/894> (08.12.2016).

<sup>54</sup> См. электронный ресурс: <http://primadvisor.ru/pk/34-festivali-konkursy/3130-festival-rakhmaninova-na-primo> (08.12.2016).

<sup>55</sup> См. электронный ресурс: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/denismacuev-konkurs-chaiykovskogo-segodnya-luchshiiy-terapevt-primiryayushiiy-vseh/> (08.12.2016).

<sup>56</sup> См. электронный ресурс: <http://www.spbculture.ru/ru/presscentr.html> (08.12.2016).

<sup>57</sup> См. электронный ресурс: <http://www.colta.ru/news/8637> (08.12.2016).

двух скрипок<sup>58</sup>), пять туров марафона (ср.: фактически пять туров марафона: надо подряд пройти от предварительного отбора до третьего тура и заключительного концерта<sup>59</sup>), а также *моцартовский марафон* (ср.: Объявление результатов второго тура прошло по окончании *моцартовского марафона* на сцене Большого зала консерватории<sup>60</sup>), *Чайковский-марафон* (ср.: Знаком приморским слушателям по проекту „Чайковский-марафон“<sup>61</sup>), *марафон Прокофьева* (ср.: Лауреаты и конкурсанты XV Международного конкурса им. П. И. Чайковского примут участие в юбилейном „Марафоне Прокофьева“<sup>62</sup>), *марафон Рахманинова* (ср.: *Марафон Рахманинова* пройдет в Самаре<sup>63</sup>), где четыре последних примера обозначают исполнение многих произведений исключительно данного композитора.

#### 4. Названия этапов соревнования

XV Международный конкурс им. П. И. Чайковского состоял из отборочного тура, предварительных прослушиваний и трех основных туров: первого, второго и третьего (финала с оркестром). К участию в первом туре было допущено 36 пианистов, 25 скрипачей, 25 виолончелистов и 40 вокалистов (20 мужчин и 20 женщин). К участию во втором туре было допущено 12 пианистов, 12 скрипачей, 12 виолончелистов и 20 вокалистов (10 мужчин и 10 женщин). К участию в финальном туре было допущено 6 пианистов, 6 скрипачей, 6 виолончелистов и 8 вокалистов (4 мужчины и 4 женщины). Кроме вышеуказанного существительного *тур*, следует отметить слово *блок* (ср.: утренний *блок* завершила Йол Юм Сон<sup>64</sup>; дневной *блок* открыли<sup>65</sup>). Творческое состязание проводится на не-

<sup>58</sup> См. электронный ресурс: [http://www.oreanda.ru/culture/Mariinskiy\\_teatr\\_anonsiroval\\_moskovskuyu\\_chast\\_prazdnovaniy\\_dnnya\\_rojdeniya\\_/article1000176/](http://www.oreanda.ru/culture/Mariinskiy_teatr_anonsiroval_moskovskuyu_chast_prazdnovaniy_dnnya_rojdeniya_/article1000176/) (08.12.2016).

<sup>59</sup> См. электронный ресурс: <https://rg.ru/2015/03/02/gergiev-site.html> (08.12.2016).

<sup>60</sup> См. электронный ресурс: <https://rg.ru/2015/06/26/pianisti-site.html> (08.12.2016).

<sup>61</sup> См. электронный ресурс: [http://news.uodoo.com/detail/b9fe03b\\_40169b205919a0547cb5df2a8/channel\\_russian/society/1454330056191](http://news.uodoo.com/detail/b9fe03b_40169b205919a0547cb5df2a8/channel_russian/society/1454330056191) (08.12.2016).

<sup>62</sup> См. электронный ресурс: <http://tchaikovskycompetition.moscow/ru/news> (08.12.2016).

<sup>63</sup> См. электронный ресурс: [http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/145191/](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/145191/) (08.12.2016).

<sup>64</sup> См. электронный ресурс: [http://www.mosconsv.ru/ru/event\\_p.aspx?id=127780](http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=127780) (08.12.2016).

<sup>65</sup> См. электронный ресурс: <http://www.classicalmusicnews.ru/reports/konkurs-chaykovskogo-zavershilsya-tretiy-den-proslushivaniy-1-tura-po-spetsialnosti-violonchel/> (08.12.2016).



скольких уровнях, последним (и решающим) из которых является финал. В таком смысле *финал* понимается как заключительная часть соревнования, где выявляется его победитель [СРЯО: 850]: *финал* (ср.: Четыре музыкальные судьбы, которые пересеклись в *финале* Международного конкурса имени Чайковского<sup>66</sup>). Следует отметить, что применительно к классической музыке слово *финал* (*finale*) приобретает и другое значение, а именно: заключительная часть музыкального произведения (сонаты, концерта, симфонии, вариации и др.), имеющего несколько частей (ср.: бодрый *финал*, ударный *финал*).

### 5. Названия места проведения соревнования

В *Словаре русского языка* Ожегова читаем, что *площадка* — это специально оборудованный ровный участок земли (или особое место в помещении), отведенный для определенной цели [СРЯО: 523]. Словарь дает несколько примеров площадок: спортивная, сценическая, детская, молодняк, строительная, посадочная, лестничная. Однако в сфере классической музыки, слово *площадка* применяется как обозначение места проходящих музыкальных соревнований, а именно: *главная площадка* (ср.: Главная *площадка* — Большой зал), *концертная площадка* (ср.: Конкурс будет проходить на лучших *концертных площадках* Москвы и Санкт-Петербурга<sup>67</sup>), *основная площадка* (ср.: *основной площадкой* станет Государственный концертный зал<sup>68</sup>), филармоническая *площадка*, мировые концертные *площадки*, ведущие концертные *площадки* мира, отмечается даже *стартовая площадка* (ср.: Международный конкурс имени П. И. Чайковского — это традиционная *стартовая площадка* для молодых одаренных музыкантов<sup>69</sup>).

### 6. Названия наград для победителей

Последнюю лексическую группу составляют слова, называющие награды, получаемые музыкантами. Это именно: *золотая медаль*, *се-*

<sup>66</sup> См. электронный ресурс: [http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/152173/brand\\_id/59506/type\\_id/2/](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/152173/brand_id/59506/type_id/2/) (08.12.2016).

<sup>67</sup> См. электронный ресурс: <https://ria.ru/culture/20150515/1064739837.html> (08.12.2016).

<sup>68</sup> См. электронный ресурс: <http://fed.sibnovosti.ru/culture/295109-krupneyshie-orkestry-sibiri-zainteresovany-akkompanirovat-finalistam-ix-mezhdunarodnogo-yunosheskogo-konkursa-im-petra-chaykovskogo?class=search-list-element> (08.12.2016).

<sup>69</sup> См. электронный ресурс: [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/59470/](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/59470/) (08.12.2016).

*ребряная медаль, бронзовая медаль, награда, поощрительная премия, первая премия, премия Гран-При (или: Гран-при), обладатель Гран-при, призовой фонд, диплом, специальный приз.*

Наконец, следует отметить, что спортивная терминология спортивная терминология оказала влияние на формирование метафор не только среди имен существительных. Кроме указанных выше номинаций, примеры употребления спортивной терминологии в контексте музыкальных соревнований обнаруживаются и в других частях речи.

Мы имеем в виду имена прилагательные, составляющие именные конструкции: *финальный отбор* (ср.: *финальный*), *отборочный тур*, *отборочные пункты* (ср.: *отборочный*<sup>70</sup>), *спортивный стиль игры пианистических „мускулов“* (ср.: *спортивный*), *мускульная мощь* (ср.: *мускульный*), *конкурсный фаворит*, *конкурсное расписание* (ср.: *конкурсный*<sup>71</sup>), *неконкурсный по формату* (ср.: *неконкурсный*), *рекордные показатели* (ср.: *рекордный*<sup>72</sup>), *лауреатский статус* (ср.: *лауреатский*), *соревновательная практика* (ср.: *соревновательный*), а также глаголы, составляющие глагольно-именные конструкции: *бьют рекорды* (ср.: *бить*), *„болеющая“ за участников публика* (ср.: *болеть*), *бороться за золотые медали* (ср.: *бороться*), *выбыл из состязания* (ср.: *выбыть*), *выходили на первые позиции* (ср.: *выходить*), *дойти до финала* (ср.: *дойти*), *достигнуть потрясающих результатов* (ср.: *достигнуть*), *забрать золотые медали* (ср.: *забрать*), *лидирует отечественная школа* (ср.: *лидировать*), *обладать Гран-при* (ср.: *обладать*), *объявить результаты* (ср.: *объявить*), *оставить силы* (ср.: *оставить*), *получить „билет“ во второй тур* (ср.: *получить*), *присудить дипломы* (ср.: *присудить*), *пройти в финал* (ср.: *пройти*), *разделить премии* (ср.: *разделить*), после его выступлений *скандировали до тех пор* (ср.: *скандировать*), первый блок прослушивания *стартует* (ср.: *стартовать*).

В заключение можно констатировать, что в метафорическом употреблении терминов из области спорта наиболее представительны имена существительные (32 единицы), среди которых отмечены названия участников (14 единиц), названия судей (3 единицы), названия соревнований (4 единицы), названия этапов соревнований (3 единицы), названия места соревнований (1 единица) и названия наград для победителей (7 единиц). Имена прилагательные

<sup>70</sup> СРЯО дает следующий пример употребления слова *отборочный*: 'Отборочные состязания (для отбора сильнейших спортсменов).'

<sup>71</sup> Слово *конкурсный* объясняется как дериват слова *конкурс* [СИСК: 251].

<sup>72</sup> СИСК дает следующее объяснение слова *рекорд*: 'Высший показатель, достигнутый в спортивном состязании, а также в какой-л. области труда'.

отмечены в количестве 9, глагольно-именные конструкции — 18. Метафорическое употребление термина из области спорта создает возможность для разнообразных лингвистических исследований, см. работы Н. Г. Шехтман<sup>73</sup>, Н. Б. Филипповой<sup>74</sup>, И. М. Сальниковой<sup>75</sup> и др. Анализ лексического материала газетной печати, описывающего XV Международный конкурс им. П. И. Чайковского и сопровождающие его события показал, что спортивная терминология может употребляться в метафорическом смысле для описания реалий музыкальных соревнований.

## Библиография

### Литература:

- Арутюнова Н. Д., *Метафора и дискурс*, Москва 1990, [в:] электронный ресурс: <http://www.philology.ru/linguistics1/arutyunova-90.htm> (18.12.2016).
- Балашова Л. В., *Русская метафора. Прошлое, настоящее, будущее*, Москва 2014.
- Гужва Ф. К., *Современный русский литературный язык*, Киев 1973.
- Лакофф Д., Джонсон М., *Метафоры, которыми мы живем*, Москва 2004.
- Пилыгун М., *Активные семантические процессы в языке средств массовой информации*, [в:] *Исследования по лексикологии и грамматике русского языка*, под ред. М. Вуйтовича, Poznań 2005.
- Фомина М. И., *Современный русский язык. Лексикология*, Москва 1978.
- Шехтман Н. Г., *Сопоставительное исследование театральной и спортивной метафоры в российском и американском политическом дискурсе*, Екатеринбург 2005, [в:] электронный ресурс: <http://www.dissser.h10.ru/shekhtmanNG.html> (18.12.2016).
- Шмелев Д. Н., *Современный русский язык. Лексика*, Москва 1977.
- Dobrzyńska T., *Metafora*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984.
- Lakoff G., Johnson M., *Metaforы w naszym życiu*, Warszawa 1988.

<sup>73</sup> Н. Г. Шехтман, *Сопоставительное исследование театральной и спортивной метафоры в российском и американском политическом дискурсе*, Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук, Екатеринбург 2006, [в:] электронный ресурс: <http://cheloveknauka.com/v/154095/d/#?page=1> (02.06.2019).

<sup>74</sup> Н. Б. Филиппова, *Спортивная метафора как сублимация военной метафоры (на материале политической коммуникации)*, „Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена” 2011, № (130), с. 80–87, [в:] электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/v/sportivnaya-metafora-kak-sublimate-siya-voennoy-metaforы-na-materiale-politicheskoy-kommunikatsii> (02.06.2019).

<sup>75</sup> И. М. Сальникова, *Метафора „политика — это спорт” как способ концептуализации сведений о политической действительности (на материале британского и американского медиадискурса)*. Автореф. дисс. ...канд. филол. наук, Воронеж 2013, [в:] электронный ресурс: <http://cheloveknauka.com/v/456101/d/#?page=1> (02.06.2019).

**Словари и сокращения:**

*Краткий музыкальный словарь*, под ред. А. Должанского, Ленинград 1964.

СИСК — *Словарь иностранных слов*, под ред. Л. Н. Комаровой, Москва 1989.

СРЯЕ — *Словарь русского языка в 4-х томах*, под ред. А. П. Евгеньевой, Москва 1981–1984.

СРЯО — *Словарь русского языка*, под ред. С. И. Ожегова, Москва 1990.

*Энциклопедический словарь по физической культуре и спорту в трех томах*, под ред. Г. И. Кукушкина, Москва 1961.

**Интернет-источники:**

[http://tvkultura.ru/anons/show/brand\\_id/59680/episode\\_id/1228212/](http://tvkultura.ru/anons/show/brand_id/59680/episode_id/1228212/) (08.12.2016).

<http://www.belcanto.ru/15062503.html> (08.12.2016).

<http://muzcentrum.ru/news/2015/06/17059-ob-yavleny-rezultaty-i-tura-po-spetsialnostyam-fortepiano-skripka-i-violonchel> (08.12.2016).

<http://www.music-competitions.ru/node/425> (08.12.2016).

<http://www.classicalmusicnews.ru/reports/21-iyunya-v-bolshom-zale-konservatorii-nachalis-proslushivaniya-pervogo-etapa-ii-tura-u-pianistov/> (08.12.2016).

[http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/136490/brand\\_id/59506/type\\_id/3/](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/136490/brand_id/59506/type_id/3/) (08.12.2016).

<http://rg.ru/2015/06/19/skripka-site.html> (08.12.2016).

<http://rg.ru/2015/06/28/vokalisti-site.html> (08.12.2016).

<http://www.classicalmusiclinks.ru/item12687.html> (08.12.2016).

[http://tvkultura.ru/newstheme/show/newstheme\\_id/2126](http://tvkultura.ru/newstheme/show/newstheme_id/2126) (08.12.2016).

<https://snob.ru/selected/entry/94382> (08.12.2016).

<http://www.muzcentrum.ru/news/253-2016/20337-laureaty-konkursa-im-p-i-chajkovskogo-vystupyat-na-stsene-kontsertnogo-zala-mariinskogo-teatra> (08.12.2016).

<http://muzcentrum.ru/news/2015/06/17093-xv-mezhdunarodnyj-konkurs-im-p-i-chajkovskogo-23-iyunya> (08.12.2016).

<http://filarm.ru/afisha/concert1822.html> (08.12.2016).

<http://tchaikovskycompetition.moscow/piano/2123> (08.12.2016).

<http://www.muzcentrum.ru/news/17130-finalisty-spetsialnosti-fortepiano-xv-mezhdunarodnogo-konkursa-im-p-i-chajkovskogo> (08.12.2016).

<http://musicnews.kz/konkurs-im-chajkovskogo-fortepiano-vtoroj-den-proslushivaniy/> (08.12.2016).

<http://www.m24.ru/articles/76206> (08.12.2016).

<https://rg.ru/2015/06/14/entsiklopedia-site-anons.html> (08.12.2016).

<http://muzcentrum.ru/news/2015/06/17058-poslednij-den-proslushivaniy-i-tura-xv-mezhdunarodnogo-konkursa-im-p-i-chajkovskogo> (08.12.2016).

<https://tchaikovskycompetition.moscow/news/230> (08.12.2016).

<http://www.belcanto.ru/15062602.html> (08.12.2016).

<http://www.jewish.ru/news/culture/2015/02/news994327937.php> (08.12.2016).

<https://www.mariinsky.ru/tchaikovsky/album/> (08.12.2016).

- [http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/153217/](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/153217/) (08.12.2016).  
<https://rg.ru/2015/03/02/gergiev-site.html> (08.12.2016).  
[http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/59680/](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/59680/) (08.12.2016).  
<https://rg.ru/2014/11/19/gergiev.html> (08.12.2016).  
<http://www.m24.ru/m/articles/76502> (08.12.2016).  
<http://www.classicalmusicnews.ru/news/v-yubileynom-xv-mezhdunarodnom-konkurse-im-p-i-chaiykovskogo-primut-uchastie-laureaty-yunosheskogo-konkursa-raznyh-let/> (08.12.2016).  
<http://tass.ru/kultura/1771450> (08.12.2016).  
<http://www.muzklondike.ru/news/894> (08.12.2016).  
<http://primadvisor.ru/pk/34-festivali-konkursy/3130-festival-rakhmaninova-na-primo> (08.12.2016).  
<http://www.classicalmusicnews.ru/interview/denis-macuev-konkurs-chaiykovskogo-segodnya-luchshiy-terapevt-primiryayushiy-vseh/> (08.12.2016).  
<http://www.spbculture.ru/ru/presscentr.html> (08.12.2016).  
<http://www.colta.ru/news/8637> (08.12.2016).  
[http://www.oreanda.ru/culture/Mariinskiy\\_teatr\\_anonsiroval\\_moskovskuyu\\_chast\\_pr\\_azdnovaniy\\_dnya\\_rojdeniya\\_/article1000176/](http://www.oreanda.ru/culture/Mariinskiy_teatr_anonsiroval_moskovskuyu_chast_pr_azdnovaniy_dnya_rojdeniya_/article1000176/) (08.12.2016).  
<https://rg.ru/2015/06/26/pianisti-site.html> (08.12.2016).  
[http://news.uodoo.com/detail/b9fe03b40169b205919a0547cb5df2a8/channel\\_russian/society/1454330056191](http://news.uodoo.com/detail/b9fe03b40169b205919a0547cb5df2a8/channel_russian/society/1454330056191) (08.12.2016).  
[http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/145191/](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/145191/) (08.12.2016).  
[http://www.mosconsv.ru/ru/event\\_p.aspx?id=127780](http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=127780) (08.12.2016).  
<http://www.classicalmusicnews.ru/reports/konkurs-chaykovskogo-zavershilsya-trety-den-proslushivaniy-1-tura-po-spetsialnosti-violonchel/> (08.12.2016).  
[http://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/152173/brand\\_id/59506/type\\_id/2/](http://tvkultura.ru/article/show/article_id/152173/brand_id/59506/type_id/2/) (08.12.2016).  
<https://ria.ru/culture/20150515/1064739837.html> (08.12.2016).  
<http://fed.sibnovosti.ru/culture/295109-krupneyshie-orkesty-sibiri-zainteresovany-akkompanirovat-finalistam-ix-mezhdunarodnogo-yunosheskogo-konkursa-im-petra-chaykovskogo?class=search-list-element> (08.12.2016).  
[http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/59470/](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/59470/) (08.12.2016).



**ИКОНИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ В ПОЭЗИИ ИВАНА ЖДАНОВА  
(НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ПОРТРЕТ ОТЦА)  
ŚWIADOMOŚĆ IKONICZNA W POEZJI IWANA ŻDANOWA  
(NA MATERIALE WIERSZA PORTRET OJCA)  
ICONIC CONSCIOUSNESS IN IVAN ZHDANOV POETRY  
(IN FATHER'S PORTRAIT)**

**Edyta Fedorushkov**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań — Polska,  
wwwedka@gmail.com

**Abstract:** The paper aims to analyze the original figure of speech, which was described by Ivan Zhdanov as a reverse simile. The figure — due to its similarity — is compared with reverse perspective used in icon painting. Such a comparison reveals the presence of the iconic consciousness in many layers of *Father's portrait* — an exemplary Ivan Zhdanov poem. A meticulous analysis of the poem showed the closeness between the iconic consciousness and the orthodox consciousness which, in turn, is an integral element of Russian culture.

**Ключевые слова:** Иван Жданов, иконическое сознание, икона, обратная перспектива, обратное сравнение.

**Słowa kluczowe:** Iwan Żdanow, świadomość ikoniczna, ikona, perspektywa odwrócona, odwrócone porównanie.

**Keywords:** Zhdanov, iconic consciousness, icon, reverse perspective, reverse simile.

Творчество Ивана Жданова, одного из главных представителей движения в русской поэзии конца 70-х — начала 90-х гг. — метареализма (называемого также метаметафоризмом), долгое время пребывало вне сферы внимания литературоведов. Ожидаемое любопытство к стихотворениям алтайского поэта в „лихих” (хотя уже свободных) девяностых отодвинул на задний план возрождающийся (и так долго сдерживаемый) исследовательский интерес к трудам поэтов, замалчиваемых по понятным соображениям в советской России (Осипа Мандельштама, Бориса Пастернака, Иосифа Бродского и др.). Не более благосклонна к творчеству Жданова оказалась журнальная критика, правда, „выследившая” произведения поэта среди других, но, наряду с этим обвинявшая их в наигранной сложности и непонятности. Как можно предполагать, неясное отношение критиков и литературоведов к поэтической деятельности Жданова способствовало выпуску своеобразной автоинструкции

в виде *Диалога-комментария пятнадцати стихотворений Ивана Жданова* (1997), написанного в соавторстве с Марком Шатуновским, а также в дальнейшем — собрания стихотворений и эссеистики в книге *Воздух и ветер. Сочинения и фотографии* (2006). Далеко не всегда однозначные пояснения самого автора являются все же точными ориентирами на пути к осмыслению поэтической картины мира уроженца Алтая.

### 1.1. „Обратное сравнение” как иконический прием в поэтике И. Жданова

Значимой точкой отсчета для нашей рецепции творчества Ивана Жданова является авторская образно-структурная фигура, названная „обратным сравнением”. Как пишет поэт,

Стихотворение может быть выстроено по принципу обратного сравнения. Не из точки идут две линии какого-либо сравнения, а к точке: попятное, возвратное движение мерностей, но не последовательное, а одновременное<sup>1</sup>.

На уровне данного высказывания можем интуитивно выделить возможное концептуальное положение лирика: без труда и почти автоматически „улавливается” идейно-структурная близость „обратного сравнения” с техникой иконописи — „обратной перспективой”.

Прием обратной перспективы, получивший свое применение главным образом в православном изобразительном искусстве — иконописи, приобрел относительно недавнюю известность благодаря публикации труда о Павла Флоренского с одноименным названием. Следует отметить, что исследование обратной перспективы Флоренским выходит далеко за рамки специализированного, следовательно, узкого в своем назначении трактата. Искусствоведческая работа органически сопряжена с философско-религиозной мыслью российского ученого, что и придает ей междисциплинарный характер. Данное наблюдение, во-первых, может служить обоснованием для ее универсального применения в качестве своеобразного глоссатора функционирования „обратного сравнения” в поэзии Жданова. Во-вторых, благодаря философско-культурному усилению, концепция обратной перспективы вместе с ее идейными коннотациями может выявить глубинные смысловые пласты содержания произведений поэта.

Итак, обратная перспектива представляет собой нарушение заголовков линейной перспективы. Последняя, являясь основной фор-

<sup>1</sup> И. Жданов, *Когда времена проходят*, [в:] *Его же, Воздух и ветер*, Москва 2005, с. 170.



мой отражения мира в изобразительном искусстве начиная с эпохи Возрождения, воспроизводит мнимое трехмерное пространство на картинной плоскости по принципу уменьшения величины предметов по мере их удаления от зрителя. При этом данный вид перспективы предполагает пространственную неподвижность точки зрения наблюдателя, следовательно, *единственность* „оптического центра“ по отношению к картине. Данную предпосылку можно соотнести с принципом риторического сравнения, в котором один предмет уподобляется другому по какому-то единому (совместному) для них признаку. „Оптическим центром“ можно считать союз „как“ в сопряжении с общим для сравниваемых предметов признаком. По определению Жданова, „слова «как» и «как будто» словно точка, из которой выходят два луча“<sup>2</sup>.

Наличие слова „как“ мыслится здесь как обязательная мотивировка, обездвигивающая ассоциативное поле возможных семантических общностей, ибо в силу своего синтагматического закона предопределяет линейный путь связи сравниваемых предметов. Поскольку пространственное нарушение позиции зрителя по отношению к картине разрушает единство и закономерность линейной перспективы в изобразительном искусстве, постольку *качественная* смена оптики союза „как“ приводит к смысловой „гибели“ сравнения в художественном произведении.

Противоположным образом действует механизм обратной перспективы. Точка схода (имеющаяся в самой глубине горизонта у линейной перспективы) для этого вида изображения в живописи находится перед плоскостью картины. Поэтому потенциальный зритель картины — ее первопричина — или, другими словами, отправитель изображаемого живописного сообщения становится невольным адресатом, получателем художественного творчества, лежащего уже вне его субъектной „движущей силы“. Принимая во внимание данный порядок вещей, стоит привести здесь мысль Флоренского: „Рисунок строится так, как если бы на разные части его глаз смотрел, меняя свое место“<sup>3</sup>.

Данный прием обратной перспективы русский философ называет „разноцентренностью“ или „многоцентренностью“. Оптика

<sup>2</sup> Цит. по: И. Волобуева, *Иван Жданов: творчество это обреченность. Беседа длиною в годы*, „Вопросы литературы“ 1996, № 6, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/6/volob.html> (28.06.2017).

<sup>3</sup> П. Флоренский, *Обратная перспектива*, [в:] *Его же, Сочинения в 4-х т.*, т. 3, Москва 1999, [в:] электронный ресурс: [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_persp.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm) (20.01.2018).

восприятия переламывается через множество горизонтов, что и делает возможным перцепцию предметов со всех сторон. Это невольное передвижение глаз по отношению к картине свидетельствует о некой внешней по отношению к зрителю активности, управляющей человеческим актом зримого восприятия. Однако это не приводит к чувственной скованности и бессознательному двигательному акту наблюдателя. Как пишет автор *Иконостаса*,

зрительный образ вовсе не дан сознанию как нечто простое, без труда и усилия, но строится, слагается из последовательно подшиваемых друг к другу частей, причем каждая из них воспринимается, более или менее, со своей точки зрения. Далее, грань синтетически прибавляется к грани особым актом психики, и вообще зрительный образ последовательно образуется, но не дается готовым<sup>4</sup>.

Тем самым восприятие обратной перспективы следует считать особого рода требовательным сенсомоторным актом. Данный акт потому взыскателен в восприятии, что лишен субъектной инициации волевого действия со стороны зрителя. Можно сделать вывод, что обратная перспектива парадоксально расширяет поле зрения наблюдателя, повышая его чувствительность к *цельности* и *комплексности* созерцаемых предметов и явлений.

Подобный механизм действия можем усмотреть в рассуждениях Жданова на тему обратного сравнения.

Если можно эти лучи выводить из точки, то почему не научиться сводить их к ней? [...] При обратном сравнении можно вести к точке сколько угодно лучей больше двух<sup>5</sup>.

Можно провести аналогию между точкой зрения наблюдателя картины и союзом „как“, обуславливающим призму взаимного приобщения двух сравниваемых предметов или явлений. Так как икона, изображенная в обратной перспективе, упраздняет одностороннее видение, сосредоточивающее, следовательно, редуцирующее целостный образ предмета лишь к одному ракурсу, так и художественное произведение, построенное по принципу обратного сравнения, лишается одномерно и частично выраженного подобия сопоставляемых предметов или явлений. Иными словами (т. е. в рамках иной перспективы), идея обратного сравнения в поэзии Жданова рассчитана, как можно полагать, на многостороннюю и целостную сопричастность предметов и явлений в акте читательского восприятия.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> И. Волобуева, указ. соч.

## 2.1. Обратная перспектива в *Портрете отца*

Образцовым произведением, в котором поэт использует прием обратного сравнения, является стихотворение *Портрет отца*<sup>6</sup>.

И **зеркало** вспашут. И раннее детство  
вернется к отцу, не заметив его,  
по скошенным травам прямого наследства,  
по желтому **полю** пути своего.

И запах сгорающих крыльев. И слава  
над желтой **равниной** зажженных свечей.  
И будет даровано каждому право  
себя выбирать, и не будет ночей.

Но стоит ступить на пустую **равнину**,  
как рамкой резной обовьется она,  
и **поле** увидит отцовскую спину  
и небо с прямыми углами **окна**.

А там, за **окном**, комнатенка худая,  
и маковым громом на тронном полу  
играет младенец, и бездна седая  
сухими кустами томится в углу.

И мак погремушкой ударит по раме  
и камешком чиркнет, и вспыхнет она,  
и гладь **фотоснимка** сырыми пластами,  
как желтое **поле**, развалит до дна.

Прояснится **зеркало**, зная, что где-то  
плывет глубина по осенней воде,  
и тяжесть течет, омывая предметы,  
и свет не куется на дальней звезде<sup>7</sup>.

Поэт снабжает стихотворение следующим комментарием:

Здесь „зеркало“, „поле“, „фотография“, „равнина свечей“, „окно“ — это одно и то же. Здесь нет сравнения, когда сравниваемое с чем-то сравни-

---

<sup>6</sup> Впрочем, исследователи подчеркивают, что данное произведение является программным для творчества Жданова. Как пишет С. Козлова, „*Портрет отца* — заглавное стихотворение первого сборника и неизменно включавшееся поэтом во все последующие, что предполагает его программное значение“. См.: С. Козлова, „*Божественный младенец*“ в поэзии И. Жданова, [в:] *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века, под ред. Т. Рыбальченко, Томск 2000.

<sup>7</sup> И. Жданов, *Портрет отца*, [в:] *Его же, Воздух и ветер*, указ. соч., с. 86–87. Выделения жирным шрифтом и подчеркивания во всем стихотворении мои — Э. Ф.

вается, чтобы обнаружить в нем что-нибудь характерное. Здесь есть уравнение. Это разные названия одного и того же<sup>8</sup>.

Стоит заметить, что прием „обратного сравнения“ не выражен в строго плотной, структурированной форме, композиционно напоминающей риторическую фигуру. Перечисленные Ждановым объекты поэтической реальности, скорее, разбросаны небрежно в образном пространстве стихотворения. Тем не менее, ощущается их особая экспозиция, выраженная ритмичным (ритмизированным) и чередованным повторением (почти) каждого из слов на протяжении целого текста. Данное наблюдение, в свою очередь, позволяет сделать вывод об их специфически близком отношении друг к другу. Поскольку суть обычного сравнения заключается в противоположном положении сравниваемых предметов (что и приводит к их взаимному „ослаблению“ в силу элиминации их несовместимых, лишних признаков), постольку попеременное чередование образов конкретных объектов, как можно полагать, приводит к явлению своеобразной интерференции, т. е. увеличению (расширению) смысла каждого из объектов. При вдумчивом рассмотрении можно заметить, что все эти объекты появляются в стихотворении друг после друга как синонимы предыдущих; более того, эволюционируя в новые образы, они пополняются новыми смыслами, т. е. каждый из них восполняется смыслом предыдущего. Благодаря процедуре обратного сравнения, как объясняет Жданов,

ты тянешься к подлинным праназваниям, к абсолютному языку. Произнести слова этого языка вслух невозможно. Но бывают явления, для которых нет общих понятий, вернее, есть, но человек о них только догадывается<sup>9</sup>.

В другом месте поэт отмечает: „Само оно [понятие] неназываемо, но его ипостаси имеют имена“<sup>10</sup>.

Неслучайной представляется здесь категория имени, употребленная в качестве названия ипостаси „неназываемого понятия“. Особый статус имени подчеркивает характер его „приложения“ к ипостаси („ипостаси *имеют* имена“). Ведь имя в философии Флоренского является выражением человеческой энергии, посредником между внутренним миром человека и окружающей средой. Русский священник считал имя метафизическим принципом и толковал

<sup>8</sup> И. Жданов, М. Шатуновский, *Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова*, Москва 1997, с. 56–57.

<sup>9</sup> И. Волобуева, указ. соч.

<sup>10</sup> И. Жданов, М. Шатуновский, указ. соч., с. 57.

в качестве „живого лица“ человека<sup>11</sup>. Поэтому имя, вернее, его произнесение, следует считать актом онтологическим — называющим и вследствие этого творящим. Подобным образом можем толковать понятие „ипостась“. Так как ипостась, ὑπόστασις, с древнегреческого толкуется как „сущность, лицо“, она может обозначать, как пишет Владимир Николаевич Лосский, „существование вообще“ или прилагаться „к субстанциям индивидуальным“<sup>12</sup>. Показательным является факт употребления данного термина в богословском дискурсе о едином Боге в трех Лицах — ипостасях: „Ибо каждая (ипостась) едина есть с другой, не менее, как с самой собой“<sup>13</sup>.

Так как ипостаси определяются имманентным и трансцендентным тождеством, они не могут поддаваться сравнению, следовательно, противопоставлению, которое было бы отрицанием их полного единства и тождества. Тем самым, выражение единства может осуществляться лишь путем уравнивания.

Итак, „зеркало“, „поле“, „равнина“, „окно“, „фотоснимок“ участвуют в образном пространстве стихотворения по закону сопричастности — ипостасного со-бытия, выражая себя и одновременно являясь выражением своего образного аналога. Предполагаемое подобие подтверждает также другое наблюдение. Исходную внешнюю форму каждого из перечисленных объектов можно бы условно определить как „равнинная плоскость“. Однако их смысловая актуализация в произведении упраздняет ее: зеркало, преодолевает свойство односторонней плоскости (отражения) актом вспахивания, принадлежащим одновременно пространству поля; пустая равнина, обведенная рамкой, становится фотоснимком, визуальное содержание которого „оживает“; поле приобретает свойство зеркала, ранее „лишенного“ свойства плоского, одностороннего отражения; в свою очередь, „мертвая“ гладь фотоснимка преодолевается осуществленным действием „за окном“. Первоначально плоские объекты поэтического мира Жданова будто развоплощаются. Их развоплощение, как можно предполагать, не следует считать их смысловым обеднением, лишением свойств, им принадлежащим. Вернее, развоплощается их внешняя форма, определяющая их пространственно-временные границы, следовательно, суживающая поле их восприятия к одной привычной перспективе и тем самым не вмещающаяся в расширенном пространстве.

<sup>11</sup> J. Krocak, *Pawła Florenskiego filozofia wszechjedności*, Warszawa 2015, с. 124-125. Особенное значение философ придавал „Божьему Имени“, произнесение которого было для него „онтологическим выходом к Богу“. См.: Там же, с. 128.

<sup>12</sup> В. Лосский, *Очерк мистического богословия Восточной церкви*, Москва 1972, с. 31.

<sup>13</sup> Там же.

Возвращаясь к нашим рассуждениям об обратной перспективе, проследим аналогию также в плане обратной перспективы. Изображения персонажей и предметов на иконах также производят впечатление заметного искажения, искривления, распластанности. Заданная этим изображениям плоскость верна и достоверна лишь по отношению к трехмерной зрительной перспективе наблюдателя. Как пишет Флоренский,

...изображение предмета отнюдь не есть в качестве изображения тоже предмет, не есть копия вещи, не удваивает уголка мира, но **указывает** на подлинник как его **символ**.

[...]

...Изображение... только означает, указывает, намекает, наводит на представление подлинника, но ничуть не дает этот образ в какой-то копии или модели<sup>14</sup>.

Икона, написанная в обратной перспективе, не ориентирована на *бытие* той реальностью, которую она изображает. Постулируемый Флоренским символ визуально „заменяет” образ, принадлежащий незримому и невыражаемому миру.

Бытие, которое больше самого себя, – таково основное определение символа. Символ – это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и, однако, существенно чрез него объявляющееся<sup>15</sup>.

Для русского священника символ представляет собой особую связь означающего (объявляющегося) и означаемого (объявляемого), что в его философской мысли выражено идеей двуединства духовной реальности, т. е. нерасторжимого единства ее феноменальной и ноуменальной сторон. Такое толкование символа можно отнести к объектам-ипостасям в художественном мире Жданова. Каждый из таких объектов, во-первых, отсылает к „высшей” абсолютной реальности, во-вторых, одновременно является зримым представлением той реальности.

## 2.2. Телеологичность поэтического хронотопа

Вышеизложенные наблюдения по поводу структурно-семантических аспектов обратного сравнения позволяют обнаружить некую антиномичность в постройке образов в стихотворении поэта. С одной стороны, названные объекты поэтической реальности про-

<sup>14</sup> П. Флоренский, *Обратная перспектива...*, указ. соч.

<sup>15</sup> П. Флоренский, *У водоразделов мысли*, [в:] электронный ресурс: <http://predanie.ru/florenskiy-pavel-ierey/book/75674-u-vodorazdelov-mysli-1/> (20.02.2016).

являют устремленность к взаимному синергическому единению, в котором суммирующий эффект взаимодействия всех объектов превосходит эффект каждого из них, взятого в отдельности. С другой стороны, достижение так понимаемой полноты и целостности проходит путем обязательного разложения устоявшейся, конвенциональной и привычной формы каждого объекта, то есть путем обратным ожидаемому порядку действий. Если рассмотреть темпоральную аранжировку происходящих в стихотворении „событий“, можно заметить, что время устремлено в обратном направлении (вспаханное зеркало воспроизводит древнейшие слои отраженных событий, аналогично вспаханному полю, обнаруживающему нижние, глубинные, архаические пласты земли). Данное наблюдение позволяет, в свою очередь выдвинуть мысль о телеологическом порядке происходящего.

Можно заметить, что событийное пространство стихотворения первоначально напоминает что-то наподобие сновидения, выстраиваемого смутными ассоциативными цепочками (зеркало, поле, равнина могут выступать здесь в качестве онирических проблесков прошлого). Позднее событийное пространство напоминает скорее сам сон, „запускающий“ (в себя) постороннего наблюдателя, который „связывает“ быстро мелькающие события, вплоть до их резкой и бурной развязки в предпоследней строфе.

Так воспринимаемый хронотоп стихотворения выявляет довольно явную параллель с толкованием процесса сновидения Павлом Флоренским. По мнению автора *Иконостаса*, композиция сновидений телеологична, т. е. обращена „от будущего к прошедшему“, „от следствий к причинам“, „когда жизнь от видимого переходит в невидимое“<sup>16</sup>. Поскольку телеологическое время повернуто вспять, то можно, с довольно большой мерой достоверности придать ему статус обратной перспективы. Как отмечает Флоренский,

Сновидение есть общий предел ряда состояний дольных и ряда переживаний горних, границы утончения здешнего и оплотнения — тамошнего. При погружении в сон — в сновидении и сновидением символизируются самые нижние переживания горнего мира и самые верхние дольного: последние всплески переживаний иной действительности, хотя уже предназначаются впечатления действительности здешней. Вот почему сновидения вечерние, перед засыпанием, имеют преимущественное значение *психофизиологическое*, как проявление того, что скопилось в душе из дневных впечатлений, тогда как сновидения предутренние по преимуществу *мистичны*,

<sup>16</sup> Там же.

ибо душа наполнена ночным сознанием и опытом ночи наиболее очищена и омыта ото всего эмпирического<sup>17</sup>.

Именно такую конфигурацию событий можно проследить в обсуждаемом стихотворении.

Обращаясь к „фабульному“ пласту произведения, замечаем, что стимулом для сновидений „спящего“ сознания лирического субъекта является воспоминание об отце. Вначале оно имеет характер земной индивидуальной памяти, затем, постепенно приобретает измерение памяти надиндивидуальной, универсальной (отцовскую спину можем воспринимать как спину „земного“ отца лирического субъекта, но также — в вольной интерпретации — как спину отца „небесного“). Одновременно, в стихотворении наблюдаем смену пространственной ориентации: земная (горизонтальная) равнинность меняется в пользу вертикальной („небо с прямыми углами окна“), куда и переносится „действие“ стихотворения. Тем самым земное измерение детства отца перерастает в измерение небесное, возводя детский образ отца в ранг божественного, вечного.

Итак, играющий небесный „младенец“, обладающий естественным творческим (созидательным) потенциалом ребенка, обращает свои жизненные силы на картину (фотографию) в рамке<sup>18</sup>. Интересно, что фотография как таковая порывает не только с православной иконой, но также с живописным искусством<sup>19</sup>. Фотография как изобретение позитивистской идеологии, нацеленной на быстрое и точное закрепление фактов и явлений, сводит до минимума творческое участие человека при акте ее осуществления<sup>20</sup>. Фотография в контексте православной традиции имеет однозначно отрицательный характер и, как правило, противопоставляется иконе<sup>21</sup>. С другой же стороны „фотография делает возможным контакт

<sup>17</sup> П. Флоренский, *Иконостаc*, [в:] электронный ресурс: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (18.02.2018).

<sup>18</sup> Мотив „божественного младенца“ в творчестве И. Жданова толкует, правда, в другом ракурсе, также С. Козлова. См.: С. Козлова, указ. соч.

<sup>19</sup> Ср. S. Witkiewicz, *Fotografia i malarstwo*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 41.

<sup>20</sup> Z. Тoczyński, *Prawda w fotografii*, [w:] *Nowe media...*, указ. соч., с. 46.

<sup>21</sup> Репрезентативным в данном контексте является противопоставление категорий фотографии и иконы в романе *Идиот* Ф. Достоевского. Фотография приобретает тут значение маски, пустого отражения, двойника. Противопоставление фотографии и иконы выражает тогда оппозицию профанного (земного) — сакрального (небесного). См.: Э. Вахтель, „Идиот“ Достоевского. Роман как фотография, „Новое литературное обозрение“ 2002, № 57, с. 126–143.



с прошлым” и вследствие этого имеет „магическо-мемуарный характер”<sup>22</sup>.

Фотографию можно интерпретировать также как конкретизацию призрака, сна, когда наше сознание заполняют персонажи живых и мертвых, когда мы сами участвуем в ситуациях, выходящих за реальность<sup>23</sup>.

Также поведение играющего „младенца” можно интерпретировать двояко: поскольку непосредственным результатом его деяния является уничтожение фотографии, постольку естественной была бы установка на полный эффект деструкции. Однако предпринимаемые „младенцем” действия отвечают, казалось бы, другому варианту. Чиркание камнем, как можно полагать, воссоздает переломный для человечества момент добывания огня, имеющий, следовательно, созидательный и прогрессивный характер<sup>24</sup>. В свою очередь, глагол „вспыхнуть” в контексте фотоснимка может быть истолкован как венчающий акт фотографа, „вызывающий” его (фотоснимок) к жизни. Такое прочтение наводит на мысль о божественных энергиях, „передаваемых” в религиозном акте восприятия иконы. Как пишет П. Флоренский,

и икона, будучи явлением, энергией, светом некоторой духовной сущности, а точнее сказать, благодатью Божией, есть больше, чем хочет ее считать мысль. [...] [Икона] есть изображение невидимой стороны видимого, невидимой — в высшем и последнем смысле слова, т. е. Божественной энергии, пронизывающей видимое оку<sup>25</sup>.

В таком прочтении развал до дна „глади фотоснимка” отнюдь не будет равно его разрушению, а будет обозначать упразднение его плоской, одномерной, хотелось бы сказать, „каменной” формы (чиркание камнем может в данном контексте толковаться как преодоление его (камня) мнимой безжизненности), следовательно, раскрытие и проникновение в глубочайшие пласты памяти, а в небесной, божественной перспективе — прапамяти — священной истории.

<sup>22</sup> Z. Toczyński, указ. соч., с. 46. Интересно, что похожий мемуарный характер отмечен относительно иконной живописи.

Уже Григорий Великий говорил, что живопись, подобно *Писанию*, ведет нас к воспоминаниям. [...] Образ и *Писание* вместе напоминают о том, что зафиксировано в Священной истории, но что есть нечто больше чем исторический факт.

Х. Бельтинг, *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*, пер. с нем. К. Пиганович, Москва 2002, с. 22–23.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Может быть еще второй вариант истолкования огня — как *очищающего*.

<sup>25</sup> П. Флоренский, *Иконогос*, указ. соч.

Итак, структурно-смысловая организация произведения выявляет очевидные параллели с „архитектурой” сна, изложенной о. П. Флоренским. Ярким и суггестивным показателем такой расшифровки стихотворения является, как мы упомянули раньше, бурная развязка сюжета, как будто перерезающая в фабульном зените ход происходящих событий и тем самым знаменующая завершение сна. Последняя строфа произведения в данном понимании и есть чистый „проясненный” образ — „образ нисхождения, выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни”<sup>26</sup>. Как пишет Флоренский,

оно [сновидение] насыщено смыслом иного мира, оно — почти чистый смысл иного мира, незримый, невещественный, непреходящий, хотя и являемый видимо и как бы вещественно. Оно — почти чистый смысл, заключенный в оболочку тончайшую, и потому почти всецело оно есть явление иного мира, *того* мира<sup>27</sup>.

Таким образом, „проясняющееся зеркало” свидетельствует о его смысловом (в буквальном смысле) освобождении, т. е. лишении наполненных (загруженных) смыслом образов земной действительности в пользу его своеобразного про-зрения. Интересно обратить внимание на глагол „проясниться”, корень которого (ясн-) в самом непосредственном зримом восприятии несет значение светлости, незатемненности. Светлость одновременно в наивной картине мира выражена неопределенным цветом, тем самым объект, наполненный „ясностью”, лишен своей фигуративности, своих очертаний.

Таким и предстает мир „на пороге сна” в стихотворении Жданова. Предметы в нем лишены своих признаков и свойств, что и делает невозможным как их чувственное восприятие, так и их словесное произнесение. Поэтому „глубина” отделена от „осенней воды”, „предметы” лишены овеществляющего их качества „тяжести”, „свет” не зажегся еще на „дальней звезде”.

Следует отметить, что толкование сна не является самоцелью автора *Столпа и утверждения истины*. По мнению российского священника, сон — это

первая и простейшая, т. е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом. [...] Сновидение есть знаменование перехода от одной сферы в другую и символ. — Чего? — Из горнего — символ дольного, и из дольного — символ горнего. [...] То, что сказано о сне, должно быть повторено с небольшими изменениями о всяком переходе из сферы в сферу. Так, в художественном творчестве душа восторгается из дольного мира

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

и всходит в мир горний. Там, без образов она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напившись, обремененная ведением, нисходит вновь в мир дольний. И тут, при этом пути вниз, на границе вхождения в дольнее, ее духовное стяжание облекается в символические образы — те самые, которые, будучи закреплены, дают художественное произведение. Ибо искусство есть оплотневшее сновидение<sup>28</sup>.

Для Флоренского механизм сновидений представляет собой своеобразную методологическую матрицу церемониала перехода из сферы земного в сферу небесного, мистичного, вечного. Такой шаблон перехода можно применить к акту художественно-религиозного творчества, т. е. акту писания иконы с использованием техники обратной перспективы, а также акту ее (иконы) соответствующего восприятия. Правильный акт восприятия иконы ученый излагает следующим образом:

Икону должно или недооценивать, [...] или переоценивать, но ни в коем случае не застревать на психологической, ассоциативной ее значимости, т. е. на ней, как на изображении. Всякое изображение, по необходимой символичности своей, раскрывает свое духовное содержание не иначе как в нашем духовном восхождении „от образа к первообразу“, т. е. при онтологическом соприкосновении нашем с самим первообразом<sup>29</sup>.

### 2.3. Память сквозь забвение — на пути к православной духовности

Итак, проведенный нами анализ структурно-смысловой организации стихотворения Жданова, опирающийся на феномен обратной перспективы, возможно, воспроизводит акт духовного восхождения „от образа к первообразу“, свойственного конфессиональному восприятию иконы. Следует в этом месте *осознать* интенциональный характер иконы — ее собственного содержания — именно *целесообразность* (телеологичность) подъема от образа к первообразу. Как пишет Флоренский,

Иконы... **напоминают** [выделение мое — Э. Ф.] молящимся о своих первообразах, и, взирая на иконы, верующие „возносят ум от образов к первообразам“<sup>30</sup>.

Интересно, что семантика „напоминания“, хотелось бы сказать, в обратной перспективе, т. е. в своей исходной форме — „забвения“ — содержится и в обсуждаемом нами стихотворении. Младенец

<sup>28</sup> П. Флоренский, *Иконостас*, указ. соч.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же.

играет на полу погремушкой с маком. Смысловое поле мака невольно отсылает нас к его наркотической символике. Ведь мак конотирует сон, летаргию, равнодушие, бессознательность<sup>31</sup>, тем самым его символическое содержание относится к добываемому из мака, а точнее из его млечного сока, опиуму. В Древней Греции мак считался атрибутом бога сна (Гипноса) и бога смерти (Танатоса). Однако в данном стихотворении смысл мака, как можно полагать, приобретает другое качество. Младенец играет „маковым громом”. В аспекте вышеизложенной символики мака это можно прочитывать как оксюморон, который, в свою очередь, явно („громко”) нарушает смысл летаргического, равнодушного, опьяняющего забвения. Гром, как замечает в комментарии к стихотворению Марк Шатуновский, пробуждает память<sup>32</sup>. Любопытно обратить внимание на трактовку мака, а вернее, на его геометрическую форму применительно к православной церковной традиции. Церковные купола по обыкновению называют „золотой маковкой”, поскольку своей формой напоминают семенную коробочку мака. Как можно судить, такая же форма у игрушки-погремушки в руках младенца. Маковкой (или макушкой) именуется также верхнюю часть головы. О ее характере говорит украинская пословица: „Голова, як макивка, а в ней и разуму, як наклано”. Хотя такое понимание приближает нас к одурманивающему действию мака (и следовательно, к его летаргической символике забвения), то в перспективе православной веры и культуры „отсутствие разума” (в философской оптике западноевропейского рационализма) определяет степень и качество общения верующего с Богом. Как пишет Н. Бердяев,

Православие есть наименее нормативная форма христианства (в смысле нормативно-рациональной логики и морального юридикзма), и наиболее духовная его форма. [...] В Православии христианство не было так рационализировано, как оно было рационализировано на Западе... при помощи Аристотеля и воззрений греческого интеллектуализма. [...] Православная Церковь не определима в рациональных понятиях, она понятна лишь для живущих в ней, для приобщенных к ее духовному опыту<sup>33</sup>.

Доктринально-философские рассуждения автора *Нового средневековья* наглядно экспонируют, как можно полагать, принципиальный вопрос православной веры — вопрос о характере познания

<sup>31</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, с. 223

<sup>32</sup> И. Жданов, М. Шатуновский, указ. соч., с. 57.

<sup>33</sup> Н. Бердяев, *Истина православия*, „Вестник русского западно-европейского патриаршего экзархата” 1952, № 11, [в:] электронный ресурс: <http://azbyka.ru/istina-pravoslaviya> (17.03.2018).

и общения с Богом. Поскольку западноевропейское христианство выработало систему общения с трансцендентным Богом на основе доступного разуму „алгоритма познания“ (подчеркивая тем самым высшую роль человеческого фактора в формировании данного общения), постольку православное вероисповедание отказалось придать такому общению форму земного, рассудочного осмысления. В силу невладения инструментарием Божьего мышления православная традиция приняла позицию *отступления*, сохранив наиболее непосредственный — интуитивный и созерцательный — способ коммуникации с сакральным. В таком случае оптика смирения и простодушия ставит верующего в позицию созерцающего, но не детерминирующего.

Принимая во внимание вышесказанное, следует добавить, что макавая игрушка в руках младенца, предлагает забвение, имеющее, однако, другой качественный характер, которому и способствует примененная оксюморонизация. Шуршащие зернышки мака можно считать выражением контемплятивного способа существования (забвения о земных благах и сосредоточения на том, что вечное), и проявлением его наивысшего духовного пробуждения (поэтому и „маковый гром“). Тем самым данный поэтический образ, как можно полагать, приобретает смысл напоминания через забвение, т. е. погружение, возвращение к тому, что забыто, или, иными словами, „воскрешение“ памяти о забытом. Значимость памяти выходит тогда за пределы памяти индивидуальной и актуализируется в поле памяти надъиндивидуальной. Замечательно, что объектом удара погребушки косвенным образом является фотография. Срывание ее очередных слоев, в принятой нами оптике, можно тогда толковать в качестве упразднения ее „застывшего“, временного измерения. Интересно, что направление данного акта обращено вспять — к прошлому. Стоит подчеркнуть также его (акта) процессуальность, которую можно прочитывать в характере (вос)создаваемого образа прошлого, следовательно, „пробивания“ от образа к первообразу, соответствующего акту постепенного духовного восхождения верующего к первообразу, символически изображенного в иконе.

#### 2.4. От „Портрета“ к Первообразу

В этом месте следует осмыслить значительность и целесообразность данного духовного подъема в контексте православного богословия. Поскольку человек есть образ Божий, постольку, как пишет греческий богослов Панайотис Неллас, „Бог так устроил человека, чтобы он мог по самой своей природе, по тому самому, что он

человек, устремляться к [Нему]"<sup>34</sup>. Духовное восхождение, таким способом, есть и стремление верующего к первообразу. По словам религиозного мыслителя,

Потребность в мире и справедливости тогда раскрывается как... — осознанное ли или нет — стремление человечества войти в превышеестественный образ бытия своего Первообраза, ради Которого и по образу Которого оно было создано и вне Которого не может обрести умиротворения и покоя<sup>35</sup>.

Потребность стремления к Первообразу в оптике православной веры экспонирует качество данного акта, придавая ему *конфессиональный* характер. Понятие „конфессия“, (имеющее свой русский языковой эквивалент — „вероисповедание“), происходящее от латинского *confessio*, обозначает „сознание, признание; исповедь“. Акт (о)сознания и признания Бога как Первообраза, по образу которого человек, был сотворен, выражает собой, как можно судить, констатацию верующего Его существования. Поскольку чистая констатация не является для верующего доказательством наделенности образом Бога, постольку от верующего требуется акт ее засвидетельствования. Таким образом, как можно полагать, активизируется „возвратное“ действие верующего: конфессиональные „сознаю“, „признаю“ достигают своей полноты в (само)подтверждении „сознаюсь“, „признаюсь“, стимулируя, тем самым, второе измерение конфессии, а именно, „исповедь“. Данная неполнота или, вернее, неполноценность сознания характерна для русской православной культуры. Как пишет Владимир Соловьев,

По духу русского языка слово *сознание* связано с мыслью об отрицательном отношении к себе, о самоосуждении. Активного глагола *сознавать* вовсе нет в русской народной речи, а есть только возвратный *сознаваться*. Сознаются люди в своих недостатках, грехах и преступлениях; сознаваться в своих добродетелях и преимуществах также противно духу русского языка, как духу христианского смирения<sup>36</sup>.

Данные наблюдения переносят нас в область нравственного измерения православной веры, в кругу которого возвратные „сознаюсь“, „признаюсь“, „исповедаюсь“ вербализируют свидетельство сотворения человека „по образу Бога“, а также осуществляют акт

---

<sup>34</sup> П. Неллас, *Образ Божий*, [в:] электронный ресурс: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/427> (18.03.2018).

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> В. Соловьев, *Самосознание или самодовольство*, [в:] электронный ресурс: [http://www.odinblago.ru/soloviev\\_5/2\\_8](http://www.odinblago.ru/soloviev_5/2_8) (25.04.2018).

его духовного восхождения к Первообразу. Воля уподобления Богу („обожения“) через духовное очищение (признание в грехах) и есть стремление от образа к первообразу в конфессиональном (двудеином — вероисповедальном) акте, которое в визуально-духовном измерении осуществляется в акте восприятия иконы. Как можно полагать, такая трактовка восхождения от образа к первообразу в ключе православного богословия находит свое отражение в стихотворении *Портрет отца*. Срывание следующих пластов фотографии — вплоть до прояснившегося зеркала (первообраза) — может знаменовать измерение окончательного небесного „обожения“<sup>37</sup> отца в онирическом трансцендентном переживании лирического субъекта.

### 3.1. Выводы

Проведенная нами интерпретация „обратного сравнения“ в ключе „обратной перспективы“, а также анализ стихотворения *Портрет отца* позволяют выделить ряд положений. Во-первых, главную художественную доминанту, организующую поэтический мир, как в сфере языкового (риторического), так и смыслового (следовательно „фабульного“) пластов произведения, можем условно назвать „обратной перспективой“. Причём прием „обратной перспективы“ не сводится тогда лишь к обозначенному по принципу структурно-функциональной аналогии авторскому тропу „обратного сравнения“. „Инициационная“ трактовка названного приема, как оказалось, позволила нам расширить поле его применения на область таких „проявлений“ поэтической реальности (кроме пространства), как время, смысловое пространство слова, „фабульная“ линия произведения.

Во-вторых, выявленные на основе данного „формального“ приема (выстраивающего своеобразную цепочку ассоциаций) смыслы отсылают к толкованию *Портрета отца* в ключе православного богословия, „сфокусированного“ в обрядовом восприятии иконы. На „иконизацию“ мироощущения, как отличительную особенность русской культуры, в том числе и русской словесности, указывает филолог Иван Есаулов. Другой современный российский ученый,

<sup>37</sup> Обожение не следует считать полным преобразованием в Бога. Как пишет св. Григорий Палама, „обожженный будет по благодати всем тем же, что и Бог, кроме тождества по сущности“. Г. Палама, *О Божественных энергиях и их причастии*, [в:] электронный ресурс: [https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij\\_Palama/O\\_Bogestvennih\\_energijah\\_i\\_ih\\_prichastii/](https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Palama/O_Bogestvennih_energijah_i_ih_prichastii/) (25.04.2018).

автор концепции *иеротопии*, Алексей Лидов, пишет, в свою очередь, о своеобразном *иконическом сознании*, свойственном для русской культуры<sup>38</sup>. Принимая во внимание вышесказанное, следует сделать вывод об особенно близкой связи не только поэтики, но и мироощущения Ивана Жданова с иконическим, следовательно, православным сознанием, являющимся ведь неотъемлемым (если не основополагающим) элементом русской культуры.

### Библиография

- Бельтинг Х., *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*, пер. с нем. К. Пиганович, Москва 2002.
- Бердяев Н., *Истина православия*, „Вестник русского западно-европейского патриаршего экзархата“ 1952, № 11, [в:] электронный ресурс: <http://azbyka.ru/istina-pravoslaviya> (17.03.2018).
- Вахтель Э., „Идиот“ Достоевского. Роман как фотография, „Новое литературное обозрение“ 2002, № 57.
- Волобуева И., *Иван Жданов: творчество это обреченность. Беседа длиною в годы*, „Вопросы литературы“ 1996, № 6, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/voplit/1996/6/volob.html> (28.06.2017).
- Жданов И., *Воздух и ветер*, Москва 2005.
- Жданов И., Шатуновский М., *Диалог-комментарий пятнадцати стихотворений Ивана Жданова*, Москва 1997.
- Козлова С., „Божественный младенец“ в поэзии И. Жданова, [в:] *Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог*. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века, под ред. Т. Рыбальченко, Томск 2000.
- Лидов А., „Иконическая“ традиция в русской культуре, [в:] электронный ресурс: <http://9-terik.livejournal.com/15421.html?thread=433213> (21.04.2018)
- Лидов А., *Смысл иконы — в соединении миров*, [в:] электронный ресурс: [http://nowimir.ru/DATA/060023\\_3.htm](http://nowimir.ru/DATA/060023_3.htm) (21.04.2018).
- Лосский В., *Очерк мистического богословия Восточной церкви*, Москва 1972.
- Неллас П., *Образ Божий*, [в:] электронный ресурс: <http://lib.pravmir.ru/library/readbook/427> (18.03.2018).

<sup>38</sup> Иконическое сознание — это особый тип восприятия мира, когда мир воспринимается не как некая окончательная, последняя реальность (которую можно описывать, препарировать, классифицировать, но кроме нее ничего нет), а как образ другого мира.

А. Лидов, „Иконическая“ традиция в русской культуре, [в:] электронный ресурс: <http://9-terik.livejournal.com/15421.html?thread=433213> (21.04.2018). В другой статье ученый пишет: „Это ощущение мира как иконы, как отражение другой, высшей реальности проходит через всю русскую культуру“. А. Лидов, *Смысл иконы — в соединении миров*, [в:] электронный ресурс: [http://nowimir.ru/DATA/060023\\_3.htm](http://nowimir.ru/DATA/060023_3.htm) (21.04.2018).



- Палама Г., *О Божественных энергиях и их причастии*, [в:] электронный ресурс: [https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij\\_Palama/O\\_Bogestvennih\\_energijah\\_i\\_ih\\_prichastii/](https://azbyka.ru/otechnik/Grigorij_Palama/O_Bogestvennih_energijah_i_ih_prichastii/) (25.04.2018).
- Соловьев В., *Самосознание или самодовольство*, [в:] электронный ресурс: [http://www.odinblago.ru/soloviev\\_5/2\\_8](http://www.odinblago.ru/soloviev_5/2_8) (25.04.2018).
- Флоренский П., *Иконостас*, [в:] электронный ресурс: <http://www.vehi.net/florensky/ikonost.html> (18.02.2018).
- Флоренский П., *Обратная перспектива*, [в:] Его же, *Сочинения в 4-х тт.*, т. 3, Москва 1999, [в:] электронный ресурс: [http://philologos.narod.ru/florensky/fl\\_persp.htm](http://philologos.narod.ru/florensky/fl_persp.htm) (20.01.2018).
- Флоренский П., *У водоразделов мысли*, [в:] электронный ресурс: <http://predanie.ru/florenskiy-pavel-ierey/book/75674-u-vodorazdelov-mysli-1/> (20.02.2016).
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- Krocak J., *Pawła Florenskiego filozofia wszechjedności*, Warszawa 2015.
- Toczyński Z., *Prawda w fotografii*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Witkiewicz S., *Fotografia i malarstwo*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, pod red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.



**ANALIZA JĘZYKOWA SLOGANÓW REKLAMOWYCH  
ZWIĄZANYCH Z BRANŻĄ KOSMETYCZNĄ  
ЯЗЫКОВОЙ АНАЛИЗ РЕКЛАМНЫХ СЛОГАНОВ,  
СВЯЗАННЫХ С КОСМЕТИЧЕСКОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТЬЮ  
A LINGUISTIC ANALYSIS OF ADVERTISING SLOGANS  
IN COSMETICS INDUSTRY**

**Joanna Gieda**

Uniwersytet Szczeciński, Szczecin – Polska,  
giedajoanna@gmail.com

**Abstract:** In the modern world it can be easy to encounter advertising slogans that are supposed to grab the attention of a potential recipient as well as affect their imagination and sensitivity. This communication tends to convince the client that buying the advertised product would make them feel exceptional. This article focuses on linguistic gimmicks that are used by marketing experts in order to convince the client to a certain product. The analysis is based on the cosmetics sector. The lexical database consists of websites, television commercials and Internet advertisements.

**Słowa kluczowe:** slogan, język reklamy, perswazja, branża kosmetyczna, język rosyjski.

**Ключевые слова:** слоган, язык рекламы, убеждение, косметика, русский язык.

**Keywords:** slogan, language of advertising, persuasion, cosmetics industry, Russian.

Język współczesnych mediów jest przepełniony emocjami. Szczególnie zauważalne jest to w reklamach, które pragną przekonać konsumentów do tego, że dany produkt najlepiej zaspokoi ich potrzeby. Według Jerzego Bralczyka dobry i rzetelny komunikat reklamowy powinien posiadać następujące cechy:

[...] przyciągać uwagę i być łatwy do zapamiętania. Powinien być odważny, niebanalny, lecz także naturalny i sensowny. Ważnymi cechami są zrozumiałość, prostota i zwięzłość. Dobrze jest, gdy komunikat jest trwały, ale powinien być też aktualny. Ma atrakcyjnie informować o cechach towaru, a jednocześnie być rzetelny i wiarygodny. Winien wyrażać pewność przekonań, ale nie może irytować nachalnością i agresywnością. Ma sprzyjać określaniu tożsamości, wyrażać szacunek dla odbiorcy i budzić sympatię. Ma wreszcie pozostać w zgodzie z obyczajami, dobrym gustem, opinią publiczną i prawem<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Bralczyk, *Język na sprzedaż*, Gdańsk 2004, s. 13.

Niestety, w rzeczywistości świata reklamy funkcja informacyjna jest zastępowana przez funkcję perswazyjną, dzięki której klient nie jest świadomy wpływu jaki wywiera reklama na jego decyzje zakupowe. Wojciech Budzyński definiuje slogan reklamowy jako zachęcające do zakupu zestawienie wyrazów lub krótkie zdanie wyrażające skrót myślowy, który ma na celu trafne przemówienie do wszystkich odbiorców w jednakowym stopniu i jednocześnie uwypuklenie zalet towaru lub usługi<sup>2</sup>. M. Kochan uważa natomiast, że jest to

okrzyk przywoławczy, chwytliwa formuła, komunikat, który w lapidarnej formie streszcza jakąś ideę, precyzuje istotę rzeczy, najlepsze slogany wywołują dreszcze, wzruszenie, poparcie dla danej sprawy, potrafią natchnąć i pobudzić do czynu [...] w naturze sloganów leży wywoływanie emocji<sup>3</sup>.

Bogusław Kwarciak w swojej książce *Co trzeba wiedzieć o reklamie* określa, jak oddziałuje na odbiorców dobry slogan.

Działa podobnie jak wirus. Tak więc łatwo się nim po prostu zarazić, ponieważ przyciąga uwagę, wpada w ucho i trwale pozostaje w pamięci, często po jednorazowym przeczytaniu czy usłyszeniu<sup>4</sup>.

Wojciech Budzyński uważa, że chwytliwy slogan powinien posiadać następujące cechy:

- powinien nawiązywać do stylu firmy i pozostawać w zgodzie z wyobrażeniem o niej;
- być zrozumiałą dla przeciętnego odbiorcy;
- zachować umiar w zachwalaniu usług i towarów;
- podążać za trendami w zachowaniu nabywców lub je kreować;
- być spójny wewnętrznie i zwięzły;
- wpadać w ucho, być łatwy do zapamiętania dla przeciętnego odbiorcy;
- mieć odpowiednie brzmienie i rytm;
- mieć charakter uniwersalny, dzięki czemu będzie zrozumiałą dla każdego potencjalnego klienta;
- streszczać i podsumowywać strategię marki oraz działanie produktu;
- uwzględniać przepisy prawne i obyczajowe obowiązujące na danym rynku<sup>5</sup>.

Badacze wyróżniają wiele typologii sloganów. Dzielimy je między innymi na:

<sup>2</sup> W. Budzyński, *Reklama. Techniki skutecznej perswazji*, Warszawa 2006, s. 108.

<sup>3</sup> M. Kochan, *Slogany w reklamie i polityce*, Warszawa 2003, s. 18.

<sup>4</sup> B. Kwarciak, *Co trzeba wiedzieć o reklamie*, Kraków 1997.

<sup>5</sup> W. Budzyński, op. cit., s. 109.

- slogany identyfikujące wybór, np. *Twoje płatki każdego dnia*;
- slogany prestiżowe, np. *Niemiecka precyzja*;
- slogany deklaratywne, np. *Sięgamy w przyszłość by sprostać teraźniejszości*;
- slogany humorystyczne, np. *Ale nam się upiekło*;
- slogany pytające, np. *Jeśli odniosłeś pierwszy sukces, to dlaczego miałbyś się zatrzymać?*;
- slogany oddziałujące na emocje, np. *Prawdziwa rozkosz dla smakoszy*;
- slogany rozkazujące, np. *Nie przeocz niczego!*;
- slogany informujące o nowościach, np. *Już jest na rynku*<sup>6</sup>.

Można dokonać także podziału sloganów ze względu na ich budowę składniową. Wyróżniamy:

a) slogany bez nazwy. Są one najbardziej pożądane w świecie reklamy. Jego mocna strona polega na automatycznym kojarzeniu go z nazwą marki bez jej wymieniania. Takim przykładem w polskim reklamodawstwie może być hasło „Ojciec prac” promującym proszek do prania *Pollena 2000*;

b) slogany zawierające nazwę jako integralną część hasła, np. *Red Bull doda Ci skrzydeł, Pasta Kiwi but ożywi*;

c) slogany luźno powiązane z nazwą produktu. Warto podkreślić, że nazwanie towaru jest w tym wypadku oddzielone znakiem interpunkcyjnym od hasła właściwego, np. *Axe – Klikasz?*;

d) slogan zredukowany do samej nazwy – *Adidas, Heyah*<sup>7</sup>.

Chociaż wyróżniamy różne rodzaje haseł reklamowych, to wszystkie posiadają jeden cel – chęć oddziaływanie na potencjalnego odbiorcę poprzez perswazję. Wyrazistość przekazu może zostać potęgowana poprzez użycie barwnego słownictwa lub wyszukanej składni zdania. Specjaliści z branży reklamowej świadomie wykorzystują tzw. *magiczne słowa*. Jest to zbiór leksemów wywołujących w człowieku miłe skojarzenia, dzięki czemu przyciągają uwagę. Do tej grupy wyrazów należą między innymi: siła, miłość, matka, dom, zwycięzca, przyjaciel, radość, zaspokojenie, przyjemność, satysfakcja, rozkosz, świeży, czysty<sup>8</sup>. Powyższe słowa często wabią potencjalnych klientów obietnicami, że po zakupie produktów danej marki będziemy tak szczęśliwi i zadowoleni jak bohaterowie reklam.

Celem niniejszego artykułu jest analiza językowa sloganów reklamowych związanych z branżą kosmetyczną. Opierając się na materiale pochodzącym z rosyjskojęzycznego rynku kosmetycznego, autorka sta-

<sup>6</sup> T. Sztucki, *Promocja, sztuka pozyskiwania nabywców*, Warszawa 1999, s. 76.

<sup>7</sup> J. Bralczyk, op. cit., s. 129.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 24.

rała się wyróżnić najczęściej stosowane środki perswazji występujące w sloganach reklamowych. Przykłady poddane analizie zaczerpnięte zostały z reklam telewizyjnych oraz ze stron internetowych. Autorka skupiła się na hasłach brandów kosmetycznych działających na rynkach międzynarodowych.

Językoznawcy uważają, że najważniejszą częścią mowy dla twórców reklam jest przymiotnik. Pozwala on na opisanie walorów produktu oraz rezultatów jego działania. Poprzez stopniowanie przymiotników można podnieść wyrazistość komunikatu, mocniej utrwalić go w świadomości odbiorców. W sloganach reklamowych związanych z branżą kosmetyczną możemy wyróżnić kilka grup przymiotników wartościujących :

- Pierwsza z nich to słowa świadczące o prestiżu produktu, np. *изысканный, стильный, ультрагламурный, эксклюзивный, элегантный, достойный*. Mają za zadanie podkreślić wyjątkowość nabywcy produktu, jego pozycję społeczną. Zazwyczaj tego typu określenia występują w reklamach kosmetyków luksusowych, np. perfum lub drogich kremów do twarzy. Zastosowanie tego słownictwa ilustrują niniejsze przykłady:

1. *Эксклюзивная помада от Ньюши: только в России! Естественный дневной и вечерний макияж!* (Hasło promujące szminki firmy Maybelline New York, które promuje popularna w Rosji piosenkarka).

2. *Губы, достойные золота.* (Slogan reklamujący szminki marki Avon).

- Druga grupa podkreśla unikatowość, wyjątkowość danego kosmetyku, np. *исключительный, уникальный, необычный, оригинальный*. Możemy zaobserwować je w poniższych sloganach reklamowych:

1. *MAIONE – оригинальная эссенция молодости.* (Slogan promujący kosmetyki do twarzy marki MAIONE).

2. *Уникальная сила редких минералов Термальной Воды Vichy.* (Reklama wody termalnej od Vichy).

- Kolejne zestawienie to przymiotniki o zabarwieniu seksualnym, np. *искушающий, соблазнительный, сексуальный*. Przykład: *Создавай крутой и сексуальный макияж с ДжиДжи и Maybelline New York!* (Slogan promujący kosmetyki do makijażu sygnowane przez Gigi Hadid).

- Słowa zawierające w sobie pierwiastek tajemnicy i magii, np. *гипнотический, загадочный, магический, очаровательный, тайный*. Przykład: *Тайный код обольщения.* (Hasło reklamowe kampanii perfum Armani Code).

- Przymiotniki informujące odbiorców o nowości, innowacyjności danego produktu lub o tym, że w nowy sposób wpływa on na nasz wygląd, np. *инновационный, новейший, новый*.

1. *Волосы сияют с новой силой.* (Reklama szamponów Garnier Fructis).

2. *Новый аромат для неё.* (Jest to popularny zwrot używany w reklamach perfum).

• Przymiotniki wskazujące na cechę przedmiotu, która jest uważana przez konsumentów za pożądaną, np. *интенсивный, самый стойкий, суперлёгкий, ультраблестящий, ультратонкий, экспрессивный.* Jego wykorzystanie możemy prześledzić na podstawie poniższych haseł reklamowych:

1. *Ультралёгкая и нелипкая текстура Yves Rocher Gloss Volume Sexy Pulp словно изнутри наполняет объемом Ваши губы, не утяжеляя их и создавая...* (Reklama tuszu do rzęs Yves Rocher Gloss Volume Sexy Pulp).

2. *Тени для век Eye-Shadow с ультратонкой текстурой микрочастиц обеспечивают равномерное распределение.* (Reklama cieni do powiek marki Limoni z serii Eye-Shadow).

• Grupa słów opisujących emocje związane z pojawieniem się nowego produktu na rynku lub to, że przynosi on rewelacyjne rezultaty, np. *потрясающий, сенсационный.* Przykładowe slogany reklamowe:

1. *Потрясающая точность. Ваши ресницы выглядят точно так, как Вы хотите.* (Slogany tuszu Estee Lauder).

2. *Самая сенсационная тушь Lash Sensational Веерный объём от Maybelline Ny.* (Reklama tuszu do rzęs Lash Sensational Maybelline New York).

• Przymiotniki określające efekt stosowania danego kosmetyku, np. *головокружительный, пленительный, сногшибательный.*

1. *Создай головокружительный объем своим ресницам с новой тушью Объем. Провокация.* (Hasło reklamujące tusz do rzęs marki Avon).

2. *Новая сногшибательная помада They're Real! Double the Lip!* (Slogan szminek They're Real! Double the Lip! marki Benefit).

Dzisiejszy konsument jest wybredny i doskonale wie, czego potrzebuje, dlatego reklamowany produkt nie może być określany po prostu jako skuteczny czy dobry. Zwroty te niewystarczająco podkreślają zalety reklamowanego towaru. Producenci proponują klientom szeroki asortyment produktów, dlatego każda marka chce podkreślić swoją wyjątkowość. Stąd duża popularność słów: *самый здоровый, самый лучший, самый новый, самый дешевый, самый эффективный.*

Inną grupą przymiotników często używanych w reklamach jest słownictwo kojarzące się z naturą, np. *чистый, естественный, свежий, здоровый.* W dzisiejszych czasach powszechnie promowany jest zdrowy tryb życia. Używając określeń związanych z tą sferą życia, twórcy reklam wysyłają do nas komunikat – oferujemy zdrowe i naturalne produkty. Podkreślają także, że jeśli wybierzemy reklamowaną markę, wpłyniemy pozytywnie na kondycję naszego organizmu. Warto jednak podkreślić, że często jest to zwykły chwyt reklamowy i nie zawsze dany produkt

ma pozytywny wpływ na nasz wygląd. Zastosowanie tego rodzaju słownictwa ilustrują poniższe przykłady:

1. *Cleasil. Чистая кожа-уверенность в себе!* (Slogan promujący kosmetyki marki Cleasil).

2. *Хотите научиться делать естественный макияж? Пара средств Clinique и несколько простых штрихов придадут вашему лицу свежий и отдохнувший вид. И вам даже не понадобится зеркало!* (Hasło reklamujące produkty do makijażu firmy Clinique).

Kosmetyki i środki higieniczne skierowane dla kobiet często określane są jako: *нежный, тонкий*. Zwracają one uwagę na to, że stosując dane produkty osoby mogą czuć się dobrze w każdej sytuacji, ponieważ produkt ich nie zawiedzie, ani nie wpłynie negatywnie na ich jakość życia. Grupę tych przymiotników dobrze charakteryzuje niniejszy slogan: *Мирра Люкс. Тонкая работа!* (Reklama kosmetyków marki Mirra Lux).

Na podstawie przeprowadzonej analizy można zauważyć, że przymiotnik *уникальный* pod względem częstotliwości występowania w sloganach zajmuje pierwsze miejsce, np. *уникальная сила редких минералов Термальной Воды Vichy*. Dużą popularnością cieszą się także przymiotniki *новый* i *инновационный*, które w konkretnym kontekście dostarczają odbiorcy komunikatu pozytywną informację o produkcie. Przykłady: *новый аромат, новый аромат для неё, новый аромат для мужчин*.

Analizując spoty reklamowe, często można odnieść wrażenie, że nie jest istotne znaczenie użytych przymiotników, lecz ich liczba. Im więcej pozytywnych określeń posiada dany produkt tym lepiej, nawet gdy znaczą one to samo. Łatwo to zauważyć na przykładzie farby do włosów: *Живой стойкий цвет, пленительный блеск, превосходное окрашивание седины*. (Reklama farby do włosów marki Schwarzkopf).

Bardzo ciekawy zabiegiem jest używanie w sloganach reklamowych tzw. wielkich kwantyfikatorów. Są to słowa takie jak: *всегда, никогда, каждый, никто, везде*. Wyrazy te stwarzają poczucie powszechności pewnych produktów, poprzez to wywołują w odbiorcach uczucie zazdrości i chęć posiadania produktu, który według reklam jest na wyciągnięcie ręki każdego z nas<sup>9</sup>. Przykłady:

1. *Рос. Всегда выполняет свои обещания*. (Slogan promujący kosmetyki firmy Рос).

2. *Контроль над стрессом каждый день*. (Reklama kremu Ozon'С Anti-Stress).

Język reklamy perfekcyjnie posługuje się eufemizmami. Wynika to z faktu, że o niektórych rzeczach i sytuacjach nie należy mówić wprost, dlatego pot nazywany jest, np. *неприятным запахом*, Powyższy zabieg

<sup>9</sup> H. Lewiński, *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999, s. 88.



językowy ma na celu złagodzenie przekazu. Dosadne słownictwo może odpychać i razić potencjalnych odbiorców<sup>10</sup>.

W sytuacji, gdy reklamodawca pragnie zwrócić uwagę na gusta odbiorców, które mogą być różne, wykorzystywane jest słowo *вероятно*. Pełni ono w tej sytuacji funkcję perswazyjną. Jest to zabieg celowy, ponieważ użycie takiego wyrazu nie razi zwolenników innych marek i nie mogą oni uznać tego stwierdzenie za fałszywe. Prawdopodobne jest, że tak skonstruowany slogan sprawi, że nowe osoby zdecydują się na zakup danego produktu. Natomiast starzy konsumenci czują się dumni, że używają popularnego i prawdopodobnie najlepszego produktu<sup>11</sup>.

W badanych materiałach szeroki zasięg oddziaływania ma zaimek osobowy *ты*. Katarzyna Skowronek opisuje jego wpływ w następujący sposób:

*Ты* uderza bezpośrednio w nas, pobudza, wyróżnia, rozpoznaje w tłumie. Sugeruje obecność kogoś kto może do nas powiedzieć *Ты* – więc jest blisko i jest z nami zaprzyjaźniony. Reklamę oglądają miliony ludzi, ale to słowo powoduje, że reklama przemawia do każdego oddzielnie i każdemu z osobna pochlebia. Zaimek *ты* i jego formy *тебя*, *с тобой* itp. ustanawiają bezpośrednią relację między kupcem a klientem, nadawcą a odbiorcą<sup>12</sup>.

Każdy klient chce być traktowany wyjątkowo i dzięki bezpośredniej formie zwrotu czuje on, że dany komunikat jest kierowany specjalnie do niego. Przykłady użycia tego zabiegu w sloganach reklamowych to:

1. *Все в восторге от тебя, а ты от Maybelline*. (Slogan reklamujący kosmetyki do makijażu marki Maybelline).

2. *Olay. Твоя кожа любимая*. (Hasło reklamujące kremy do twarzy marki Olay).

3. *Все оттенки твоих желаний*. (Reklama szminek marki Bourjois).

4. *Skincode. Секретный код твоей красоты*. (Slogan związany z brandem Skincode).

Występują także reklamy, w których bezpośredni zwrot do adresata występuje w formie trybu rozkazującego, np.:

1. *Не теряя времени – теряй годы!* (Slogan reklamujące kremów przeciwzmarszczkowych firmy Mirra Lux).

2. *Oxelio. Загорай с умом!* (Reklama kosmetyków do opalania marki Oxelio).

3. *Заботься о себе. Garnier*. (Hasło reklamowe produktów do pielęgnacji ciała i włosów marki Garnier).

<sup>10</sup> J. Bralczyk, op. cit., s. 73.

<sup>11</sup> A. Benedikt, *Reklama jako proces komunikacji*, Wrocław 2005, s. 127–128.

<sup>12</sup> K. Skowronek, *Reklama*, Kraków 2001, s. 31.

Okazjonalnie mamy do czynienia także ze sloganami używającymi zaimka osobowego *вы*, np. *Ваша кожа – драгоценность, уход за ней – ювелирная работа.*

Reklamodawcy dzięki tego typu sformowaniom kreują świat łączący klienta i twórcę produktu, który doskonale zna i rozumie potrzeby odbiorcy.

Dość powszechną praktyką w sloganach reklamowych jest stosowanie środków stylistycznych mających na celu przesadne wyolbrzymienie, przejawienie opisywanych cech przedmiotów. Nazywane są one hiperbolami. Słowa te intensyfikują przedstawiany produkt poprzez dobór odpowiednich słów, których celem jest potęgowanie ekspresji i wzmocnienie pozytywnych treści przekazu. Taki właśnie charakter mają reklamy, opierające się na przesadnym wyolbrzymieniu walorów przedstawianych towarów. Używane są wtedy epitety typu: absolutna nowość, bezcenna jakość, bezkonkurencyjne ceny, idealny produkt, niewiarygodny komfort, sensacyjne uczucie świeżości.

Przedrostki typu: *супер-, ультра-, мега-, супер-, сверх-* służą podkreśleniu w sposób jaskrawy pozytywne cechy produktu. Twórcy reklam od lat skutecznie operują hiperbolami, dzięki którym manipulują wyborami odbiorców. Na rosyjskim rynku reklamowym takimi przykładami są wyrażenia: *суперсочетающаяся пудра, сверхактивный крем, ультрастойкий цвет волос, ультрагламурный взгляд.*

Język reklamy oparty jest na grze słów, która charakteryzuje się wieloznacznością. Teksty sloganów zawierają w sobie ukryty przekaz, tzw. drugie dno. Hasło zawiera w sobie zagadkę, którą mogą rozwiązać potencjalni klienci. Niniejszy zabieg językowy stwarza między nadawcą a odbiorcą niewidzialną nić porozumienia. Jednocześnie zabawa słowem sprawia, że odbiorca reklamy doskonale bawi się przy rozwiązywaniu zagadki. Warto zauważyć, że zwracająca uwagę poprzez swoją oryginalną formę reklama, jest łatwa do zapamiętania, ponieważ angażuje różne zmysły poznawcze<sup>13</sup>. Przykładami z rynku kosmetycznego są slogany oparte na antonimii (*Кето Плюс – перхоть минус*) oraz hasła nawiązujące do frazeologii lub opierające się na skojarzeniach:

1. *Возьмите время в свои руки!* (Reklama kremu, w której do wygrania był zegarek).

2. *Пусть ваши волосы не теряют головы.* (Reklama szamponu Garnier Fructis Рост во всю силу).

3. *Результат виден с первого взгляда.* (Slogan kremów pod oczy marki Sisley).

4. *Хрупкой может быть девушка, но не её волосы!* (Linia szamponów *Нас не сломишь!*).

<sup>13</sup> T. Kochan, op. cit., s. 154.

5. *Маленькое прекрасно.* (Reklama perfum marki Givency).

6. *Чтобы счастье не висело на волоске.* (Hasło reklamujące balsam do włosów Alerana).

Jednym z przykładów perswazji stosowanym w reklamie jest komunikat oparty na badaniach naukowych. Często stosowanym chwytem w branży kosmetycznej jest powoływanie się na badania laboratoryjne. Większość konsumentów ufa danym pochodzące z analiz naukowych lub z badań statystycznych, dlatego też hasło reklamowe z ich wykorzystaniem staje się bardziej wiarygodne w oczach ludzi. Przykłady:

1. *60% женщин утверждают, что обладают чувствительной кожей. Но это можно изменить. Aquasource Biosensitive – 81% признаков чувствительности кожи. Клинически доказано.* (Reklama kremu do twarzy Biotherm Aquasource Biosensitive).

2. *Продано больше 3 000 000. Ты уже купила свою?* (Slogan reklamujący tusz Max Factor False Lash Effec).

Innym sposobem przekazania wiadomości opartej na wiedzy jest przedstawienie wypowiedzi autorytetu z danej dziedziny lub wskazanie, że produkt jest polecany przez profesjonalnych charakteryzatorów. Przykłady:

1. *Diademine. Профессиональный подход к красоте.* (Reklama kremów marki Diademine).

2. *Vichy. Здоровье через здоровую кожу.* (Slogan reklamujący kosmetyki marki Vichy).

3. *Виши. Источник здоровья кожи.* (Hasło produktów firmy Vichy).

4. *MIA. Специально для молодой кожи!* (Reklama kosmetyków MIA).

5. *Опыт профессионалов для Ваших волос.* (Reklama kosmetyków marki Taft).

W zaprezentowanych wyżej hasłach reklamowych, występują wyrażenia takie jak: *профессиональный подход, опыт профессионалов*. W reklamach telewizyjnych poprzedzone są one opinią eksperta lub slogany są przez nich wypowiedziane. Zabieg ten sprawia, że odbiorcy zaczynają wierzyć w skuteczność danego produktu. Uważają, że nie może być on złej jakości, skoro dobrze oceniają go specjaliści z danej branży.

Jednak niektórzy klienci są bardziej podatni na opinie innych użytkowników, niż na ocenę wydaną przez profesjonalistę. Slogany reklamowe wykorzystują komentarze zwykłych ludzi. Pokazują dzięki temu, że można danej marce zaufać, ponieważ osoby takie same jak potencjalny klient są z niej zadowolone. Dobrze prezentują to następujące przykłady:

1. *Я вижу результат!* (Reklama kosmetyków marki Collistar)

2. *Florena... и моя кожа нежнее шелка.* (Hasło produktów marki Florena).

3. *Мои губы – блестящее произведение искусства!* (Slogan reklamujący szminkę marki Bourjois).

4. *Я благодарна за мою прекрасную кожу.* (Reklama kosmetyków marki Dove).

Bardzo skutecznym zabiegiem jest także komplementowanie wiedzy i rozsądku odbiorcy. Polega ono na schlebaniu potencjalnemu klientowi poprzez bezpośredni do niego zwrot. Nadawca odwołuje się do jego inteligencji i rozsądku. Zastosowanie tego chwytu dobrze ilustruje slogan marki L'Oréal: *L'Oréal. Париж. Ведь Вы этого достойны.*

Skutecznym chwytym perswazyjnym wykorzystywanym w tej branży jest narzucenie odbiorcy opinii na temat jego stanu fizycznego i psychicznego. Dokonuje się tego, wykorzystując stwierdzenia typu: *Jesteś spragniony, Masz już dość tych plam, Męczy cię suchy kaszel, zjadłbyś coś dobrego.* Reklamodawca oferuje nam gotowe rozwiązanie: *jeżeli tak, to spróbuj.* Osoby podatne na manipulację łatwo utożsamiają się ze stanowiskiem prezentowanym w reklamie.

Specjaliści z branży reklamowej wykorzystują morfologiczne oraz składniowe możliwości języka po to, by przekonać klientów do zakupu. Osiągnąć taki efekt można stosując różne chwytów językowe, np. użycie stopnia najwyższego przymiotnika, czy zestawienie przymiotnika z przysłówkiem wartościującym.

Na podstawie przeprowadzonej analizy można stwierdzić, że jednym ze sposobów wzmocnienia siły oddziaływania reklamy jest wykorzystanie stopnia najwyższego przymiotnika, np.: *самая стойкая крем-краска.* Należy jednak podkreślić, że tego typu sformułowania występują raczej sporadycznie w tekstach reklamowych, ponieważ w konfrontacji z przymiotnikami z przedrostkami *гипер-, ультра-, мега-, супер-, сверх-* wypadają one dość nieatrakcyjnie dla potencjalnego klienta. Ponadto, w zgromadzonym materiale zaobserwowano konstrukcje składniowe łączące przymiotnik wartościujący z przysłówkiem, którego zadaniem jest podkreślenie wysokiej jakości kosmetyku lub wpływu jaki wywiera na skórę, np.: *идеально увлажненная кожа, потрясающе роскошная губная помада.*

Zgromadzony materiał językowy ilustruje różne sposoby reklamowania produktów związanych z branżą kosmetyczną. Najczęściej wykorzystywane są do tego slogany reklamowe, które są

zwięzłą celną formułą, łatwą do powtórzenia, polemiczną i najczęściej anonimową, która ma skłonić masę do jakiegoś działania i dokonuje tego zarówno za pomocą stylu, jak elementu samo-uzasadnienia, emocjonalnego bądź rozumowego w niej zawartego<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> M. Kochan, op. cit., s. 16-17.

W hasłach reklamowych wykorzystywane są środki językowe umożliwiające wywieranie wpływu na decyzje zakupowe odbiorcy. Większość klientów nie zdaje sobie sprawy z chwytów, jakie stosowane są przez specjalistów. W celach perswazyjnych sięgają oni do prawie wszystkich poziomów języka, np. do składni, frazeologii i leksyki. Najczęściej stosowanym środkiem językowym są przymiotniki wartościujące, które z jednej strony informują o cechach produktu, a z drugiej strony wpływają na jego odbiór przez klientów. W celu wzmocnienia ekspresji komunikatu językowego tworzone są konstrukcje składniowe zbudowane z kilku przymiotników. Podobną rolę spełniają wyrażenia składające się z przymiotnika poprzedzonego przysłówkiem. Twórcy reklam doskonale wiedzą, że ludzie lubią reklamy opierające się na grze słów, stąd często slogany zbudowane są na metaforach lub parafrazach cytatów, przysłów lub utartych zwrotów. Pojawiają się także hasła reklamowe wykorzystujące stopniowanie przymiotników, mają one podkreślić unikalność danego produktu. Stopniowanie przymiotników odbywa się z użyciem przedrostków typu *ультра-*, *супер-*, *сверх-* lub poprzez zasady charakterystyczne dla rosyjskiej gramatyki, np. *самая стойкая крем-краска*. Kolejnym częstym sposobem wykorzystywanym w reklamie jest wykorzystanie opinii ekspertów lub wyników badań, dzięki nim więcej ludzi uwierzy w działanie produktu. Coraz częściej w sloganach reklamowych przytaczane są opinie zwykłych użytkowników, dzięki którym potencjalny klient może zaufać danej marce, ponieważ jej wyroby są dobrze oceniane przez zwykłych obywateli. Wszystkie przedstawione chwytły mają na celu zwiększenie sprzedaży określonych produktów, warto o tym pamiętać przy dokonywaniu wyborów konsumenckich.

### Bibliografia

- Benedikt A., *Reklama jako proces komunikacji*, Wrocław 2005.  
Bralczyk J., *Język na sprzedaż*, Gdańsk 2004.  
Budzyński W., *Reklama. Techniki skutecznej perswazji*, Warszawa 2006.  
Kochan M., *Slogany w reklamie i polityce*, Warszawa 2003.  
Kwarciak B., *Co trzeba wiedzieć o reklamie*, Kraków 1997.  
Lewiński H., *Retoryka reklamy*, Wrocław 1999.  
Медведева Е. В., *Рекламная коммуникация*, Москва 2008.  
Romanik A. *Przymiotniki wartościujące w reklamie: (na materiale rosyjskiej prasy kobiecej)*, „Acta Neophilologica” 2014, nr 16/1.  
Skowronek K., *Reklama*, Kraków 2001.  
Szcześnie E., *Poetyka reklamy*, Warszawa 2003.  
Sztucki T., *Promocja, sztuka pozyskiwania nabywców*, Warszawa 1999.



**РУССКИЕ ЭККЛЕЗИОНИМЫ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ГЕОГРАФИЧЕСКО-СТАТИСТИЧЕСКОГО  
СЛОВАРЯ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ  
П. П. СЕМЕНОВА-ТЯН-ШАНСКОГО)**

**ROSYJSKIE EKLEZJONIMY  
(NA MATERIALE GEOGRAFICZNO-STATYSTYCZNEGO  
SŁOWNIKA IMPERIUM ROSYJSKIEGO  
P. P. SIEMIONOWA TIENSZAŃSKIEGO)**

**RUSSIAN ECCLESIONYMS  
(BASED ON PYOTR SEMYONOV-TYAN-SHANSKY'S  
GEOGRAPHIC-STATISTICAL DICTIONARY  
OF RUSSIAN EMPIRE)**

**Katarzyna Magdalena Janik-Borecka**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań – Polska,  
katarzynamagdalenanjanik@gmail.com

**Abstract:** This article shows the analysis of ecclesionyms extracted from the first volume of the five-volume *Geographical-statistical dictionary of the Russian Empire* by P. P. Semyonov-Tyan-Shansky. This text aims to present the term ecclesionym as one of toponyms. The following three classifications have been suggested: 1) classification involving the key word indicating the type of the temple, 2) classification involving a descriptive component, 3) motivational classification.

**Ключевые слова:** экклезионим, ономастика, топоним, святые, реликвии, Православная церковь.

**Słowa kluczowe:** eklezjonim, onomastyka, toponim, święci, relikwie, Cerkiew Prawosławna.

**Keywords:** ecclesionyms, onomastics, toponym, saints, relic, Eastern Orthodox Church.

Настоящая статья затрагивает малоизученную проблематику религиозной ономастики. Так как только после распада Советского Союза языковеды могли обратиться к теме наименования православных храмов, эта сфера требует углубленного рассмотрения. Поэтому настоящая статья является попыткой заполнить лакуну в русском языкознании. Прежде чем перейти к анализу конкретных названий, мы постараемся определить значение термина **экклезионим**. Затем обсудим разные классификации сакральных объектов и также представим три авторские классификации наименований храмов.

Исследуемые экклезионимы были отобраны из первого тома пятитомного *Географическо-статистического словаря Российской империи* (далее — *Словарь*). *Словарь* издавался с 1863 по 1885 год. Его автором является русский географ, путешественник, статистик Петр Петрович Семенов-Тянь-Шанский. В *Словаре* собраны и подробно описаны все имевшиеся тогда сведения о реках, озерах, морях, горных хребтах, населенных пунктах, губерниях, уездах Российской империи. Все наблюдения и исследования базируются на материале 299 экклезионимов из первого тома *Словаря*. Для лучшего понимания предмета настоящих исследований сначала следует истолковать термин **ЭККЛЕЗИОНИМ**.

Итак, *экклезионимы* — это своеобразный класс топонимов. Слово происходит из греческого языка, в котором обозначает 'собрание; место для собраний, церковь'. Подробное толкование этого термина дает Наталья Владимировна Подольская в *Словаре русской ономастической терминологии*:

Экклезионим — класс топонима. Собственное имя места совершения обряда, места поклонения любой религии; в том числе название церкви, часовни, креста, стоящего алтаря, священного камня, источника, дерева<sup>1</sup>.

Вышеприведенная дефиниция до сих пор является основной в современной ономастике. Термин экклезионим учтен также в *Словнике української ономастичної термінології*<sup>2</sup> и в публикации *Енциклопедія на болгарската ономастика*<sup>3</sup>. Однако следует отметить, что в этих источниках просто цитируется толкование, предложенное Подольской.

В польской лингвистике существует несколько типологий священных, сакральных объектов разного типа и предназначения. Часто эти типологии имеют теологический характер. Примером может служить труд Александры Витковской *Titulus ecclesiae. Wezwanie współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*. Исследовательница предлагает следующую классификацию, в основе которой лежит мотивация сакральных объектов:

- 1) от названий лиц Святой Троицы (Бог-Отец, Святой Сын и Святой Дух);
- 2) от имени Иисус Христос;
- 3) от имени Богоматери;

<sup>1</sup> Н. В. Подольская, *Словарь ономастической терминологии*, Москва 1978, с. 144.

<sup>2</sup> Д. Г. Бучко, Н. В. Ткачова, *Словник української ономастичної термінології*, Харків 2012, с. 83.

<sup>3</sup> Т. Балкански, К. Цанков, *Енциклопедія на българската ономастика*, Велико Търново 2010, с. 119.



- 4) от имени ангелов;
- 5) от агнионимов (святых, пророков, мучеников)<sup>4</sup>.

Внимания заслуживают также ономастические исследования Ирены Сарновской-Гефинг, касающиеся названий храмов города Познани. В одной из своих статей языковед замечает, что существуют три основные мотивации сакральных объектов:

- 1) от имени почитаемого святого,
- 2) от названия определенного материального объекта, находящегося в храме (иконы, скульптуры),
- 3) от имени основателя<sup>5</sup>.

На фоне всех трудов особо выделяется *Analiza onomastyczno-językowa wezwań kościołów i kaplic w archidiecezji gnieźnieńskiej* Януша Адама Дзевионтковского. Автор замечает, что каждое наименование сакрального объекта (экклезионим) может образоваться от имени собственного или нарицательного. В связи с этим, автор определяет три основных способа мотивации наименований сакральных объектов:

- 1) от собственных имен,
- 2) от имен нарицательных,
- 3) от имен нарицательных и собственных<sup>6</sup>.

В свою очередь, в российской лингвистической литературе особого внимания заслуживают работы Ирины Владимировны Бугаевой, в которых часто затрагиваются вопросы сакральной ономастики. Для настоящей работы исключительно важной является статья *Агнионимы в ономастическом пространстве русского языка*, в которой исследовательница представляет авторскую классификацию агнионимов и дополняет их дефиницию, предложенную Подольской: „агнионим — это словосочетание, служащее для именованя лиц или объектов, на которых почивает благодать Божия или святость через чин прославления или освящения”<sup>7</sup>. В дальнейшем Бугаева анализирует структуру агнионимов, замечая, что

поскольку реестр имен ограничен и неизбежны повторения, то привлекаются дополнительные наименования для дифференциации. Так образу-

<sup>4</sup> A. Witkowska, *Titulus ecclesiae. Wezwania współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, с. 57.

<sup>5</sup> I. Sarnowska-Giefing, *Nazwy dawnych altarii poznańskich wobec antroponomastykonu kultury. Nazwy dawnych altarii poznańskich wobec antroponomastykonu kultury*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze”, Poznań 2007, t. XVI, с. 109–117.

<sup>6</sup> J. A. Dziewiątkowski, *Analiza onomastyczno-językowa wezwań kościołów i kaplic w archidiecezji gnieźnieńskiej*, Toruń 2002, с. 187.

<sup>7</sup> И. В. Бугаева, *Агнионимы в ономастическом пространстве русского языка*, [в:] электронный ресурс: <http://www.portal-slovo.ru/philology/45446.php> (01.08.2017).

ются апеллятивно-антропонимические комплексы наименований святых разной структуры. Основная модель агιονима минимум двухкомпонентна: чин святости + имя. Чаще встречается трехчленная структура агиоантропонима: чин святости + имя + дифференциатор<sup>8</sup>.

В отношении анализируемого нами материала напомним, что из *Географическо-статистического словаря Российской империи* были выделены 299 названий сакральных объектов. Все экклезионимы подвергались трем классификациям:

- 1) структурной классификации с учетом опорного слова, обозначающего тип храма;
- 2) структурной классификации с учетом определительной конструкции;
- 3) мотивационной классификации экклезионимов.

### **Структурная классификация с учетом опорного слова, обозначающего тип храма**

Объекты, названия которых легли в основу настоящего анализа, представлены 18 типами. Следовательно, среди опорных слов, обозначающих тип сакрального объекта, в исследуемых названиях представлены следующие:

- 1) *девичий монастырь 1-ого класса* (в котором по штату положены 52–101 монахиня)<sup>9</sup>;
- 2) *женский монастырь 2-ого класса* (17 монахинь);
- 3) *защитная пустынь* (пустынь, находящаяся на собственном содержании, без государственной поддержки);
- 4) *защитный женский монастырь* (монастырь, находящийся на собственном содержании, без государственной поддержки);
- 5) *защитный мужской монастырь*;
- 6) *лавра* (некоторые большие привилегированные монастыри, например Киево-Печерская лавра, Троице-Сергиевская лавра);
- 7) *монастырь*;

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Разделение монастырей по определенным классам связано с указом Императрицы Екатерины Второй от 26 февраля 1764 года. Согласно этому указу, все монастыри, владевшие вотчинами и неупраздненные, за исключением лавр (Троице-Сергиевой и Киевской-Печерской) и тех из них, которые были установлены кафедральными, т. е. предназначенными для архиереев (Алекسانдро-Невский, Чудов, Рождественский Владимирский, Ипатьевский, Спасо-Преображенский, Новгород-Северский), были разделены на три класса и в них была установлена норма штатных монахов и монахинь. См. С. М. Аверинцев, *Христианство. Энциклопедический словарь*, т. 2, Москва 1995, с. 160–166.

- 8) *мужская пустынь* (монашеское поселение в православной традиции, обычно удаленный от основного монастыря скит, располагавшийся в незаселенном месте. Прежде пустынями называли небольшие мужские монашеские общины, имевшие обычно не более одного храма);
- 9) *мужской монастырь*;
- 10) *мужской монастырь 2-ого класса* (17 монахов);
- 11) *мужской монастырь 3-ого класса* (12 монахов);
- 12) *общежительная мужская пустынь* (монашеская община с нераздельным имуществом и общим хозяйством, с одинаковой для всех пищей и одеждой, с распределением монастырских работ между всей братией);
- 13) *приходская церковь* (церковь, которая действует в качестве религиозного центра прихода и является главной административной единицей епископальной системы церковного управления);
- 14) *соборная церковь* (главная церковь в соборе);
- 15) *собор* (главный храм города или монастыря);
- 16) *упраздненный монастырь* (монастырь, прекративший свою деятельность);
- 17) *храм* (*Словарь* часто не уточняет типа храма);
- 18) *церковь*.

После обработки языкового материала, оказалось, что в *Словаре* больше всего соборных церквей — 63. На втором месте по количеству объектов — церкви (43). Третье место занимают мужские монастыри 3-ого класса — 37.

### Структурная классификация с учетом определительной конструкции

После внимательного изучения материала были выявлены общие тенденции в структуре наименований всех типов храмов. Несомненно, имена прилагательные преобладают в качестве определительных слов. Некоторые экклезионимы могут содержать в своем составе три имени прилагательных, как например: *Александро-Свирский-Спасский мужской монастырь* или *Гуляницкий-Корсунский Онуфриевский мужской заштатный монастырь*. Следует также заметить, что некоторые из монастырей имеют по два названия. Они были отмечены Семеновым Тянь-Шанским в *Словаре*. Это 14 монастырей из общего числа объектов (около 8%). Примерами могут служить названия следующих общин:

1. *Аврамievъ-Городецкій / Покровскій Авраамievъ*;

2. *Антоніевскій Римлянина /Рождественскій-Антоніевъ муж. 2-ого класса муж. монастырь;*
3. *Богородицкій-Игрицкій 2-ого класса муж. монастырь (Песошенскій);*
4. *Братскій-Богоявленскій /Кіево-Братскій Училищный 2-ого класса муж. монастырь;*
5. *Введенскій (Корниліево-Комельскій, Комельскій-Введенскій) 3-ого класса муж. монастырь.*

После анализа всего материала мы разделили все экклезионимы с учетом характера определительной конструкции:

- 1) имя прилагательное (17%);
- 2) конструкция имя прилагательное + имя прилагательное (41%);
- 3) конструкция имя прилагательное + имя прилагательное + имя прилагательное (5%);
- 4) конструкция *во имя* + имя собственное в родительном падеже (14%);
- 5) конструкция имя собственное в родительном падеже (23%).

### Мотивационная классификация

В ходе разработки материала появились некоторые затруднения, связанные с неоднородностью объектов, обозначаемых с помощью исследуемых названий.

Поэтому, с целью оптимизации мотивационного анализа все экклезионимы были распределены на **две группы**: названия одиночных объектов (церквей, храмов) и названия общин (монастырей, общин, пустынь). Первые составляют 40% от общего количества, а вторая группа — 60% всех названий.

#### I ГРУППА

Исследуя первую группу, можно обнаружить, что в ней преобладают названия, связанные с **событиями из Библии**. Это, например, церкви во имя Успения Богородицы, Преображения Господня, Благовещения. Все эти названия составляют 42% от общего количества анализируемых названий церквей и храмов. Следующая тенденция — образование названий от **имен святых и мучеников**. Общее количество форм такого типа составляет 30%. Самые популярные святые — Георгий Победоносец и Николай Чудотворец. Для территории Российской империи характерно также существование культов местных святых. Примером может служить исконно русский святой — мученик Андрей Стратилат, являющийся покровителем церкви, принадлежащей к Андреевскому упраздненному монастырю в Москве.

## II ГРУППА

В ходе мотивационного анализа второй группы экклезионимов также были выявлены некие общие тенденции. На основе собранного материала были выделены следующие слова, мотивирующие названия сакральных объектов второй группы:

- 1) имя, прозвище святого (агионим);
- 2) имя, прозвище святого, чьи мощи хранятся в данном объекте;
- 3) топоним;
- 4) посвящение церкви (входящей в состав монастыря);
- 5) название иконы (находящейся в монастыре);
- 6) определения *Богоматери*;
- 7) оним *Иисус Христос*;
- 8) название *Святая Троица*;
- 9) название библейского события, господского праздника, богородичного праздника.

Особого внимания заслуживают экклезионимы, мотивированные топонимами. Среди топонимов, засвидетельствованных в номинациях сакральных объектов, наблюдаются: название реки, на берегу которой был расположен монастырь, название города или острова, на котором находится объект. В ходе анализа названий общин, содержащих два имени прилагательных, выявилась тенденция в использовании определенных конструкций, а именно:

- 1) название библейского события + топоним;
- 2) имя святого (агионим) + топоним.

В проанализированном материале такие конструкции преобладают. В качестве примеров могут послужить следующие экклезионимы: *Благовѣщенскій Вязниковскій заштатный мужской монастырь*, *Введенская Жабинская мужская пустынь*, *Вознесенскій-Ориинъ мужской заштатный монастырь*.

В результате анализа была обнаружена некая особенность — второе имя прилагательное, производное от топонимов, как правило, выполняет отличительную функцию. Первое прилагательное, происходящее от имени святого или господского праздника, повторяется по отношению к нескольким сакральным объектам. Широко почитаемыми святыми, чьи имена стали основой для названий сакральных объектов, являются *св. Алексей*, *св. Борис и Глеб*, *св. Николай*. В свою очередь, названия популярных праздников, легшие в основу наименований монастырей и пустынь, это *Успение Богородицы*, *Благовещение*, *Вознесение Господне*.

Для того чтобы точно понять процесс номинации сакральных объектов, следует обратиться к источникам христианской веры

и к началу культа святых. Этот культ развивался из культа первых мучеников. Это связано с тем, что христиане начали сравнивать смерть мучеников с распятием Иисуса Христа. Чтобы еще более подчеркнуть эту связь, начали строить алтари вблизи могил мучеников. Именно тогда зародилась традиция размещать реликвии святых в алтарях в новых храмах, которые впоследствии получали свои названия от имен святых. С появлением такой практики и развитием сакрального строительства встречи у могил были перенесены в храмы. Христиане начали встречаться там регулярно, один раз в месяц, в неделю или даже ежедневно.

Отсюда становится ясным, что для Христианской церкви реликвии мучеников были исключительно важны. В них усматривали присутствие Иисуса Христа. Соединение реликвий с храмом, а потом также с алтарем свидетельствует о дальнейшем развитии первоначального понимания места святого в Церкви.

Подытоживая, следует сказать, что хотя Православная и Римско-католическая церкви являются независимыми, их общее начало проявляется в современном мире. Это касается, в частности, схожих тенденций в образовании экклезионимов. Разработанная классификация слов, мотивирующих названия православных храмов, в большой степени совпадает с классификацией, существующей в польской ономастике.

### Библиография

- Аверинцев С. М., *Христианство. Энциклопедический словарь*, т. 2, Москва 1995.
- Бугаева И. В., *Агионимы в ономастическом пространстве русского языка*, [в:] электронный ресурс: <http://www.portal-slovo.ru/philology/45446.php> (01.08.2017).
- Балкански Т., Цанков К., *Енциклопедия на българската ономастика*, Велико Търново 2010.
- Бучко Д. Г., Ткачова Н. В., *Словник української ономастичної термінології*, Харків 2012.
- Подольская Н. В., *Словарь ономастической терминологии*, Москва 1978.
- Семенов-Тянь-Шанский П. П., *Географическо-статистический словарь Российской империи*, Санкт-Петербург 1863.
- Dziwiątkowski J. A., *Analiza onomastyczno-językowa wezwań kościołów i kaplic w archidiecezji gnieźnieńskiej*, Toruń 2002.
- Sarnowska-Giefing I., *Nazwy dawnych altarii poznańskich wobec antroponomastykonu kultury*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze”, Poznań 2007, t. XVI.
- Witkowska A., *Titulus ecclesiae. Wezwania współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999.

**ANGLICYZMY JAKO KOMPONENTY FRAZEOLOGIZMÓW  
W ROSYJSKIM JĘZYKU MŁODZIEŻOWYM**  
**АНГЛИЦИЗМЫ КАК КОМПОНЕНТЫ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ  
В РУССКОМ МОЛОДЕЖНОМ СЛЕНГЕ**  
**ENGLISH BORROWINGS AS COMPONENTS OF IDIOMS  
IN RUSSIAN YOUTH SLANG**

**Katarzyna Kubecka**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań – Polska,  
katkub@amu.edu.pl

Abstract: The article is devoted to English borrowings as components of idioms in Russian youth slang. English borrowings are treated by young Russian language users as ‘a base’ for various combinations of English and Russian words in creating various creative neologisms and innovative modifications of existing idioms in Russian. The variations are aimed at emotions and humour – the essentials elements of youth slang. The use of English borrowings in Russian idioms also show their complete assimilation in the recipient language.

Słowa kluczowe: anglicyzmy, zabawa językowa, humor, modyfikacja, innowacje frazeologiczne.

Ключевые слова: англицизмы, игра, юмор, модификация, фразеологическая инновация.

Keywords: English borrowings, play, humour, modifications, phraseological innovations.

Ciekawymi formacjami językowymi są frazeologizmy. Są to „nieciągłe połączenia wyrazów, w jakimś stopniu nieregularne i utrwalone społecznie”<sup>1</sup>. Rozwijają się one w języku młodzieżowym nadzwyczaj aktywnie. Można to objaśnić potrzebą wyrażenia emocjonalnego stosunku młodych użytkowników języka do nazywanych przedmiotów i sytuacji. W swoich wypowiedziach korzystają oni najczęściej z klasycznego zasobu rosyjskich frazeologizmów. Niejednokrotnie modyfikują te konstrukcje, czyniąc je punktem wyjścia do zabawy językowej – istotnej cechy języka młodzieżowego. Wiele pomysłów na tworzenie innowacji frazeologicznych podsuwają lawinowo napływające do języka rosyjskiego zapożyczenia z języka angielskiego.

---

<sup>1</sup> A. M. Lewicki, *Studia z teorii frazeologii*, Łask 2003, s. 158; zob. też: A. M. Lewicki, A. Pajdzińska, *Frazeologia*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001.

Tematyce stosowania anglicyzmów jako komponentów frazeologizmów w języku rosyjskim poświęcone są nieliczne publikacje. Przytoczyć tu warto pracę I. O Naumowej<sup>2</sup> oraz T. G. Nikitiny<sup>3</sup>.

W niniejszym artykule przyjrzymy się jak angielskie wyrazy wpływają na frazeologizmy występujące w rosyjskim języku młodzieżowym. Badana grupa frazeologizmów została wyekscerpowana ze słownika slangu młodzieżowego *Молодежный сленг: толковый словарь* N. G. Nikitiny<sup>4</sup>.

W języku młodzieżowym mnóstwo jest zwrotów frazeologicznych (frazeologizmów). Ze względu na funkcje, jakie pełnią one w wypowiedziach, możemy wśród nich wyróżnić:

1. **З в р о т ы**, w których podstawowym członem jest czasownik. Jest to liczna grupa formacji. Przytoczmy przykłady: *бытьонлайн* 'być w kontakcie, podtrzymywać kontakty z kimś' (ang. online), *взбрести в хэд* 'przyjść, strzelić, wpaść do głowy' (ang. head), *гнать край* 'płakać, szlochac' (ang. to cry), *делать дэнс* 'tańczyć' (ang. dance), *жать, (топтать) батоны* 'pracować z klawiaturą, pracować z myszką komputerową' (ang. button), *жить на аске* 'żyć z żebractwa, nigdzie nie pracując' (ang. to ask), *забить митинг* 'umówić się na spotkanie' (ang. meeting), *таск закилять* 'przerwać wypełnienie zadania' (ang. kill, task), *играть на виниле* 'wykorzystywać płyty winylowe jako nośniki muzyczne w pracy didżeja' (ang. vinyl 'płyta winylowa'), *играть на сиди (на сидюках)* 'wykorzystywać płyty CD jako nośniki muzyczne w pracy didżeja' (CD), *играть с бука* 'wykorzystywać notebook przy przegrywaniu kompozycji muzycznych (ang. notebook), *крэза (крэйза) катит (покатила)* 'zwarować, oszaleć' (ang. crazy), *кидать (бросать, делать) бомбы* 'wykonać rysunek w technice graffiti' (ang. bomb), *кинуть люк* 'spojrzeć, rzucić spojrzenie' (ang. look), *кликнуть батон* 'naciśnąć klawisz' (ang. click, button), *крутить (колбасить) брейк* 'wykonywać taniec break-dance w różnych pozycjach akrobatycznych (ang. break-dance), *результовать* 'odczuwać ogromne zadowolenie, pasjonować się czymś, entuzjasmować' (ang. crazy), *открыть айзы* 'uświadomić coś komuś' (ang. eyes), *плюхнуться на кей* 'naciśnąć klawisz na klawiaturze komputera' (ang. keyboard), *пообщаться с Хэмп* 'palić marihuanę' (ang. hemp), *приколоться к дринку* 'wypić alkohol' (ang. drink), *продавить ток* 'powiedzieć coś w języku obcym, udając cudzoziemca' (ang. talk), *совершить дабл посещение* 'skorzystać z toalety' (ang. double), *страйкнуть пимпу* 'naciśnąć klawisz Reset i wy-

<sup>2</sup> И. О Наумова, *Фразеологические общности английского и русского языков (в контексте языковой конвергенции)*, Харьков 2012.

<sup>3</sup> Т. Г. НИКИТИНА, *Современный молодежный лексикон в лингвокультурологическом и лексикографическом аспектах*, Псков 2012.

<sup>4</sup> Т. Г. НИКИТИНА, *Молодежный сленг: толковый словарь*, Москва 2009.



czyścić pamięć operacyjną komputera, zresetować komputer, uruchomić go ponownie' (ang. strike), *сидетьнадринче* 'pić bez przerwy alkohol' (ang. drink), *тискатьклаву* 'naciskać na klawisz' (клавиатура < ang. keyboard), *уйтивдаун* 'pograć się w depresji' (ang. down).

2. W y r a ż e n i a, w których nie ma czasownika, a ich ośrodkiem jest rzeczownik, rzadziej przymiotnik, np.: *голубой (синий) зуб* 'urządzenie do przekazywania danych Bluetooth' (ang. Bluetooth), *ноупроблемз* 'wszystko w porządku, bez problemów' (ang. no problems), *тяжелый-драйв* 'twardy dysk' (ang. hard drive), *хаеваяденситина* 'duża gęstość zapisu na płycie' (ang. high density).

Angielskie frazeologizmy, pojawiwszy się na gruncie rosyjskim, podlegają następującym procesom<sup>5</sup>:

1. zapożyczenia angielskiego wyrażenia bez tłumaczenia: *гоухоум* 'iść do domu' (ang. go home), *зудбай* 'do widzenia' (ang. goodbye), *ноупроблемз* 'nie mam sprawy, żaden problem' (ang. no problems), *таскзаклять* (ang. to killtask), *хаеваяденситина* (ang. high density), *хайтайм* 'najwyższy czas' (ang. high time);

2. kalka językowa: *рукатвердая* 'processorStrongArm' (ang. strongarm), *голубой (синий) зуб* (ang. blue + tooth), *ломкачасов* 'wykonanie polecenia breakwatch' (ang. breakwatch), *окошкимелкомягие, стекляшкимелкомягие* 'system operacyjny MS Windows' (ang. Microsoft Windows), *белаяпудра* 'kokaina' (ang. whitepowder), *черный (коричневый) сахар* 'heroina' (ang. brownsugar);

3. półkalka: *тяжелыйдрайв* 'twardy dysk' (ang. hard drive), *вполномрайте* 'w porządku' (ang. alright), *полныйбезандестенд* 'o niedomyślnym człowieku, który czegoś nie rozumie lub o sytuacji nierozumienia czegoś' (ang. understand), *вериклево* 'bardzo dobrze' (ang. verygood), *сдаватьонлайн* (ang. online), *белаяледи* 'heroina' (ang. white lady); wyrażenie *безкайфанетлайфа* 'nie ma życia bez przyjemności' może być traktowane za pomysłową przeróbkę rosyjskiego wyrażenia *плохожить-безудовольствию* (ang. life 'życie');

4. fonetyczne zniekształcenie (naśladowanie angielskich dźwięków): *горельедрова, корольдров, корельскиедрова* 'program graficzny Corel Draw' (ang. Corel Draw), *доснафигатор* (Dos Navigator), *инвалиддевица* 'o czymś kiepskim, niskogatunkowym' (ang. invaliddevice), *миссСага* 'wiadomość' (ang. message), *нотебук* 'notebook' (ang. notebook).

Emocjonalny ton frazeologizmów uzyskiwany jest dzięki wykorzystaniu rozmaitych zabiegów językowych. Jednym z nich jest połączenie rosyjskiego czasownika ze zrusyfikowaną formą angielskiej pożyczki. W rezultacie zestawienia wyrazów pochodzących z dwóch różnych

<sup>5</sup> Podział ustalony na podstawie autorskiej analizy badanego materiału językowego.

języków powstają liczne pomysłowe innowacje frazeologiczne, np. *гнатькрай* (ros. *гнать* + *край* ← ang. *cry*), *делатьдэнс* (ros. *делать* + *дэнс* ← ang. *dance*), *житьнааске* (ros. *жить* + *аск* ← ang. *ask*), *крезакатит* (*креза* ← ang. *crazy* + ros. *катить*), *кинутьлук* (ros. *кинуть* + *лук* ← ang. *look*), *крутитьбрейк* (ros. *крутить* + *брейк* ← ang. *break-dance*), *крезуловить* (*креза* ← ang. *crazy* + ros. *ловить*), *плюхнутьсяянакею* (ros. *плюхнуться* + *кея* ← ang. *keyboard*), *приколотьсякдринку* (ros. *приколоться* + *дринк* ← ang. *drink*), *продавитьток* (ros. *продавить* + *ток* ← ang. *talk*), *сидетьнадринче* (*сидеть* + *дринч* ← ang. *drink*). Niektóre frazeologizmy mogą występować jako eufemizmy, np. *файлынесошлись* (*file*) 'nie rozumieć czegoś, bardzo się czemuś dziwić'.

Ciekawe jest połączenie rosyjskiego wyrazu z angielskim zapożyczeniem, przetłumaczonym na język rosyjski, np. *горбатые (мсявые) форточки* 'system operacyjny MS Windows for Workgroups'. W innym żartobliwym określeniu tego systemu — *колхозныефорточки* — symbolem wspólnej, zespołowej pracy (ang. *workgroup* 'grupa robocza') stał się *колхоз*.

Niektóre zmodyfikowane anglicyzmy są homonimami rosyjskich wyrazów. Przez skojarzenie ich z rosyjskimi rzeczownikami nabierają one żartobliwego, wręcz absurdalnego, charakteru, wpływając na zabarwienie wypowiedzi. Na przykład humor we frazeologizmach *писать (бросать, кидать) мылом* 'przesłać coś email'em' oraz *уйтиивмыло* 'przejsć do kontaktu emailowego w trakcie konferencji' uzyskany został w rezultacie skojarzenia wyrazu angielskiego *email* z rosyjskim wyrazem *мыло*. Na podobnej zasadzie funkcjonują formacje *жать (топтать) батоны* 'pracować z klawiaturą, pracować z myszką komputerową', *кликнутьбатон* 'naciśnąć klawisz' (ang. *button* 'klawisz').

Kolejnym zabiegiem językowym jest zamiana jednego z komponentów 'starego' zwrotu frazeologicznego angielskim wyrazem, np.: *открытьайзы* (← *открытьглаза*) 'otworzyć komuś oczy na coś', *разутьайзы, разуийайзы* (← *разутьглаза, разуийглаза*) wulg. 'przyjrzyj się, ślepy jesteś? Gdzie masz oczy?'<sup>6</sup> (*айзы* ← *eyes* ← *глаза*), *взбрестивхэд* (← *взбрестивголова*) 'przyjsć (strzelić, wpaść) do głowy' (*хэд* ← *head* ← *голова*), *забитьмитинг* (← *забитьстрелку*) 'umówić się na spotkanie' (*митинг* ← *meeting* ← *стрелка*), *толкатьспичь* (← *толкатьречь*) 'wypowiadać się, wygłaszać przemówienie' (*спичь* ← *speech* ← *речь*), *кинутьлук* (← *кинутьвзгляд*) 'popatrzeć, rzucić spojrzenie na kogoś, rzucić wzrokiem' (*лук* ← *look* ← *взгляд*), *вполномрайте* (← *вполномпорядке*) 'w całkowitym porządku' (*райт* ← *right* ← *порядок*), *картриджаобъелся* 'o dziwnym zachowaniu człowieka, który zachowuje się

<sup>6</sup> S. Karolak, *Słownik frazeologiczny rosyjsko-polski*, Warszawa 1998, s. 945.

tak, jakby zwariował' (← [СЛОВНО, БУДТО] *беленькобъелся* 'jakby się blekotu objadł'). Rosyjski wulgarny frazeologizm *идивзадницу*, w rezultacie „zamiany” rosyjskiego wyrazu *задница* angielskim *бэксайд* nabiera eufemistycznego charakteru: *идивбэксайд* 'żądanie dania komuś spokoju, zostawienia w spokoju' (*бэксайд* ← *backside* ← *задница*). Niektóre „stare” zwroty frazeologiczne, w rezultacie takiej „zamiany”, wywołanej skojarzeniem z angielskim wyrazem, nabierają całkowicie innego znaczenia, np. *послатьпофаксу* (ang. wulg. *tofuck*), 'zakłąć pod czyimś adresem, niegrzecznie komuś czegoś odmówić' (← *послать по почте*).

Szczególny ładunek emocjonalny posiadają w sobie frazeologizmy, których oba człony są angielskimi wyrazami. Jednym z przykładów jest frazeologizm *дискомформатировать*, który jest profesjonalnym terminem zaczerpniętym ze słownictwa komputerowego (ang. *to format disk* 'sformatować dysk'). W języku młodzieżowym zmienia on swoje znaczenie i nabiera bardziej emocjonalnego charakteru, stając się formą pogrożki i oznacza 'zbić kogoś'. Inną ilustracją jest frazeologizm *пофейсукейсом* 'pogrożka', którego wyrazistość uzyskana została w rezultacie współbrzmienia angielskich wyrazów (*case* i *face*).

Jeden z analizowanych frazeologizmów utworzono w rezultacie połączenia rosyjskiego przymiotnika *полный* z angielskim czasownikiem *to understand*, poprzedzonym rosyjskim prefiksem *без-*. W rezultacie takiej kombinacji został utworzony frazeologizm *полныйбезандестенд* 'sytuacja niezrozumienia czegoś' (ang. *understand* 'rozumieć').

Innym neologicznym frazeologizmem jest formacja hybrydalna *совершитьдаблопосещение* 'korzystać z toalety', która powstała z połączenia pierwszej litery angielskiego skrótowca *WC*, czytanej zgodnie z zasadami angielskiej wymowy tej litery (ang. *w* — czyt. *dablju*), z rosyjskim czasownikiem *посещение* 'odwiedzenie'. Oba człony zostały spojone interfiksem *-o*. Nazwę czynności pójścia do toalety utworzono za pomocą czasownika *совершить* poprzedzającego rosyjski rzeczownik (*совершитьдаблопосещение*).

W naszym materiale faktograficznym znalazły się innowacje frazeologiczne utworzone z rosyjskich wyrazów, które jednak w języku rosyjskim w danym połączeniu nie funkcjonują jako frazeologizmy. Pomysł utworzenia tych formacji mogło nasunąć podobieństwo fonetyczne (np. ang. *delete* → *дело*) lub rezultat tłumaczenia angielskich pożyczek (ang. *windows* → *форточки*). Zilustrować powyższy fakt możemy następującymi przykładami: *заниматьсяделом* 'usuwać plik poleceniem *delete*', *стучатьфорточками* 'pracować z *MS Windows*'.

W analizowanych frazeologizmach możemy wyróżnić następujące grupy tematyczne: *n a z w y c z y n n o ś c i*: *бытьонлайн, взбредтивхэд, открытьайзы, гнатькрай, житьнааске, забитьмитинг, делатьдэнс, си-*

*детнадринче, кинутьлук, крезуловить, продавитьток, совершитьдабло-посещение; słownictwo komputerowe: кликнутьбатон, жать (топтать) батоны, плюхнутьсянакею, страйкнутьпимпу, тискать-клаву, давитьнаклаву, жмакатьпимпы, закилятьтаск, заниматьсяделом, работатъиз-подвинды, стучатьфорточками, форточкимелкомягкие, шаритьбазу, голубой (синий) зуб, хаеваяденситина, доснафигатор, тяжелый-драйв; słownictwo muzyczne: игратьнавиниле, игратьнасиду, игратьсбука, słownictwo taneczne: крутить (колбасить) брейк; słownictwo graffiti: кидатьбомбы i inne wyrażenia: гоухоум, хайтайм, гудбай, ноупроблемс, вполномрайте, идтивбэксайд.*

Jak zatem widać z przeprowadzonej analizy, frazeologizmy stanowią nieodłączny element języka młodzieżowego. Poprzez rozmaite zabiegi językowe łączące komponenty języka rosyjskiego i angielskiego, lub modyfikujące istniejące już w języku frazeologizmy, młodzi ludzie starają się wywołać w swoich odbiorcach pozytywne reakcje i zaskoczyć ich pomysłowo „przetworzoną”, nacechowaną emocjonalnie innowacją frazeologiczną. Pojawienie się i aktywne występowanie angielskich pożyczek we frazeologizmach świadczy również o pełnej adaptacji zapożyczonych jednostek w języku rosyjskim.

### Bibliografia

Karolak S., *Słownik frazeologiczny rosyjsko-polski*, Warszawa 1998.

Lewicki A. M., *Studia z teorii frazeologii*, Łask 2003.

Lewicki A. M., Pajdzińska A., *Frazeologia*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Lublin 2001.

Наумова И. О., *Фраzeологические общности англицистского и русского языков (в контексте языковой конвергенции)*, Харьков 2012.

Никитина Т. Г., *Молодежный сленг: толковый словарь*, Москва 2009.

Никитина Т. Г., *Современный молодежный лексикон в лингвокультурологическом и лексикографическом аспектах*, Псков 2012.

**MANARAGA – WŁADIMIR SOROKIN I OSTATECZNA  
DEKONSTRUKCJA TRADYCJI LITERACKIEJ**  
**МАНАРАГА – ВЛАДИМИР СОРОКИН И ОКОНЧАТЕЛЬНАЯ  
ДЕКОНСТРУКЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ**  
**MANARAGA – VLADIMIR SOROKIN  
AND FINAL DECONSTRUCTION OF LITERARY TRADITION**

**Paweł Łaniewski**

Uniwersytet Śląski, Katowice – Polska,  
pmlaniewski@gmail.com

Abstract: The deconstruction of the literary tradition is one of the most frequently used postmodern motifs. It is the main point of many works of Russian postmodernists. Due to the exceptional achievements of Russian writers and the considerable influence on forming social consciousness their activity is subject to critical analysis in many works of all waves of Russian postmodernism. In this context Vladimir Sorokin's texts make their mark – for many of them the deconstruction of literary tradition and hermeneutics is a defining category.

Słowa kluczowe: dekonstrukcja, postmodernizm, Sorokin, tradycja literacka.

Ключевые слова: Деконструкция, постмодернизм, Сорокин, литературная традиция.

Keywords: deconstruction, postmodernism, Sorokin, literary tradition.

Dekonstrukcja fenomenów historii, a zwłaszcza kategorii tradycji literackiej, stała się jedną z dominant epoki postmodernizmu. Wyjątkowego znaczenia nabrała w kulturze ponowoczesnej Rosji. Społeczeństwo kraju, który był i nadal jest określany mianem literaturocentrycznego, zostało w znacznej mierze sformowane przez wielkich twórców rodzimej literatury. Podstawowym aspektem dzieł podejmujących się ich dekonstrukcji staje się modyfikacja wspólnotowej świadomości, tworzenie nowych konstruktów, wpływających na kształt życia społeczeństw i jednostek.

Postmodernistyczni pisarze, odnoszący się krytycznie do wszelkich centralnych dyskursów i autorytetów, już w pierwszej fali rosyjskiej kultury ponowoczesnej zwrócili uwagę na ten aspekt funkcjonowania tożsamości zbiorowej. Na szczególną uwagę zasługuje *Puszkinski dom* (Пушкинский дом) Andrieja Bitowa i *Progułki s Puszkinyt* (Прогулки с Пушки-

киным) Abrama Terca<sup>1</sup>. W późniejszych latach, wraz z rozwojem form literackich, upadkiem ZSRR i pokoleniową zmianą wśród postmodernistycznych twórców, próby dekonstruowania fenomenów rodzimego życia kulturalnego stały się jeszcze bardziej śmiało i kontrowersyjne. Pisarze zaczęli stosować różnorodne zabiegi mające na celu rozbicie utartych konstruktów, w jakie zamienili się ojcowie rosyjskiej literatury.

Szczególnym zainteresowaniem postmodernistów cieszą się zwłaszcza twórcy XIX i XX wieku, odpowiadający za uformowanie języka literackiego. W poststrukturalistycznym ujęciu ich utwory stają się czynnikami ograniczającymi naturalną możliwość rozwoju jednostek, przyczyniają się do ich zniewolenia, ograniczenia, zmodyfikowania zgodnie z propagowanymi przez siebie ideami. Zamiast przełamywać agresywny, faszystujący dyskurs – wspierają go. Same tworzą przy tym konstrukty, które negatywnie wpływają na kształt całego *socius*.

Pisarzem wyjątkowo zaangażowanym w dekonstrukcję tradycji literackiej jest wywodzący się z kręgu konceptualistów moskiewskich Władimir Sorokin. Już w wydanej w 1999 roku powieści *Gotuboje sało* (*Голубое сало*) podjął się zadania dekonstrukcji konceptów Fiodora Dostojewskiego, Lwa Tołstoja, Antona Czechowa, Andrieja Płatonowa, Borisa Pasternaka i Anny Achmatowej. Ten sam motyw, choć realizowany za pomocą innych środków, staje się dominantą najnowszej powieści autora – *Manaragi* (*Манарага*) (2017, polskie wydanie w tłumaczeniu Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej ukazało się w 2018 roku nakładem wydawnictwa Agora).

Sorokin wpisuje krytykę fenomenów kultury w niezwykle szeroką przestrzeń charakterystycznego dla swojej twórczości gatunku dystopii. Groteskowy obraz rzeczywistości odzwierciedla konstytutywne dla postmodernizmu poczucie defragmentaryzacji rzeczywistości. W takim ujęciu szczególne znaczenie posiada sama dekonstrukcja, która staje się metodą podstawową i uniwersalną dla całej ponowoczesności. Jacques Derrida podkreśla jej wyjątkowy charakter, zaznaczając jednak, że „nie ma sensu mówić o dekonstrukcji tak, jakby była ona jedna i przede wszystkim tak, jakby słowo to miało sens poza zdaniami, w które jest wpisane”<sup>2</sup>. Dekonstrukcja odgrywa wyjątkową rolę w próbie interpretowania i kreowania rzeczywistości, niezwykle trudnym zadaniem jest jednak jej właściwe opisanie. Twórca *O gramatologii* w *Liście do japońskiego przyjaciela* stwierdza, że nie jest ona metodą krytyczną, charakteryzuje ją jako „zdarzenie, które nie oczekuje żadnego rozważania, świadomości

<sup>1</sup> И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 2001, s. 113.

<sup>2</sup> M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 120.

czy organizacji ze strony podmiotu”<sup>3</sup>. Decydujące znaczenie ma aspekt procesualny – dekonstrukcje trwają i nieustannie zachodzą, określone fenomeny są ciągle dekonstruowane niezależnie od subiektów, które mogłyby w tym procesie uczestniczyć.

Przede wszystkim jednak dekonstrukcje są ważną częścią znacznie większego projektu filozoficznego, na którym opiera się cała ponowoczesna świadomość. Do jego cech zdaniem Derridy należy m.in. „rozkład i rozwarstwienie struktur”, „ograniczenie ontologii” czy „rozbiórka filozofemów”. Jak zauważa Michał Markowski, taki zabieg przenosi „to, co rzeczywiste do sfery metodologii”<sup>4</sup>.

Proces tak pojmowanej dekonstrukcji zachodzi na kilku płaszczyznach jednocześnie. Z jednej strony jest wpisany w postawę odbiorczą i wymaga od czytelnika umiejętności śledzenia wykorzystanej taktyki dekonstrukcyjnej, z drugiej – „to także pewien sposób pisania i tworzenia nowego tekstu”<sup>5</sup>. Nieodłącznym elementem dekonstrukcji jest importowana z psychoanalizy Lacanowskiej kwestia istnienia Wielkiego Innego, rozumianego jako pewnego rodzaju prefigura dysponująca znaczeniem i odpowiadająca za osadzenie w Wyobrażeniowym: „Jesteśmy więźniami Symbolicznego, tym co scala Symboliczne jest łańcuch znaczących, to wielki inny w przeciwieństwie do małego innego (inność w nas samych zawsze jest wyobrażeniowa)”<sup>6</sup>. Specyficzna ekonomia dekonstrukcji rozgrywa się w polu nazywanym polem inskrypcji. Pozwala na podtrzymanie różnic, konsekwentne rozbijanie ugruntowanych przekonań. Dekonstrukcja jest grą, która dzięki inskrypcji umożliwia wstrząśnięcie swoim źródłem, obnażenie określonych kodów kulturowych. Owa gra bazuje na wprowadzonych przez Derridę pojęciach śladu i różni, zastępujących pojęcia charakterystyczne dla wcześniejszych metod badania tekstu. W nowym ujęciu znaczenia nabierają sprzeczności i niekonsekwencja. W tekstualnej rzeczywistości kwestia prawdy i kategoria istnienia również balansują na granicy możliwości<sup>7</sup>.

Sorokin poświęca *Manaragę* fenomenowi książki i czytelnictwa – aspektom kluczowym nie tylko dla każdego twórcy kultury, ale przede wszystkim dla samego procesu dekonstrukcji. Jest on ściśle powiązany z tekstem i dziełem literackim nie tylko na płaszczyźnie hermeneutycznej, ale także w wymiarze ontologicznym i metafizycznym.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 130.

<sup>6</sup> J. Bzoma, *Jacques Lacan. Współczesne „ja” jako „paranoiczny podmiot kultury”*, [w:] źródło elektroniczne: [http://m.taraka.pl/jacques\\_lacan\\_wspolczesne\\_ja](http://m.taraka.pl/jacques_lacan_wspolczesne_ja) (22.01.2018).

<sup>7</sup> M. P. Markowski, op. cit., s. 110-116.

Pisarz świadomie kreuje swoją grę i przedstawia przyszłość w groteskowy sposób. Wpisuje się tym samym w szeroki krąg autorów, którzy stawiali przed swoimi utworami wyraźnie dekonstruktywistyczne cele; Markowski zalicza do nich m.in. Jamesa Joyce'a, Antonina Artauda, Georges'a Bataille'a, Maurice'a Blanchota czy Francis'a Ponge'a<sup>8</sup>.

Główny bohater powieści – Geza – to węgierski Żyd i kucharz, zajmujący się sztuką kulinarną nazywaną Book'n'grill. W świecie stworzonym przez Sorokina książki ostatecznie przestają wypełniać tradycyjną funkcję. 90% z nich przeznaczają się do utylizacji, a pozostałe 10% trafia do muzeów i bibliotek. Ludzie dochodzą jednak do wniosku, że znakomicie nadają się do rozpalania ognia, a przygotowane w ten sposób dania nabierają szczególnego charakteru. Proceder wkrótce staje się nielegalny, jednak nie zniechęca to bogatych i wpływowych osób do korzystania z usług profesjonalistów, którzy odpowiadają za właściwe przyrządzenie dania. Sam proces zamawiania starych książek i organizowania ich dostawy podkreśla absurdalność stworzonej konstrukcji: bukiści – osoby zajmujące się dostarczaniem chronionych prawem książek – w poszukiwaniu białych kruków dopuszczają się licznych przestępstw, w tym morderstw. Po ustaleniu ceny z kucharzami woluminy przekazywane są listonoszom, którzy wykształcili doskonale rozwiniętą sieć pocztową na całym świecie. Jak podkreśla Geza – listonosze charakteryzują się niespotykanym okrucieństwem:

С одного румына, изготовившего у себя в подвале „первое издание *Дон Кихота*”, они живьем содрали кожу, сделали из нее переплет и положили книгу в гроб несчастному – под голову. В книге на всех страницах было напечатана одна фраза: Anathema maranatha. С ними лучше не ссориться...<sup>9</sup>

Wypaczeniu ulega przede wszystkim hermeneutyka. Poprzez stworzenie absurdalnej metody przyrządzania dań oraz absolutną zmianę zarówno charakteru utworu literackiego, jak i samej płaszczyzny tradycji literackiej Sorokin dekonstruuje olbrzymi konstrukt, jakim w rozumieniu postmodernistycznym jest tekst. Koncepcja świata-tekstu, rozwijana m.in. w pracach Jean-François Lyotarda i Jacquesa Derridy, staje się dla całego prądu myślowego kategorią definiującą. W tym rozumieniu tekst ma jednak dwa aspekty – z jednej strony jest płaszczyzną pozytywną, warunkującą istnienie poprzez umożliwienie ukonstytuowania się porządku symbolicznego, z drugiej – jest czynnikiem bardzo niebezpiecznym i destrukcyjnym, roszczącym sobie prawo do wypierania realnego, zajmującym miejsce faktycznych zdarzeń. Przełom postmoder-

<sup>8</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>9</sup> В. Сорокин, *Манарага*, Москва 2017, s. 31 (dalej numery stron umieszczam w tekście głównym w nawiasie zgodnie z tym wydaniem).



nistyczny w ujęciu Derridy jest z kolei punktem domknięcia trwającej od starożytności „epoki znaku”, znalezieniem pęknięcia w obrębie jej systemu (owo pęknięcie nie jest jednak tożsame z jego końcem, który sam w sobie jest wysoce wątpliwy)<sup>10</sup>.

Sorokin nie może walczyć z rejestrem symbolicznym inaczej niż w sposób symboliczny. Otwarte przez niego pole gry przede wszystkim rozprawia się z najoczywistszym symbolem hermeneutyki, czyli książką:

Слава огню, за эти девять лет я научился правильно обращаться с книгами. У нас говорят: этот повар хорошо читает. Я читаю прилично. А значит – страницы пылают, одна за другой, заворачивая клиентов, мясо шипит, глаза блестят, гонорар растет [...] (s. 10).

Geza zauważa jednak, że podczas spalania książek w ogień i dym zamienia się coś więcej niż tylko papier i tektura. Każda procedura book'n'grill wiąże się ze spalaniem „całego świata, chociaż już bezpowrotnie minionego” (s. 10). Dekonstrukcja kategorii hermeneutycznych siłą rzeczy musi wnikać także w metafizyczny wymiar tekstu. Okazuje się, że na smak i jakość potrawy wpływ ma przede wszystkim wartość samego dzieła, a nawet jakość konkretnego wydania. Powieść rozpoczyna się od przyrządzenia szaszłyka z jesiotra na *Idiocie* Fiodora Dostojewskiego. W tym celu bohater wykorzystuje pierwsze wydanie warte 8700 funtów. Jakość książki jest konfrontowana z „каким-нибудь северным детективом XXI века про сто пятьдесят оттенков посредственности” (s. 7). Nie tylko współczesna literatura popularna staje się synonimem niskiej jakości i banału. W podobny sposób Geza podchodzi m. in. do Maksyma Gorkiego. Stwierdza: „я не буду жарить стейк на писателе второго сорта, вроде Горького” (s. 11).

Nowy model obcowania z literaturą dekonstruuje również postawy odbiorcze czytelników, w związku z czym staje się rozbudowaną refleksją na temat całej ponowoczesnej kultury humanistycznej. Bogaci berlińczycy, którzy zdecydowali się na „rosyjskie menu”, czyli „kawior, wódkę, pirozhki + jedyne gorące danie [...] – jesiotra na Dostojewskim”, prowadzą między sobą następujący dialog:

- Сюзанна, ты чувствуешь запах ста тысяч, брошенных Настасьей Филипповной в огонь?
- Милый, сколько же сегодня сжег ты для меня?
- Барбара, мы с тобой преступницы!
- Ах, в этой рыбе привкус безумия! (s. 13).

<sup>10</sup> J. Derrida, *O gramatologii*, przekład, wstęp i posłowie B. Banasiak, Łódź 2011, s. 38.

Spalanie wytrąca z powieści olbrzymi pokład emocjonalny, a reakcje osób obcujących z utworami obnażają szerszy kontekst społeczny i kulturowy towarzyszący samym dziełom. W Kantonie pewna para w czasie jedzenia cheeseburgera, przyrządzonego na *Lolicie* Vladimira Nabokova, zdejmuje ubrania i zaczyna uprawiać seks na stole, kucharz w Maroko w trakcie „czytania” *Pani Bovary* obserwuje miłosny trójkąt, szczególnie złą sławą cieszy się natomiast morderstwo, którego klient dokonuje na swojej brzemienniej żonie i teściowej po spożyciu *Zbrodni i kary*.

Spalana podczas procedury book’n’grill literatura staje się czynnikiem wyzwalającym, który umożliwia przede wszystkim przyjęcie się konstrukcji modelowych bohaterów-czytelników. Sorokin, tworząc absurdalną sytuację odbiorczą, formuje również specyficzną grupę społeczną – klientami Gezy są ekscentryczni bogacze, dla których sposób obcowania z książką (book’n’grill) jest ważniejszy od jej zawartości. To finalne zwycięstwo formy nad treścią. W postmodernistycznym ujęciu osoby tego typu w naturalny sposób są stawiane po stronie ograniczonej burżuazji, kojarzonej ze sztywnymi ramami kultury doby moderny: „Милая, незатеиловая буржуазия, механически следующая за модой. Самые спокойные и предсказуемые клиенты” (s. 13). Ich bukiniistyczna pasja wynika z chęci obcowania z zakazanym owocem, panujące wśród tej grupy postawy doprowadzają do niemożliwej – zdaniem Derridy – końca epoki znaku. Symbolem upadku świata-tekstu staje się rdzewiejąca światowa maszyna drukująca Gutenberga. W świecie przyśrodkowości drukuje się wyłącznie pieniądze.

Książka, sprowadzona do kategorii symbolu myśli humanistycznej, w świecie Sorokina staje się przedmiotem szczególnej ochrony i sama trafia do czerwonej księgi gatunków zagrożonych. Bez niej istnieje znaczna obawa, że „Homo sapiens окончательно превратится в обезьяну с айфоном в лапе” (s. 17).

Book’n’grillerzy zajmują się niemal wszystkimi książkami. Pierwszym tytułem, który posłużył do przyrządzenia steku w Londynie, był *Finneganów tren* Jamesa Joyce’a. Domeną Gezy jest z kolei literatura rosyjska. Jako book’n’griller wyróżnia się nie tylko znakomitymi umiejętnościami kulinarnymi, ale również olbrzymią wiedzą na jej temat. Podkreśla, że rosyjskiej tradycji literackiej towarzyszy specyficzny mit. Z jego pomocą Sorokin przeprowadza dekonstrukcję konkretnych autorów i prądów literackich. Obok powagi towarzyszącej paleniu wielkich powieści Dostojewskiego wyróżnić można zachwyty charakterystyczny dla doskonałego spalania się dzieł Turgeniewa, ale również pogardę dla schematycznych prac zgodnych z socrealistyczną wykładnią.

Na szczególną uwagę zasługują niezliczone literacko-kulinarne połączenia, które odzwierciedlają nie tylko charakter wybranych utworów,

ale również cechy ich twórców, a nawet symbolikę charakterystyczną dla wybranej nacji. W Japonii – słynącej z przywiązania do rosyjskiej prozy – Geza przygotowuje potrójny grill, składający się z *Młokosa* Dostojewskiego (stek z wołowiny marmurkowej), *Czewengura* Płatonowa (młode kalmary) i zbioru opowiadań *Zoszczenki* (stek z żabnicy) (s. 46). Olbrzymie znaczenie ma także ogół procesu historycznoliterackiego, uwzględniający m.in. społeczną rolę twórcy, sytuację na rynku wydawniczym, a nawet technikalia poligraficzne. Dla przykładu – utwory Czechowa idealnie nadają się do „szybkiego czytania” – wynika to z niespotykanej popularności pisarza (Geza określa go słowem „массовый”), którego drukowano w olbrzymich nakładach, na tanim papierze o średniej gramaturze (s. 27). Niektórzy grillerzy poświęcają długie miesiące na przyrządzanie potraw na pięknie wydanych dziełach zebranych Tołstoja, inni – szczególnie ci młodzi – preferują błyskawiczne czytanie na „tanim srebrnym wieku” – Sołogubie, Białym czy Miereżkowskim. W tym wyjątkowym ujęciu szczególne miejsce zajmuje poezja. Główny bohater wyraża ubolewanie ze względu na to, że „не принято жарить на поэзии: я бы с удовольствием отгрохал классный банкет на раннем Пастернаке” (s. 28). Czasami kucharze wykorzystują jednak poematy – Geza przyznaje, że dla pary białoruskich lesbijek przygotował pewnego razu gołębia na *Poemacie bez bohatera* Anny Achmatowej – kobiety, pojękując, zjadły go nago na łożu usłanym płatkami białych chryzantem.

Szczególne znaczenie zyskuje wątek jednego z klientów, który podaje się za Lwa Tołstoja i stara się we wszystkim naśladować wielkiego twórcę. Nie tylko przypomina go pod względem wizualnym, nawet członkowie jego rodziny nazywają się tak samo jak najbliżsi twórcy z Jasnej Polany:

Очень, очень похож. Борода, нос широкий, кустистые брови. И глубокий, умный взгляд.

– Моя жена Софья Андреевна и дочь Таня, – он делает жест рукой в сторону дам (s. 70).

Tołstoj przekazuje Gezie własny rękopis zatytułowany „Tołstoj”. Opowiadanie przedstawia historię małej wioski, do której każdego roku wiosnę przynosi dobrotliwy olbrzym – Lew Tołstoj. Postać staje się ważną częścią miejscowego folkloru (określa się go m.in. w następujący sposób: Светоносец, Богатырушко, Батюшка родимый czy Благодетель, ukuło się nawet powiedzenie: „Толстой пришел и лед пошел”). Jego nadejście warunkuje *de facto* istnienie samej wioski i jej mieszkańców. Tołstoj odznacza się wzrostem „bogatyra” – jest trzykrotnie większy od dorosłego mężczyzny, jego ubiór jest z kolei semiotycznym zbiorem, odsyłającym do atrybutów kojarzonych z wielkim pisarzem:

За спиной у Толстого висел короб, плетенный из широкого лыка. Он опирался на посох, сделанный им самим из вывороченного с корнем молодого ясеня (s. 75),

szczególnego znaczenia nabiera jego twarz:

Лицо Толстого было совершенно особенное: его можно было принять за гранитный валун, тысячелетиями перекатываемый великими ледниками по земле и удивительным образом принявший форму человеческого лица с одновременно грубым и страдальческим выражением (s. 75).

Oraz ręce:

Огромные руки Толстого тоже имели свое выражение. Они были всегда раскрыты и редко сжимались в кулаки. Они появились на этом свете, выросли и окрепли для того, чтобы – давать. „Подходи ко мне и бери”, – словно говорили эти руки (s. 80).

Centralne miejsce w utworze zajmuje lekcja miłosierdzia, której Tołstoj udziela podporządkowanemu jego woli tłumowi, zakończona tradycyjnym opowiadaniem bajki o dobrej wszy, która uratowała przed śmiercią z głodu młodą pchłę. Owa groteskowa przypowieść przedstawia nie tylko pacyfistyczne poglądy pisarza, ale również tworzony przez niego dyskurs, który kształtuje kolejne pokolenia. Uwagę należy zwrócić na brak równowagi pomiędzy rozmiarem Tołstoja a zwykłych ludzi – jednoznacznie wskazuje to na uprzywilejowaną pozycję i podporządkowanie jego pióru tkanki społecznej. Całościowy obraz dekonstrukcji znakomicie uzupełnia sposób, w jaki Geza przyrządza potrawę – trzy kotlety z marchwi smaży na kozackiej szabli z XVIII wieku.

Ważnym konstruktem, odnoszącym się do dekonstrukcji literatury pojmowanej w aspekcie instytucjonalnym, jest tytułowa góra Manaraga. Główny bohater wyrusza na Ural, aby zgodnie z poleceniem nadzwyczajnego zebrania kucharzy zniszczyć maszynę odpowiedzialną za produkcję molekularnych kopii *Ady* Vladimira Nabokova. Każdy egzemplarz jest dokładnie taki sam – zgadzają się nawet zagięcia stron i zabrudzenia. Dzięki wykorzystaniu nowej technologii można nasycić rynek milionami dokładnie takich samych książek, co w naturalny sposób jest sprzeczne z interesami osób zajmujących się book'n'grill, odbiera także całemu procederowi mistyczny charakter. Powstaje pytanie o kształt literatury jako oddzielnego bytu i czynników, które pozwalają na określenie utworu literackiego dziełem.

Na tak pojmowaną dwupłaszczyznowość tekstu literackiego uwagę zwraca również Derrida – z jednej strony jest on idiomatyczny, z drugiej instytucjonalny; skupia w sobie liczne tradycje, a także towarzyszącą mu strukturę społeczną i polityczną. Pozwala to na dwukrotne za-

istnienie dzieła – po raz pierwszy w ramach samego utworu, po raz drugi już poza nim – w płaszczyźnie czystej literatury, która w tym układzie umożliwia nie tylko zaistnienie świata fabularnego, ale także dekonstrukcję określonych pojęć zewnętrznych<sup>11</sup>.

Technika molekularnego kopiowania książek w ujęciu Sorokina pozbawia je jej wyjątkowości, rozrywa połączenie, które łączy tekst z pojmowaną instytucjonalnie płaszczyzną literatury. Z tego właśnie powodu Kuchnia – będąca paradoksalnym strażnikiem wartości literackości – decyduje się na zniszczenie maszyny i eliminację „grafomanów” – osób, które odpowiadają za cały proceder i tym samym, jak określa Geza: „tworzą brykiet zamiast drzewa”.

Odpowiedzialny za skopiowanie *Ady* kucharz – Henri – dąży do zmiany modelu funkcjonowania kuchni – chce, aby była ogólnodostępna i masowa. Do opału służyć mają zaś praktycznie wszystkie możliwe teksty, wliczając w to Biblię i *Awestę* – świętą księgę wyznawców zaratusztrianizmu. Pozbawiony swoich mądrych pcheł Geza staje się w pełni podatny na manipulacje rewolucjonistów i łączy się w miłosnym kręgu z zaproszonymi przezeń kobietami. Groteskowe zakończenie staje się ostatnim ogniwem kompleksowej dekonstrukcji fenomenów życia literackiego przeprowadzonej przez Sorokina – nie udaje się zachować metafizycznej strony literatury – przyzwolenie na masowe molekularne kopiowanie książek sprawia, że te ostatecznie tracą cechy, pozwalające przypisać je jeszcze do kategorii dzieła sztuki. Świat, w którym wszystko jest hologramem, ostatecznie przeistacza się w hologram, zamieniając w symulakry wszystkie atrybuty wchodzące w jego skład.

## Bibliografia

- Bzoma J., Lacan J., *Współczesne „ja” jako „paranoiczny podmiot kultury”*, [w:] źródło elektroniczne: [http://m.taraka.pl/jacques\\_lacan\\_wspolczesne\\_ja](http://m.taraka.pl/jacques_lacan_wspolczesne_ja) (22.01.2017).
- Derrida J., *O gramatologii*, przekład, wstęp i posłowie B. Banasiak, Łódź 2011.
- Krakowskie Koło Psychoanalizy Nowej Szkoły Lacanowskiej, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.psychoanaliza.com.pl/?art=3&tab=mps&lang> (10.12.2017).
- Markowski M., *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997.
- Скоропанова И., *Русская постмодернистская литература*, Москва 2001.
- Сорокин В., *Манарага*, Москва 2017.

<sup>11</sup> M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 201–203.



**ЧАСОПРОСТІР  
В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ Й ЛІТЕРАТУРИ:  
ЕКСПЕРИМЕНТУВАТИ НЕ МОЖНА СПРОСТИТИ  
(КОНТЕКСТ DOPPELBEGABUNGEN)**

**CZAS I PRZESTRZEŃ W MALARSTWIE I LITERATURZE:  
EKSPERYMENTU NIE MOŻNA UPROŚCIĆ  
(KONTEKST DOPPELBEGABUNGEN)**

**TIME AND SPACE IN FINE ARTS AND LITERATURE:  
EXPERIMENTATION CAN NOT BE SIMPLIFIED  
(IN RELATION TO DOPPELBEGABUNGEN)**

**Natalia Moczerniuk**

Narodowy Uniwersytet Przykarpacki im. Wasyla Stefanyka,  
Iwano-Frankiowsk — Ukraina,  
mocher.n@gmail.com

Abstract: The article deals with the issue of the chronotope distinguishing features both in literature and in fine arts. The artists' attempts to include the category of time into painting and their speculations on the problem have been highlighted in the paper. Such concepts as *sujet* and rhythm, their relevance to fine arts have been brought into focus. Being a part of a principal study of the writers-artists' *oeuvres*, the current paper contains the collected data on the painters' transition from fine arts as a spatial one to literature. Their conversion to a new artistic field was caused by the desire to create temporal art and experiment with artistic time continuum.

Ключові слова: час, простір, хронотоп, взаємодія літератури й образотворчого мистецтва, літератор-художник.

Słowa kluczowe: czas, przestrzeń, chronotop, interakcja literatury i sztuki wizualnej, pisarz-malarz.

Keywords: time, space, chronotope, literature and fine arts interactions, writer-artist.

Питання „чому художники беруться за перо?” хвилює всіх дослідників, які працюють із творчістю митців-універсалістів. Серед широкого кола причин, що пояснюють арт-„білінгвізм”, варто виокремити інтенції художників до експерименту в новому для себе виді мистецтва, а саме — в літературі (або ж в мистецтвах часопросторових), зумовлені передусім можливістю оперування художнім часом, чого образотворче мистецтво як мистецтво просторове не дозволяє.

Так, Микола Бажан, розмірковуючи про причини переходу Олександра Довженка від палітри й мольберта до мистецтва кіно, свого часу писав:

Не вистачало в малярстві, в цій одномоментній фіксації руху, продовженого тільки в уяві художника й чулого глядача, руху видимого, тривалого в часі, — в тій категорії буття, яка давала непосильні для скульптури, живопису, графіки можливості розкриття людини і природи<sup>1</sup>.

Отже, письменник пояснює звернення митця до іншого мистецтва потребою виразити себе в часі, передати рух.

Анрі Мішо в мініатюрі під промовистою назвою *Змалювати плинність часу* звучить суголосно з попереднім спостереженням:

[...] Замість якогось марева, зокрема, я хотів би змалювати моменти, які плетеницею творять життя, примусити бачити внутрішню фразу, фразу без слів, мотузку, яка розкручується безконечно і звивисто, і в усамітненні супроводжує все те, що з'являється як іззовні, так і зсередини.

Мені заманулося відтворити усвідомлення існування і плин часу. Як ото намацують власний пульс. Або ще достотніше, те, що з'являється, коли з настанням вечора виринає в пам'яті (найкоротший і під сурдинку) вражаючий фільм, який стає жертвою дня.

Кінематичний малюнок<sup>2</sup>.

Про актуальність такої потреби для себе переконливо пише й сучасний російський митець-універсаліст Семьон Файбісовіч. Дозволимо тут повне його пояснення, зважаючи на оригінальність і чіткість вислову:

Станковая живопись не властна над процессами, длительностями, трансформациями. Оперируя иллюзорным пространством и строя его на реальной плоскости, она не в состоянии оперировать ни иллюзорным, ни реальным *временем* (кроме времени восприятия самой картины, которое почти всегда очень ограничено, и вообще пока речь не об этом). Останавливать мгновения — волнующее занятие, сообщать им статус „вечного“ — тем более, но, упиваясь пространством и вечностью, картина упускает время — оно протекает мимо. Она может зафиксировать его, отразить, стать его документом, свидетелем, резервуаром, но не в состоянии включить в себя его ток (в обоих, кстати, смыслах). Скажем так: картина может быть океаном, морем, озером, прудом или каплей, но не может быть ручьем, рекой или водопадом. В ней, в отличие от той же прозы, особенно нарративной, нет пути, маршрута — в том числе с его извилами, петлями, обрывами, а то и безднами.

<sup>1</sup> М. П. Бажан, *Політ крізь бурю: вибрані твори*, Київ 2002, с. 409.

<sup>2</sup> А. Мішо, *Змалювати плинність часу*, [в:] Його ж, *Внутрішній простір*, Київ 2001, с. 251.



Автор акцентує і на іншій природі катарсису в артї та літературі: споглядальний процес — наслідок катарсису „першого погляду”, натомість у літературі до нього треба здолати шлях.

А у меня со временем все более настойчивым становилось желание реально оперировать — как автору — именно временными трансформациями и протяженностями. Оперировать ими как формальными и содержательными составляющими собственно вещи: ее „материи”; как инструментами и рычагами ее создания и, соответственно, „считывания”<sup>3</sup>.

Можна припустити, що оперувати часом завдяки літературі забажали й інші художники, хоча й не залишилося свідчень про це. Отож часопростір — надзвичайно важливий аспект проблеми літературно-мистецьких інтеракцій у контексті *Doppelbegabungen*, тому варто теоретизувати це питання та висвітлити окремі хронотопні експерименти митців. У цій статті як частині великого дослідження про творчість українських літераторів-художників першої половини ХХ століття зібрано матеріали про перехід митців пензля з образотворчого мистецтва як мистецтва просторового у літературу, із долученням досвіду універсалістів інших національних культур.

Простір і час є першими морфологічно значущими онтологічними критеріями поділу мистецтв. Проблема мистецького часопростору повертає нас до відомого трактату Лессінга „*Лаокоон*”, у якому розкрито притаманну двом мистецтвам специфіку в цьому плані. „Отже, залишаємося при такій засаді: часова послідовність — царина поетова, а просторова — царина малярева”, — постулював мистецтвознавець<sup>4</sup>. Прикметно, що час і простір позначаються як на формальних, так і на змістових особливостях творів різних мистецтв. Лессінг не помилився у своїх постулатах, оскільки узагальнював на основі онтології мистецтв, а полеміка з ним ведеться передусім з позицій феноменології й рецептивної естетики, досвід яких неможливо не враховувати. Відповідно, має рацію й Роман Інгарден, який пояснює зумовленість трактату характером мислення епохи, через що „*Лаокоон*” мусив з часом застаріти — „to brak jakby zmysłu psychicznego dla odmiennego, nieracjonalistycznego przeżywania świata i sztuki, które urzeczywistniło się dopiero w eposie «Burzy i naporu» i w romantyzmie”<sup>5</sup>. Польський вчений натомість виходить з ідеалістичних засад і надає великого значення чуттєвому спостереженню й психо-фізіологічним особливостям реципієнта артефакту.

<sup>3</sup> С. Файбисович, *Переход*, [в:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/faib17.html> (29.01.2018).

<sup>4</sup> Г.-Е. Лессінг, *Лаокоон*, Київ 1968, с. 174.

<sup>5</sup> R. Ingarden, *Lessinga Laokoon*, [w:] Idem, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, с. 367.

Закріплюючи за поезією час, а малярством — простір, Лессінг усе ж припускає контакти цих мистецтв:

Але як двоє справдешніх, приятельних сусідів, що не дозволяють собі ніякої сваволі в чужому володінні, а все ж на спільній межі мирно поступаються один одному, коли якась нагла обставина змусить котрогось вийти поза межю на сусіднє поле, — так само мають ладнати між собою малярство і поезія<sup>6</sup>.

І ці добросусідські взаємини, а часом і „сваволлю в чужому володінні“ сусідів, ми спостерігатимемо не раз в історії мистецтв. Так, ще імпресіоністи намагалися увести в малярство категорію часу:

Час входить у піктуральний простір і на рівні тематичному, і на рівні техніки малюнка: стиль ескізу, смак до начерку, тяга до незавершеності, прагнення до відкритості назустріч часу стануть віднині невід’ємними характеристиками полотна, яке зберігає в собі сліди роботи художника, відбиток його особистості<sup>7</sup>.

Таким чином, живопис тяжіє до поезії і „вчиться“ в поезії.

Більшість прикладів „поборювання“ часо-просторових принципів у мистецтві засновані на психології та рецептивних основах. Скажімо, Василь Кандинський, не схвалюючи нехтування часовим аспектом у живописі, стверджує важливість і надзвичайну складність цього питання та, розвиваючи свої міркування на прикладі ліній, у кінцевому підсумку шукає психологічних пояснень:

В линии элемент времени ошутим в значительно большей мере, чем в точке: Длительность есть категория временная. С другой стороны, протяженность во времени у прямой и кривой [линий] различна, хотя бы их длины были равны: чем подвижнее кривая, тем больше ее длительность во времени. Итак, в линии возможности использования времени весьма разнообразны<sup>8</sup>.

Кандинський залишає за композиційною наукою навіть точні виміри часу.

Спроби опанувати часом у мистецтві не припиняються й досі. Цікавий в цьому плані і досвід сучасного українського художника й талановитого есеїста Тиберія Сільваші, який напруцював цілу програму хронореалізму — мистецтва потоку часу.

И для живописи проблема времени всегда была важной, потому что именно картина, как форма, время остановила. И заставила поколения художников искать возможности его выразить, выстраивая рассказы, монтируя сюжеты

<sup>6</sup> Г.-Е. Лессинг, *зазнач. джерело*, с. 174.

<sup>7</sup> В. І. Фесенко, *Література і живопис: інтермедіальний дискурс*, Київ 2014, с. 95.

<sup>8</sup> В. Кандинський, *Точка и линия на плоскости*, [в:] *електронний ресурс*: <http://philologos.narod.ru/kandinsky/kandinsky-pl.htm> (29.01.2018).

из жизни персонажей — то по принципу внутрикадрового монтажа, то механически соединяя их на плоскости в разных углах<sup>9</sup>.

Натомість художник прагне відійти від літературоцентричної описовості світу, розробляючи ненаративне малярство. Цікаво, що навіть кольору у Сільваші притаманний час. Разом з тим, його ідеї про суб'єктивний та „метафізичний” час закорінені в царині реценсії.

Часові характеристики літератури неминуче виводять до поняття „сюжету”, яке дуже важливе для мистецтва. Прикметно, що сюжет як певне конкретне художнє втілення явищ чи подій актуальний і для мистецтва образотворчого. У 20–30-х роках минулого століття митці пензля прагнуть „зрєктися” сюжету в малярських роботах, експериментуючи в рiчищi європейського модернізму: „На початку ХХ століття модерністи вирішили, що для створення справжнього мистецтва важливими є не тема чи персонаж, як у літературі, а новий технічний підхід до формальної професійної проблеми. За своїм значенням форма випереджає зміст”<sup>10</sup>. Сюжетні прояви часто таврують як літературцину, тож малярство, як бачимо, змагає до чистоти вислову, не зазіхаючи на територ

Вогонь! Вогонь у малярстві, в образотворчій мистецтві — це не сюжет, не ілюстрація, не опис природи фарбами — це ані не ліричний вірш на полотні, ані не драматична дія в рисунку, ані моменти діалогів чи полотняне дзеркало портрету, це — одушевлена творцем форма і фарба. Саме форма і фарба впливають так само, як тепло чи холод, біль і радість — вони є виявом нашої мистецької творчості. Це незмінні вартості образотворчого мистецтва, і ми їх у першу чергу видвигаємо, розуміється, ніяк не нехтуючи й сюжетом, як чинником помічним, що його окреслює як „малярський сюжет”. Ми повинні і мусимо вернутися до такого розуміння нашого образотворчого мистецтва — бо інакше не знайдемо місця в світовому мистецтві, не матимемо повновартісних мистецьких творів<sup>11</sup>,

— пише Павло Ковжун, якому доводилося не раз змінити своє графічне знаряддя на перо критика і теоретика. Святослав Гординський вбачає в інтенціях символізувати буття народу Олекси Новаківського ту ж „літературність”, зауважуючи, що в той час „мистецтво шукало назагал більш чистого і безпосереднього пластичного

<sup>9</sup> Т. Сильваши, *Диалог с Алексеем Тюткиным. Для нашего поколения кино было всем*, [в:] Його ж, *Есе. Тексти. Діалоги*, Київ 2015, с. 136.

<sup>10</sup> В. І. Фесенко, *зазнач. джерело*, с. 98.

<sup>11</sup> Цит. кн: за С. Гординський, *Павло Ковжун*, [в:] С. Гординський *про мистецтво*, Львів 2005, с. 228–229.

вислову"<sup>12</sup>. Власне деякі учні Новаківського, а серед них і Святослав Гординський, намагалися знайти інший шлях у мистецтві, поза „літературщиною”. Як бачимо, поряд з тяжінням до різнорідних синтезувань спостерігаються тенденції до чіткішого розмежування мистецтв, „чистоти” малярства.

Рух, ще одне ключове поняття, що виникає в орбіті часопростору і має важливе значення для митців.

У музиці розвиток (рух) тем відбувається за суворими законами; на живописному полотні простір, у якому форми повинні розміщуватися у наперед заданій перспективі, заповнюється непевними контурами; у поезії рух — це поетичні ритми, зміна сцен<sup>13</sup>,

— внутрішній динамізм твору в різних мистецтвах, таким чином, забезпечується різною репрезентацією руху Безперечно, передати рух засобами образотворчого мистецтва й художнім словом — різні способи репрезентації, і саме для арту це ставало випробуванням. Наприклад, славнозвісна „Архипентура” була інспірована власне бажанням передати рух в образотворчому мистецтві. Олександр Архипенко застерігав, що це поняття не стосується всієї його творчості, йдеться про машину, яка справляє ілюзію руху об’єкта на зразок передачі руху в кіно:

Архипентура володіє способами передачі на полотні конкретних змін тривалості і швидкості і завдяки цьому вона пов’язана з часом і простором. Донині тільки музика застосовувала час як елемент творчості. Архипентура є новою формою мистецтва, яке користується часом і простором. Отже, Архипентура „малює час”<sup>14</sup>.

Таким чином, Архипенком зумів надати своїм творам кінетичних властивостей, тож його експерименти можна вважати великою мірою успішними. Література (особливо футуристично „інфікована”) активно репрезентує рух, завдаючи, разом з тим, проблем для графіків, які бралися ілюструвати відповідні поетичні книжки. Зазначимо, що усі експерименти в часопросторовій лабораторії малярства з метою навчитися передавати час і рух не применшують його іманентних особливостей.

<sup>12</sup> С. Гординський, *Каталог-альманах III виставки Спільки праці українських образотворчих митців*, Львів 1942, [в:] С. Гординський *про мистецтво*, зазнач. джерело, с. 206.

<sup>13</sup> В. Фесенко, зазнач. джерело, с. 77.

<sup>14</sup> О. Архипенко, *Теоретичні нотатки*, [в:] *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка XX століття*, упор. Р. М. Яців, ч. 1, Львів 2012, с. 135.

Літературознавство минулого активно вивчало проблеми часу й простору. М. Бахтін, Н. Копистянська, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, С. Скварчинська, О. Чичерін та інші звертали увагу на часопросторову проблематику літератури у порівнянні з іншими мистецтвами. „Література найбільшою мірою, ніж будь-яке інше мистецтво, стає мистецтвом часу. Час — його об’єкт, суб’єкт і зброя зображення”, — наголошує Д. Ліхачов<sup>15</sup>, і його твердження суголосне з естетичними відкриттями Лессінга. Разом з тим, у цих дослідженнях вичленовані такі аспекти функціонування часу, які справді доступні винятково літературі. Так, російський дослідник помічає, що можливості зображення часу в літературі необмежені (перебіг часу може бути безперервним або перервним, послідовним або непослідовним, у зв’язку з історичним часом або у відриві від нього — замкнутим у собі; зображення минулого, теперішнього і майбутнього теж можливе в різних поєднаннях)<sup>16</sup>. Отож такий потенціал літератури в аспекті темпоральності не міг не привабити митців пензля, які прагнули виразного відтворення своїх непростих вражень.

Необхідна ще одна заувага: літературознавство має справу з часом *художнім*. Тож правий Роман Інгарден, коли говорить, полемізуючи з автором „Лаокоона”, що „питання про час виникає у творі літературного мистецтва ще в цілком іншому значенні”:

Lessing nie uświadomił sobie wprawdzie, że ta w dziele „malarskim” p r z e d - s t a w i o n a przestrzeń nie jest identyczna z przestrzenią realną, lecz że jest najwyżej jej odwzorowaniem, różniącym się zresztą od niej pod wieloma względami. To samo dotyczy i różności między czasem p r z e d s t a w i o n y m w dziele, a czasem r e a l n y c h процесów w świecie<sup>17</sup>.

Очевидно, розмежування реального часу й часу художнього стало поштовхом для новаторських літературознавчих досліджень.

Прикметно, що художники, йдучи в літературу, так би мовити, заради часу, реалізують талант особливого бачення, що позначається на структуруванні простору, вмінні відтворювати його різними способами, вибудовуванні перспективи, „фактурності” письма, колористиці, увазі до деталі тощо.

Варто нагадати, що коли літературознавство оперує поняттям „простір”, маємо на увазі простір художній: це „об’єктивно-суб’єктивна категорія, вона стає важливим компонентом стилістики, описової та історичної поетики”<sup>18</sup>. Врахуймо, отже, й феноменологічну

<sup>15</sup> Д. С. Ліхачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград 1971, с. 209.

<sup>16</sup> Там само, с. 211.

<sup>17</sup> R. Ingarden, *заснач. джерело*, с. 369.

<sup>18</sup> Н. Копистянська, *Думки про безмежні можливості хронотопів художнього простору*, [в:] *Ї ж, Час і простір у мистецтві слова*, Львів 2012, с. 86.

доцільність „прочитання” літературного простору, продемонстровану дослідженнями Г.Башляра. Поняття простору обов’язково актуалізує теоретичні питання репрезентації, зокрема мімезису, опису, перспективності зображення та інші. Певна річ, модальність репрезентації дійсності в живописі й літературі відрізняються:

Якщо візуальна репрезентація підтримує зі своїм референтом відношення аналогії (картина є перемальованою фотографією), то література користується словом, а мова — абстрактними знаками, символічне значення яких установлюється мовцями за системою<sup>19</sup>.

Моделювання простору — це і питання візуальності літератури (потенційної образності), візуалізації в літературі. Крім того, важливого значення набуває категорія простору внутрішнього (психологічного), який „визначається тим, як сприймається зовнішній світ людиною і як вона себе в ньому почуває, як вона створює свій внутрішній світ, своє внутрішнє життя — світ інтелекту, серця, душі”<sup>20</sup>. Митці усвідомлюють потенціал цієї категорії для творчості, тож артикулюють своє бачення часом у метафоричних формах.

Оволодіти зором в тому єдиному просторі, який іноді дозволяє просто бачити, який не змушує безперервно пізнавати і який, трапляється, дарує своїм обранцям сліпоту до всього, крім видимого, — іншими словами, в просторі всередині себе,

— спонукає Самюель Беккет<sup>21</sup>. Безперечно, спокуса виразити безпосередньо у слові свій внутрішній світ легко здолала митців, які синхронізували свою діяльність у мистецтві й літературі.

У контексті часопросторової проблематики варто привернути увагу до екфразису. Невипадково дослідники вважають, що саме екфразис дозволяє виявити складні відношення між простором і часом у літературному тексті. З морфології мистецтв народжується проблематика художнього простору в екфрастичних описах, адже йдеться про переведення образів просторових мистецтв у мистецтво часове — літературу.

Визначення екфразису актуалізує категорію опису, яку зокрема пояснюють „як мовні висловлювання, що повідомляють про властивості просторових утворень, зображених у літературному творі”<sup>22</sup>. Тому однією з проблем є правомірність терміна щодо часових мис-

<sup>19</sup> В. І. Фесенко, зазнач. джерело, с. 107.

<sup>20</sup> Н. Копистянська, зазнач. джерело, с. 85.

<sup>21</sup> С. Беккет, *Мир и пара брюк*, [в:] *Пространство другими словами: французские поэты XX века об образе в искусстве*, Санкт-Петербург 2005, с. 155.

<sup>22</sup> Д. Корвін-Пйотровська, *Проблеми поетики прозового опису*, Львів 2009, с. 91.

тецтв. Скажімо, на нашу думку, нелегітимним є поняття екфразису музичного, адже принциповою особливістю екфразису є візуальність. Тож музичний екфразис — це передусім опис уявного, польоту фантазії, натомість екфразис творів візуальних мистецтв тією чи іншою мірою відштовхується від просторових характеристик об'єкта, навіть коли міметичні інтенції автора здевальвовані. Екфразис образотворчого мистецтва так чи інакше стосується конкретного твору, автора, його манери. І хоча й такий екфразис працює не за принципом фотографії, а як переосмислення митця, скажімо, властиве творенню малярського образу, все ж морфологічні домінанти просторових мистецтв тут визначальні.

Просторові аспекти загострюються у зв'язку з інтенцією авторів екфраз передати враження, свої думки й емоції, викликані спогляданням живописних, графічних, скульптурних, архітектурних артефактів. Дослідники наголошують на свободі вираження автора, суб'єктивній ретрансляції мистецьких образів. Екфразиси можна класифікувати на художній, квазі-художній (есеїстичний) та нехудожній (мистецтвознавчий) тексти. Якщо в мистецтвознавстві йдеться власне про аналіз простору, дескрипцію, що чітко фіксує просторові „розмітки” об'єкта, то в квазі-художньому і художньому текстах опис мистецького твору поєднується з оповіддю про власні переживання, відчуття й почуття, інспіровані ним. Завдання поета в пошуках нових можливостей мови, які відкриваються при зверненні до живопису, як висловлюється Б. Дубін у передмові до книги *„Пространство другими словами: французские поэты XX века об образе в искусстве”*, — „не переказати сюжет і не описати предмет, а власними засобами відтворити акт творчості художника, відповісти на нього власним творчим актом”<sup>23</sup>. Взаємообмін поезії і живопису через екфразис поширений у практиці митців-універсалістів.

Проблематика художнього простору в зазначеному аспекті може бути актуалізована дослідженнями Нонни Копистянської, присвяченими переходам від зовнішнього (локального) простору до простору внутрішнього (психологічного).

Простір внутрішньо психологічний визначається тим, як сприймається зовнішній світ людиною і як вона себе в ньому почуває, як вона створює свій внутрішній світ, своє внутрішнє життя — світ інтелекту, серця, душі,

— писала Н. Копистянська<sup>24</sup>. Властиво, конвенційність мистецьких творів і передбачає їхній вплив на внутрішній світ людини, біль-

<sup>23</sup> Б. Дубін, *Говоря фігурально: французские поэты о живописном образе*, [в:] *Пространство другими словами...*, зазнач. джерело, с. 14.

<sup>24</sup> Н. Х. Копистянська, *Час і простір у мистецтві слова: монографія*, Львів 2012, с. 85.

шою чи меншою мірою зумовлений відповідними настановами автора, літературного напрямку, історико-культурної епохи. Більше того, і самі митці прагнуть не просто відтворювати конкретику образів, а намагаються вловити внутрішні інтенції людини, порухи її душі, зумовлені переживанням мистецьких витворів.

Завершуючи розгляд питання про час і простір як мистецькі категорії, звернемося ще раз до Микола Бажана, який пише про Довженка-режисера, що прийшов до кінематографії, якраз шукаючи розв'язки хронотопних проблем:

О. Довженко блискуче з'єднав у своїй кінотворчості культуру малярську з відчуттям найскладніших музичних ритмів, з хистом і спостережливістю письменника, з дотепністю й пафосом публіциста, з поетичною силою творити зворушливі й теплі ліричні образи<sup>25</sup>.

Олександр Довженко скористався сумою різних мистецтв („бере в полон інші мистецтва“ і „вони служать йому, як яничари“, за словами Бажана), компенсуючи таким чином можливості передачі часу і простору, недостатні в тому чи іншому виді. Микола Бажан використовує поняття „ритм“ лише з означенням „музичний“, а між тим ритм характеризує кожне мистецтво і саме ритм забезпечує потужність Довженкового кінематографу.

Ритм „проростає“ з хронотопної проблематики і становить ще одне важливе поняття мистецької теорії, об'єднуючи усі мистецтва.

Ритм у кожному мистецтві і у всіх часах був вирішним елементом мистецького твору. Де його нема, немає мистецтва; він той струм, що оживляє мертві форми. Ніяка вигадливість нових форм, реальних чи нереальних, не врятує ситуації, якщо будуть поминені ті основні закони гармонії, що творять мистецтво. Подібно і в поезії, вона може відкинути зверхні свої ознаки — строфу, риму, пунктуацію і може нав'язати більш підсвідомо свої образи метонімії, але коли не піддасть їх якомусь ритмічному звучанню, з погляду мистецтва твір буде мертвонароджений. Отже, суть мистецтва завжди та сама і вічна, проблема в тому, наскільки нові методи вислову будуть спроможні висловити те єдине інакше і краще<sup>26</sup>,

— писав Святослав Гординський, і шанс на високе місце на Парнасі серед тих, хто займався малярством і літературою, мали митці, які зуміли вловити специфіку ритму у різних творчих царинах.

<sup>25</sup> М. Бажан, *Політ крізь бурю: вибрані твори*, вступ. слово І. М. Дзюби, Київ 2002, с. 453.

<sup>26</sup> С. Гординський, *Надреалізм і час абсурду*, [в:] С. Гординський *про мистецтво*, зазнач. джерело, с. 242.



Таким чином, осмислення проблем часопростору в образотворчому мистецтві й літературі триває дотепер. Художники намагаються теоретизувати ці питання, а також вдаються до творчих експериментів з метою опанувати темпоральністю у візуальних мистецтвах. Бажання оперувати художнім часом спонукає митців пензля й до виходу поза контекст фахової практики – у літературу, мистецтво часове, онтологічний потенціал якого дозволяє різноманітні хронологічні трансформації.

### Бібліографія

- Архипенко О., *Теоретичні нотатки*, [в:] *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття*, упор. Р. М. Яців, ч. 1, Львів 2012.
- Бажан М. П., *Диптих про Олександра Довженка*, [в:] *Його ж, Політ крізь бурю: вибрані твори*, вступ. слово І. М. Дзюби, Київ 2002.
- Беккет С., *Мир и пара брюк*, [в:] *Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве*, Санкт-Петербург 2005.
- Гординський С., *Каталог-альманах III виставки Спілки праці українських образотворчих мистців, 1942*, [в:] *С. Гординський про мистецтво*, Львів 2005.
- Гординський С., *Надреалізм і час абсурду*, [в:] *С. Гординський про мистецтво*, Львів 2005.
- Гординський С., *Павло Ковжун*, [в:] *С. Гординський про мистецтво*, Львів 2005.
- Дубин Б., *Говоря фигурально: французские поэты о живописном образе*, [в:] *Пространство другими словами: французские поэты XX века об образе в искусстве*, Санкт-Петербург 2005.
- Кандинский В., *Точка и линия на плоскости*, [в:] *електронний ресурс: <http://philologos.parod.ru/kandinsky/kandinsky-pl.htm>* (29.01.2018).
- Копистянська Н. Х., *Думки про безмежні можливості хронотопів художнього простору*, [в:] *Її ж, Час і простір у мистецтві слова*, Львів 2012.
- Корвін-Пйотровська Д., *Проблеми поетики прозового опису*, Львів 2009.
- Лессінг Г.-Е., *Лаокоон*, Київ 1968.
- Лихачев Д. С., *Поэтика древнерусской литературы*, Ленинград 1971.
- Мішо А., *Змалюватиплинність часу*, [в:] *Його ж, Внутрішній простір*, Київ 2001.
- Сильваши Т., *Диалог с Алексеем Тюткиным. Для нашего поколения кино было всем*, [в:] *Його ж, Есе. Тексти. Діалоги*, Київ 2015.
- Файбисович С., *Переход*, [в:] *електронний ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/faib17.html>* (29.01.2018).
- Фесенко В. І., *Література і живопис: інтермедіальний дискурс*, Київ 2014.
- Ingarden R., *Lessinga Laokoon*, [w:] *Idem, Studia z estetyki, t. 1*, Warszawa, 1957.



**„ВЕЧНЫЕ ТЕМЫ” В ЮМОРИСТИЧЕСКИХ РАССКАЗАХ  
АРКАДИЯ АВЕРЧЕНКО**

**MOTYWY PONADZASOWE W HUMORYSTYCZNYCH  
OPOWIADANIACH ARKADIJA AWIERCZENKI**

**ETERNAL THEMES IN HUMOROUS SHORT STORIES  
OF ARKADY AVERCHENKO**

**Ewa Polakowska**

Uniwersytet Wrocławski, Wrocław – Polska,  
ewa.polakowska@poczta.fm

Abstract: The paper describes the early period of Averchenko's work. His stories were based on hilarious topics, humour and caricatures. The writer used all this means of expression very freely, easily, with a gentle tact and power of conviction, and what is even more important, with humour and wittily. During this period, he chose topics focused on a common big city life, stories of ordinary people, "new" trends in art, always up-to-date topic of man and woman, as well as relations between fathers and their children. Showing the portrait of a common citizen, the satirists laughed at defects of the contemporary world. This is how the particular humour Averchenko's manifested.

Ключевые слова: Аркадий Аверченко, юморист, комический жанр, юмор, смех, комизм, фельетон, буффонада, гиперболизация.

Słowa kluczowe: Arkadij Awieczenko, humorysta, gatunki komiczne, humor, śmiech, komizm, felieton, bufonada, hiperbolizacja.

Keywords: Arkady Averchenko, humourist writer, comic genre, humour, laugh, humourist, humoresque, joke, buffoonery, hiperbole.

Аркадий Тимофеевич Аверченко (1881–1925) — известный русский писатель начала XX века, титулованный „король смеха”<sup>1</sup>, признанный классик сатирической и юмористической прозы. Его произведения имели большую популярность. По выражению журналиста-эмигранта Петра Потемкина, читатель, измученный „пессимизмом и нытьем”<sup>2</sup>, царившими в русской литературе начала XX века, находил в произведениях Аверченко как раз то, что он искал, а именно: „смех живой жизни, свежий смех сегодняшнего дня”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Л. Спиридонова, *Русская сатирическая литература XX века*, Москва 1997, с. 146.

<sup>2</sup> Цит. за: Д. Левицкий, *Жизнь и творческий путь А. Аверченко*, Москва 1999, с. 465.

<sup>3</sup> Там же.

Заслуга Аверченко в том, что он ввел в юмористику чистый и задорный смех, добрый и беззлобный юмор и при этом заставлял читателей не только смеяться, но и размышлять.

И до сегодняшнего дня остается общепризнанным мнение об Аверченко как о писателе, обладающем умением смеяться, а не высмеивать. „Самым веселым человеком в России“<sup>4</sup> называют его современные исследователи.

Произведения Аверченко были известны также и польскому читателю. Известный польский литературовед Франтишек Селицкий систематизировал все польские издания сборников рассказов Аверченко, рецензии, критические статьи польских исследователей, печатавшиеся с начала века по 70-е годы XX века. Результатом проделанной им работы была изданная в ежегоднике „*Slavia Orientalis*“ монография *Аркадий Аверченко в Польше* (1975), которую Селицкий посвятил 50-й годовщине смерти писателя. Ученый приводит статистику переводов книг Аверченко на польский язык, дает оценку его творчества: польские читатели „высоко ценили сатирика за реалистический характер и демократическую тенденцию творчества“<sup>5</sup>.

„Наличие юмористической жилки, — по словам критика Владимира Проппа, — один из признаков талантливости натуры“<sup>6</sup>. Близкие друзья Аркадия Тимофеевича знали его не только как весельчака с неиссякаемой фантазией, выдумщика, фантазера, но и как очень талантливого человека. Он был прозаиком, драматургом, журналистом, редактором, всенародно признанным сценаристом, артистом, который одним из первых среди писателей начал читать свои произведения перед публикой. Но первое место в его творчестве всегда занимал жанр рассказа.

Его изобретательность и фантазия были неисчерпаемы. „Я пишу о таких невероятных вещах, что всякий здравомыслящий читатель ни крошки не поверит, что это правда“<sup>7</sup>, — признается он в рассказе *Загадка природы*. Он занимался трудом, который приносил ему удовольствие, поэтому годы работы Аверченко в журналах „Сатирикон“ и „Новый Сатирикон“ были, пожалуй, самыми плодотворными. За эти десять лет, как заметил известный исследователь творчества писателя Дмитрий Левицкий, Аверченко напечатал бо-

<sup>4</sup> А. Млечко, *Аркадий Аверченко*, [в:] *Литература русского зарубежья (1920–1990)*, под ред. А. Смирновой, Москва 2006, с. 195.

<sup>5</sup> F. Sielicki, *Arkady Awerczenko w Polsce*, „*Slavia Orientalis*“ 1975, rocz. XXIV, z. 2, с. 192.

<sup>6</sup> В. Пропп, *Проблемы комизма и смеха*, Москва 1999, с. 23.

<sup>7</sup> А. Аверченко, *Московское гостеприимство*, Санкт-Петербург 2014, с. 55.

лее 600 рассказов, юморесок, фельетонов, многие из которых вошли в такие сборники, как: *Веселые устрицы, Юмористические рассказы, Зайчики на стене* (1910); *Круги по воде, Рассказы для выздоравливающих* (1912); *Сорные травы* (1914); *Чудеса в решете, Шалуны и ротозеи* (1915); *О маленьких — для больших, Позолоченные пилюли* (1916); *Синее с золотом* (1917) и другие. Книги имели большой успех у читателей, „кристаллами смеха”<sup>8</sup> назвал рассказы Аверченко критик и публицист Вячеслав Полонский.

Герои Аверченко — это обычные люди со своими интересами, переживаниями, повседневными заботами.

Аверченко обнажает ложь человеческих отношений, пустых стандартных фраз, банальных штампов. В его изображении семья — это здание на песке, любовь к детям — тихое помешательство, милосердие и доброта — камень на шее, дружба — чувство, основанное на корыстных интересах, любовь — непроходимая глупость. Аверченко подвергает комическому пересмотру все моральные и духовные ценности<sup>9</sup>.

Это было действительно знаменательное событие в истории русской литературы.

К нам пришел Юмор — именно так, с большой буквы! — заявляет доктор филологических наук Дмитрий Николаев. — Аверченко удалось сделать, казалось бы, невозможное: он заставил признать, что смешить — настоящее искусство, что очищение радостью ничуть не менее действенно, чем очищение состраданием или страхом. Юмор А. Аверченко беззлобен и заразителен<sup>10</sup>.

Аверченко обладал даром видеть смешное в окружающем его мире, поэтому в его рассказах такое разнообразие сюжетных линий, жизненных наблюдений, нарисованных с большой убедительностью. Мастер слова писал легко, непринужденно, весело, остроумно, с большим чувством такта. Внешняя легкость рассказов скрывала настоящую глубину постижения человеческих характеров, взаимоотношений и смысла жизни. Заслуга Аверченко в том, что он освободил юмор от обязательных тисков какой-либо идеологии и неперемennого подчинения смеха заранее поставленным общественно-политическим задачам. Для писателя в любой ситуации был важен прежде всего человек. И он обращался к ценностям обычного человека. Юморист беззлобно подшучивал над стереотипными

<sup>8</sup> Цит. по: Д. Левицкий, *Жизнь и творческий путь...*, указ. соч., с. 467.

<sup>9</sup> Д. Николаев, *Творчество А. Т. Аверченко в отзывах современников*, [В:] *Комическое в русской литературе XX века*, под ред. Д. Николаева, Москва 2014, с. 368.

<sup>10</sup> Там же, с. 370.

бытовыми ситуациями, помогал каждому увидеть, насколько комичны бывают человеческие поступки, суждения, стремления, помогал это увидеть, посмеяться и измениться.

В ранней прозе Аверченко есть мотивы, которые в литературе относят к разряду вечных. Это неувядающая тема мужчины и женщины (*Мужчины, Бритва в киселе, Фат*), а также взаимоотношения поколений (*Старческое, Отец*). Веселый смех писателя-интеллигента лежит в основе всех этих рассказов. Для смеха выбраны извечные недостатки мужчины и женщины, однако природный такт, талант и остроумие помогают автору избежать пошлости.

Рассказ *Фат* начинается с описания места действия: „Отделение первого класса в вагоне Финляндской железной дороги было совершенно пусто”<sup>11</sup>. Вместе с повествователем мы становимся невольными свидетелями разговора двух дам, вошедших в вагон. Аверченко не рисует портретных характеристик героинь, и читатель не узнает, как они выглядят. Только из их разговора можно судить о характере попутчиц и таких их качествах, как лживость и порочность. Одну из дам писатель называет „бархатное контральто”, она утверждает, что ни за что бы не изменила мужу, так как всегда помнит, „что такое долг”. „Бархатное контральто” говорит возмущенно и в то же время постоянно взывает к логике собеседницы. Складывается мнение, что это добродетельная и серьезная дама, которой „кажется таким ужасным одно это понятие: „измена мужу”. Вызывает смех ситуация в рассказе, когда дама, что называется, проговаривается. Узнав от собеседницы, что некий Мукасеев проявляет к ней интерес, она возмущенно отвергает его, перечисляет все его недостатки, обвиняет в легкомыслии. Ее суждения категоричны, полны негодования. Создается впечатление, что ей действительно неприятен этот человек, к которому, по ее собственным словам, она равнодушна. Все больше распаляясь, она называет его фатом и добавляет: „Вы бы посмотрели, какое у него белье, – прямо как у шансонетной певицы!.. Черное шелковое...”<sup>12</sup>. На этом разговор обрывается, автор никак не комментирует эту реплику, да это и не требуется. Как ни старалась героиня доказать своей собеседнице, что она непорочна, ничего из этого не вышло: она сама себя разоблачила.

Аверченко подтрунивает, весело смеется над слабостями женщин и над их недостатками. Вызывают улыбку у писателя и женские уловки, кокетство, хитрости, которые они используют, чтобы

<sup>11</sup> А. Аверченко, *Бритва в киселе*, Москва 1990, с. 268.

<sup>12</sup> Там же, с. 269.

привлечь внимание мужского пола. В рассказе *Петухов* Ольга Карловна вроде бы отказывается от ухаживаний своего кавалера, но как бы между прочим сообщает, что почти каждый день бывает в скеттинг-ринге. На следующий день, когда она встретила там Петухова, то с радостным изумлением спросила: „Вы? Каким образом?”<sup>13</sup>. „Прекрасная дама” Химикова, Полина Козлова, (*Страшный человек*) на словах возмущается приставаниями мужчины, но на просьбу назвать свой адрес лукаво говорит: „Никогда я не скажу вам, хотя бы вы проводили меня до самого дома на Московской улице, номер семь”<sup>14</sup>. Актриса Бронзова (*Бритва в киселе*), чтобы добиться своей цели и покорить Ошмянского, пускает в ход то слезы, то улыбки.

У противоположного пола тоже есть свои „приемчики”<sup>15</sup>, как говорит герой рассказа *Мужчины*. Писатель находит смешное как у женщин, так и у мужчин. В столкновении с дамами его герои показывают себя тоже не с лучшей стороны. Любящий и нежный муж Петухов из одноименного рассказа флиртует с женщинами, заводит роман на стороне и превращается в жестокого ревнивца. Он тиранит ни в чем не повинную жену, подозревает ее в измене и делает ее жизнь невыносимой.

В коротком смешном рассказе *Мужчины* мы сталкиваемся с последствиями походов молодого человека. Автор использует анекдотическую ситуацию. Пожилая дама в трауре пришла сообщить бывшему любовнику своей умершей дочери, что у него есть ребенок. Двухутробников тщетно пытается вспомнить имя своей любовницы. В конце рассказа пристыженный матерью любовницы герой готов признать ребенка и дать ему свою фамилию. Но тут появляется парадоксальная ситуация, неожиданная для читателя и потому смешная: выясняется, что дама перепутала комнаты. И Двухутробников оказывается совсем ни при чем, а ведь только что он соглашался со всем, сказанным старухой, потому что и сам не раз поступал таким же образом с замужними дамами.

Рассказ *Бритва в киселе* — это смешная жизненная история с грустным концом о взаимоотношениях мужчины и женщины. Случайно познакомившись, писатель Ошмянский и актриса Бронзова вскоре полюбили друг друга, и вся их дальнейшая совместная жизнь — это борьба за главенство в их отношениях. Весь сюжет строится на противопоставлении этих людей, потому что они по характеру совершенно не похожи друг на друга. Темпераментная, деятельная,

<sup>12</sup> А. Аверченко, *Московское гостеприимство*, Санкт-Петербург 2014, с. 43.

<sup>14</sup> А. Аверченко, *Бритва в киселе*, Москва 1990, с. 66.

<sup>15</sup> Там же, с. 163.

энергичная женщина с сильным характером любит командовать, подчинять себе. „Уж если я чего захочу — так то и будет“<sup>16</sup>, — говорит она. Полная противоположность ей — неторопливый, медлительный мужчина, которого Бронзова при первой встрече назвала киселем. Он любит покой, не вступает в конфликты, „все с готовностью обещает“, во всем соглашается с актрисой. „Совсем погибла эта размазня Ошмянский. Попал в лапы такой бабы, что она его в бараний рог скрутила“<sup>17</sup>, — говорит его приятель Тутыкин. Но на самом же деле это не так. После каждого их столкновения героиня надеется, что уговорами, слезами, просьбами, другими женскими хитростями она все-таки добьется своего. Герой никогда не противоречит, во всем соглашается, но делает по-своему. Прожив вместе одиннадцать месяцев, Бронзова понимает, что ничего не добилась: Ошмянский ни в чем не уступил ей. Все содержание раскрывает смысл названия рассказа, герои сравниваются с бритвой и киселем, по сути своей это несовместимые понятия. Покидая своего избранника, Бронзова говорит: „Бритва может резать бумагу, дерево, тело, все твердое, все определенное — но киселя разрезать бритва не может!“<sup>18</sup>. Так и есть: герой остается самим собой. С очевидным не поспоришь.

Непонимание, неспособность понять другого окрашивает и рассказ *Отец*. Главный герой — отец рассказчика — удивительный, оригинальный и чудаковатый человек. Его стремление к знанию, занятие творчеством, страсть к коллекционированию сочетаются с нелепостью и несуразностью. Он знал несколько языков, но это были странные, „ненужные никому другому языки“<sup>19</sup>, любил столлярные работы, но делал только деревянные пароходики (тоже никому не нужные). У читателя вызывают смех сцены, где Аверченко описывает монументальные покупки отца. Это „колоссальной величины“ умывальник „с ехидным отвратительным нравом и непостоянством в симпатиях“<sup>20</sup>, некрасивая лампа, „похожая на какое-то чудовищное африканское растение“<sup>21</sup>, часы с огромным циферблатом, по которому „стремительно носились две стрелки, не считаясь ни с временем, ни с усилием людей“<sup>22</sup>. Автор уподобляет неживые

<sup>16</sup> Там же, с. 306.

<sup>17</sup> Там же, с. 308.

<sup>18</sup> Там же, с. 309.

<sup>19</sup> Там же, с. 90.

<sup>20</sup> Там же, с. 92.

<sup>21</sup> Там же, с. 93.

<sup>22</sup> Там же, с. 94.



предметы людям: умывальник иногда „обнаруживал собачью привязанность к сестре Лизе и давал умываться”<sup>23</sup>, лампа ни за что не хотела „выпустить фитиль, а маятник напольных часов стремительно носился от стены к стене и все норовил сбить нас с ног”<sup>24</sup>.

Кроме смеха, в рассказе появляется и грустная нотка, когда автор описывает взаимоотношения в семье. Глава семьи часто повторяет фразу, обращенную к домашним: „Вы ничего не понимаете!”<sup>25</sup>. Он обращается то к сыну, то к жене, то ко всем домашним сразу. Но никто даже не пытается понять его. С сыном у него хорошие отношения, но характеры у них разные, поэтому мальчик скептически относится к увлечениям отца: „Я любил книжки, а он купил мне полдюжины каких-то голубей-трубачей”<sup>26</sup>.

Несовпадение характеров у отца не только с сыном, но и с женой. В конце концов она избавляется от всех приобретений мужа и очищает комнату.

В финале отец умирает. Автор не делает никаких выводов, обобщений, но появляется ощущение потери, невозвратности, осознание, что герой ушел в мир иной так и не понятый родными людьми. Веселый смех сменяется легкой грустью.

Итак, смех писателя обращен против извечных пороков человека, которые живы и сегодня, поэтому рассказы юмориста вызывают большой интерес у современников. Кроме того, автор умеет сделать свой рассказ одинаково смешным для людей разных возрастов с различными жизненными позициями. Кто-то получит удовольствие от языковой игры, интонации, иронии, кого-то рассмешит ситуация, кого-то характеры.

Герои Аверченко не похожи друг на друга. Он создал множество типов персонажей. И, вместе с тем, в них есть общее, что проявляется прежде всего в том, что все они узнаваемы. Их прототипы окружали писателя в реальной жизни и из нее были взяты. Он лишь немного преувеличил, сделал более выпуклым их изображение. Это писатели, обитатели меблированных комнат, завсегда и ресторанов, актрисы, городские кокетки и модницы, жены, возлюбленные, городские обыватели — в социальном плане это средний человек, который не богат, но и не беден, не принадлежит ни к сливкам светского общества, ни к его задворкам. Социальное в большинстве случаев как бы подразумевается, но в расчет не бе-

<sup>23</sup> Там же, с. 92.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же, с. 95.

<sup>26</sup> Там же, с. 91.

рется. Тонкое чувство меры в изображении жизни героев и знание жизни делают наблюдения художника узнаваемыми и потому смешными, а смех иногда имеет грустный оттенок. Аверченко предпочитает не обличать, а мягко усмехаться:

Бодрый смех здравомыслящего, неглупого житейски опытного, но при этом — добродушного и даже великодушного человека — важная тональность ранней прозы Аверченко<sup>27</sup>.

### Библиография

- Аверченко А. Т., *Бритва в киселе*, Москва 1990.
- Аверченко А. Т., *Московское гостеприимство*, Санкт-Петербург 2014.
- Дьякова Е. А., *Писатели-сатириконицы*, [в:] *Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)*, кн. 1, отв. ред. В. А. Келдыш, Москва 2000.
- Левицкий Д. А., *Жизнь и творческий путь А. Аверченко*, Москва 1999.
- Млечко А. В., *Аркадий Аверченко*, [в:] *Литература русского зарубежья (1920–1990)*, под ред. А. И. Смирновой, Москва 2006.
- Николаев Д. Д., *Творчество А. Т. Аверченко в отзывах современников*, [в:] *Колическое в русской литературе XX века*, под ред. Д. Д. Николаева, Москва 2014.
- Пропш В. Я., *Проблемы комизма и смеха*, Москва 1999.
- Спиридонова Л. А., *Русская сатирическая литература XX века*, Москва 1997.
- Sielicki F., *Arkady Awerzenko w Polsce*, „Slavia Orientalis” 1975, rocz. XXIV, z. 2.

---

<sup>27</sup> Е. Дьякова, *Писатели-сатириконицы*, [в:] *Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов)*, кн. 1, отв. ред. В. А. Келдыш, Москва 2000, с. 652.

**АГОНИЯ „КРАСНОГО ЧЕЛОВЕКА”:  
СЛОЖНЫЕ ДИЛЕММЫ СВЕТЛАНЫ АЛЕКСИЕВИЧ**  
**AGONIA „CZERWONEGO CZŁOWIEKA”:  
ZŁOŻONE DYLEMATY SWIETŁANY ALEKSIJEWICZ**  
**THE AGONY OF THE “RED MAN”: CONTRADICTORY  
DILEMMAS OF SVETLANA ALEXIEVICH**

**Jarosław Poliszczuk**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań – Polska,  
yaropk@gmail.com

Abstract: The article is dedicated to the Svetlana Alexievich literary works in the cultural and social context of our time. As the writer has recognized, she writes about the end of the epoch which was called *homo sovieticus*. She paid a great attention to the traumatic experience regardless of to whom it belongs: to the Soviet servants or their victims – the ones who were repressed and called dissidents. Humanistic pathos is one of the main features of Svetlana Alexievich’s writings. It overestimates the value of individuality and private life in the contemporary society.

Ключевые слова: „красный человек”, народ, homo sovieticus, опыт, травма, творчество, эпоха.

Słowa kluczowe: „czerwony człowiek”, homo sovieticus, doświadczenie, trauma, twórczość, okres.

Keywords: „red man”, nation, homo sovieticus, experience, trauma, writing, epoch.

„Красной” империи нет,  
а „красный” человек остался.  
Продолжается.

Из Нобелевской лекции  
Светланы Алексиевич

**Гибель советской литературы**

Геополитический уклад Центральной и Восточной Европы претерпел радикальные изменения именно в последние десятилетия. Период конца 80-х и начала 90-х годов XX века принес решительный перелом в геополитическую систему континента, ознаменовав не только уход с арены Советского Союза, но и демократическую трансформацию ряда обществ, составляющих основу региона. На первом этапе этого процесса получил реальную независимость ряд центральноевропейских стран, раньше находившийся в орбите влия-

ния Москвы. На втором этапе подобную субъектность начали обретать также народы бывшего Советского Союза, который распался в 1991 году. Создание на руинах советского государства новых республик обозначило окончательную черту эпохи. С одной стороны, это повлекло за собой неизбежную дискредитацию советского метанарратива, длительное время служившего структурообразующим элементом определенного культурного пространства. И хотя этот процесс оказался непростым, болезненным и противоречивым, все же расщепление советской идентичности стало одной из важнейших задач в современной культуре бывших республик СССР. С другой стороны, в этом пространстве наблюдаем постепенное становление новой идентичности и новых нарративов, которые соответствуют запросам нашего времени, но также отражают локальную специфику отдельных народов и вновь созданных государств.

Проблемы культурной трансформации в постсоветском пространстве представляют очень интересный, хотя еще мало изученный, объект для научного исследования. Их анализ предполагает осознание диалектического единства противоположных элементов — деструктивного, выраженного в постепенном отмирании советского культурного дискурса, и конструктивного, представленного созданием дискурсов, способных в современных условиях заменить устаревшие. В рассматриваемом случае мы имеем дело с таким парадоксом — единством противоположностей — в творчестве одного писателя. Светлана Алексиевич — автор, безусловно, выдающийся, лауреат Нобелевской премии 2015 года. Ее творчество можно считать последовательным разворачиванием определенных тем и мотивов, заявленных однажды и следующих из одной книги в другую. Однако следует заметить также очень серьезную эволюцию этого автора, проявляющуюся в отходе от стереотипов советской литературы и поиске новых изобразительных средств в искусстве XXI века, в условиях характерных для нашего времени обстоятельств и культурных вызовов.

Определяя период распада советской идентичности, следует указать значительно более широкие временные рамки, чем 1989–1991 гг. Во-первых, деградация этой модели постепенно происходила и раньше, начиная с бунта интеллектуалов 1960-х лет. Еще более сложно указать верхнюю черту распада советской цивилизационной модели. Ясно, что крах Советского Союза создал неотвратимые предпосылки к этому процессу:

Если сами литературоведы советского времени определяли существования „советской литературы“ как единого целого факторами, тесно связанными с существованием СССР и распространением советского метанарратива (об-

шая территория, общая идеологическая платформа), распад СССР надо неизбежно воспринимать как толчок к расщеплению прежнего единства, глубинного или только поверхностного. Естественно, если признать литературный процесс именно процессом с собственными закономерностями, дата гибели „советской литературы“ не должна обязательно совпадать с последним днем советской империи. Это день может представлять лишь *terminus post quem*, т. е. начало существования основного условия для ее отмирания<sup>1</sup>.

В 90-е годы XX столетия, когда на базе бывшего СССР были созданы новые республики, коммунистическая идеология потерпела сокрушительный крах. Новые страны, возникшие в постсоветском пространстве, в той или иной степени дистанцировались от советского наследия: они избрали либерально-национальные или консервативно-националистические идеологии. Однако в последнее время характерной тенденцией в этом пространстве является ностальгия по советскому прошлому, стремление к самоизоляции, к уходу от современных проблем назад, в „светлое прошлое“. При этом недооценивается инфантильность и контрпродуктивность такого движения. Если апеллировать к авторитету Светланы Алексиевич, писательницы, творчеству которой посвящена эта статья, то придется признать, что ее взгляд на распад советской идентичности не отличается оптимизмом. Более того, согласно ее мнению, мы живем в эру полураспада советского человека, и только полный распад, для которого потребуется более длинная историческая дистанция, приведет к созданию новой идентичности, принципиально иной, отличной от переживающей затяжной кризис.

Светлана Алексиевич рискует стать, как нам кажется, последним классиком в границах того культурного дискурса, который можно обозначить как советский, и одновременно — что кажется весьма парадоксальным — его окончательным гробовщиком. Тот факт, что ее писательская карьера фактически совпадает с разрушением этого дискурса, придает творчеству белорусского автора особый статус. Быть может, в будущем, когда советскую эпоху будут оценивать с исторической дистанции, как окончательно состоявшееся прошлое, произведения Светланы Алексиевич обретут еще большую ценность, чем теперь. Скажем, известный русский исследователь Г. Гусейнов считает, что сегодня нужно учиться читать свое время и свою эпоху на книгах тех писателей, которые воспринимали и рефлексировали это время критически, в отличие от

---

<sup>1</sup> L'. Matejko, *От „советской литературы“ к национальным литературам на постсоветском пространстве: случаи Украины, Беларуси и Азербайджана*, [в:] *Literature and Social Change: A Voyage Through the History of Slavic Studies*, ed. by L'ubor Matejko, Bratislava 2017, с. 110.

догматических сочинений советских литераторов „в законе“<sup>2</sup>. В целом следует признать, что инерционное сопротивление советского дискурса оказалось очень серьезным, и его до сих пор не всегда удается преодолеть. В этом отношении исследование советского наследия и его влияния на современные культуры народов Восточной Европы остается актуальной задачей и в наше время:

Ключевым вопросом формирования новой идентичности литератур постсоветских стран кажется вопрос о роли наследия советского метанарратива. [...] Вопрос об отношении к советскому метанарративу был тесно связан с усилением роли новых национальных нарративов. Их развитие стало основной чертой общественного дискурса в государствах, формально приобретших независимость. Отметим, что вспышка национализма отнюдь не касалась лишь постсоветского пространства в узком смысле слова. [...] Мера успешности того или иного национального проекта в конце XX в. в значительной степени предопределяла степень развитости этих проектов и подготовленность того или иного общества к смене советского метанарратива собственным национальным нарративом. Там, где национальные проекты стали обиходной реальностью и смена советского метанарратива успешно завершилась, создались условия для более широкого распространения постмодернистских и глобализационных концептов в обществе и литературе. Поскольку [...] развитие национальных проектов в силу исторических обстоятельств XIX и XX вв. было в той или иной мере заторможено, преодоление наследия советского метанарратива в общественном сознании было достаточно осложнено, что не могло не сказаться на литературном процессе и литературной жизни<sup>3</sup>.

Западные ученые и раньше акцентировали внимание на векомости проблемы, указывая, что советский дискурс разрушается слишком медленно и едва ли исчезнет полностью<sup>4</sup>, но, видимо, их мнение не очень интересовало политиков, экспертов и широкую общественность на Востоке Европы. А между тем, познание сущности проблемы, в частности разных фаз распада советской цивилизации, могло бы предупредить некоторые драмы и трагедии на постсоветском пространстве. С одной стороны, советский проект целиком себя исчерпал в политическом и экономическом смысле, что является общепризнанным фактом. С другой стороны, в культуре он продолжает присутствовать, определяя „жизнь после смерти“ — не важно, то ли в серьезно-патетическом, то ли в пародийно-гротескном качестве. Вопрос только в том, как к нему относиться: считать ли объектом, заслуживающим внимание, или всего лишь „фан-

<sup>2</sup> Г. Гусейнов, *О дискурсе мракобесия*, [в:] электронный ресурс: <https://realnoevremya.ru/articles/69107-gasan-guseynov-o-diskurse-mrakobesiya-leksikonk-stalina> (20.05.2018).

<sup>3</sup> L'. Matejko, указ. соч., с. 112.

<sup>4</sup> G. Gill, *Symbolism and regime change: Russia*, Cambridge 2013, с. 7.

томной болью” прошлого, которой заражена наиболее консервативная часть общества постсоветских государств, то есть преимущественно представители старшего поколения.

Сказанное выше имеет непосредственное отношение к творческому амплуа Светланы Алексиевич. Во-первых, в том смысле, что ее творчество досконально отражает непростой и очень противоречивый процесс распада советской идентичности. Во-вторых, потому, что сама писательница непосредственно переживает в своей литературной карьере, а также в общественном и личностном самоопределении каждую из фаз распада *homo sovieticus*, наблюдая на собственном примере постепенную утрату качеств, вынесенных из прошлого, а также рождение других, формирующих новую идентичность. Ее заслуга состоит в ярком и убедительном представлении периода „смены вех” конца XX и начала XXI века, когда на тле разрушающейся советской ментальности начала формироваться новая, соответствующая цивилизационным преобразованиям в постсоветском мире. Кроме того, писательница не принадлежала к оптимистам и не прогнозировала слишком легкий и быстрый ход трансформационного процесса; скорее, она оказалась реалисткой, предвосхищая непростые следствия „полураспада” на этом пути.

Все литературное творчество Светланы Алексиевич посвящено изображению советской идентичности в разных ее формах и проявлениях, как национально-этнических, так и социальных, сословных, религиозных и т. д. Более того, как следует из интервью и собственных заявлений писательницы, она считает эту проблему не только важной в общественном и культурном измерении, но и органичной для себя как творческой личности. Процесс идентичностных преобразований после распада СССР Алексиевич оценивает довольно болезненно, воспринимая в качестве его жертв не только многих соотечественников, послуживших прототипами для героев ее книг, но и себя саму — гражданина, адепта определенной культуры и творческую личность. Теперь, когда писательница получила мировое признание за свою литературную деятельность, пафос ее произведений становится достоянием все большего числа читателей. Ведь статус Нобелевского лауреата дает значительные преференции, которые писатель может использовать, чтобы донести свои ключевые идеи до широкой общественности.

### Свидетельство

В далекие 1980-е годы Светлана Алексиевич начинала литературную карьеру как советский автор. Она от этого прошлого не отказывается, признавая его своеобразной исходной позицией своего

творческого пути. Нелояльность по отношению к политическому режиму президента Лукашенко на родине привела С. Алексиевич к изгнанию, поэтому долгое время она жила за границей, преимущественно в Германии. Согласно формулировке Нобелевского комитета, она была удостоена премии за полифоничность творчества, оцениваемого как „памятник страдания и мученичества в наше время“. Действительно, все предыдущие книги С. Алексиевич были посвящены последовательному разоблачению советских мифов и возвращению трудной, порою очень болезненной, правды о жизни в СССР и в современных государствах, созданных на ее руинах, — главным образом, в России и Белоруссии. Первые из этих произведений появились еще в эпоху СССР, причем они определенным образом детонировали это, в свое время монолитное и дееспособное, государство. Это книги публицистики *У войны не женское лицо* (1985) и *Последние свидетели. Сто недетских рассказов* (1985), апеллирующие к народной памяти о Второй мировой войне. Вслед за дебютными произведениями появились книги, развенчивающие секретную советскую миссию в Афганистане: *Цинковые мальчики* (1989), *Очарованные смертью* (1993): в них автор вторгалась в запрещенную тему и прослеживала судьбы тех, кто стал жертвой необъявленной афганской войны. Дальше пришло время мужественной исповеди об атомной катастрофе — *Чернобыльская молитва* (1997, 2006). И наконец — *Время секунд-хенд* (2013), книга, определенным образом подытоживающая предыдущий опыт писателя и публициста, завершающая своеобразное многотомное исследование, посвященное сходной проблематике. То, о чем пишет С. Алексиевич, не нравится власти и официальным историкам, но это не удивительно. Ведь она дезавуирует спрятанную от общества правду о нашем времени, стремится к истине сквозь завалы государственной лжи, полуправды и замалчивания фактов советского прошлого. Находит свидетелей, о которых давно забыли, а также воспоминания, которые до сих пор оставались не востребованными. И в этом проявляется безусловный талант автора, хотя он спрятан от поверхностного взгляда: кажется, будто простота рассказа и ясность его содержания рождаются сами по себе, а на самом деле — это результат напряженного и целенаправленного писательского труда. Тем не менее, написанному тексту придается в этом случае такая форма, которая оптимально передает эффект устной речи, ее характерных особенностей, даже интонации отдельных акторов. Улавливать и различать такие интонации Светлана Алексиевич училась долго, и сегодня гордится этим умением, считая его важной составной профессионального опыта. Недаром она сознается в своей нобелевской речи:



[...] Я могу сказать о себе, что я человек — ухо. Когда я иду по улице, и ко мне прорываются какие-то слова, фразы, восклицания, всегда думаю: сколько же романов бесследно исчезают во времени. В темноте. Есть та часть человеческой жизни — разговорная, которую нам не удастся отвоевать для литературы. Мы ее еще не оценили, не удивлены и не восхищены ею. Меня же она заморозила и сделала своей пленницей. Я люблю, как говорит человек. [...] Люблю одинокий человеческий голос. Это моя самая большая любовь и страсть<sup>5</sup>.

В жанровом смысле книги Светланы Алексиевич представляют собой определенное гибридное качество, которое, кроме всего прочего, хорошо передает сущность нашего времени и сущность эволюции самой литературы в свете последних событий в мире культуры. Приходится считаться с результатами бума средств массовой коммуникации, что привело к обесцениванию художественного слова, уступившего место другим дискурсам речи. Совсем противоположная тенденция намечается в связи с массовым интересом к устной истории, к конкретно-индивидуальному образу прошлого — как источнику неконвенциональных знаний о истории. Так или иначе, нужно признать, что отношение к литературе, ее востребованность в обществе радикальным образом изменились в последнее время. Литературный факт

как динамический элемент литературной конструкции сместился в область массмедиа, обладающей куда большей и реальной автономией, нежели литературное поле, и куда большим объемом социального, экономического и политического капитала, выставленного для обмена<sup>6</sup>.

Книги, написанные Светланой Алексиевич, вырастают из личного опыта, из частных впечатлений заурядных свидетелей, сквозь которые — часто довольно-таки неожиданно — проявляется что-то очень существенное, претендующее на общую характеристику целой эпохи. Ее появление связано со следствиями глобального процесса, в ходе которого большие и всеохватывающие повествования (нарративы) постепенно утратили свое значение<sup>7</sup>, причем в нашем случае это усугубляется также радикальной перестройкой геополитических и геокультурных конфигураций Восточной Евро-

<sup>5</sup> „О проигранной битве“. Нобелевская лекция Светланы Алексиевич, [в:] электронный ресурс: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture\\_ry.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_ry.html) (20.05.2018).

<sup>6</sup> Литературократия. Проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе, Москва 2000, с. 268.

<sup>7</sup> См.: Ж.-Ф. Лиотар, *Состояние постмодерна*, пер. с фр. Н. А. Шматко, Москва-Санкт-Петербург 1998, с. 10.

пы, связанных с исчезновением Советского Союза и его стран-сателлитов в конце 80-х — начале 90-х годов XX века. Так или иначе, творчество Светланы Алексиевич невозможно понять вне геополитических контекстов нашего времени, с характерной для него стремительной динамикой роста, развития и противоречий. Писательница сознательно пытается строить новую культурную парадигму вместо утратившей свою функцию. Она заполняет ту эстетическую нишу, о которой в культурной антропологии сегодня пишут одновременно с разочарованием и надеждой, подчеркивая острую востребованность в современных условиях микронарративов, отражающих такие аспекты жизни, которые всегда теряются в историях большого масштаба<sup>8</sup>.

После вручения Алексиевич престижной мировой премии обострились споры о том, насколько уместно рассматривать ее книги в категории художественной литературы. Собственно, такие дискуссии велись и раньше, они постоянно окружали восприятие творчества белорусской писательницы. Сейчас же они вписываются в более широкий контекст дефинирования современной литературы, постоянно экспериментирующей с формой и напряженно ищущей наиболее эффективные средства влияния на читателя. Документальное и эссеистическое письмо, инкорпорированное в художественный дискурс, позволяет современному автору сделать текст более пластичным и гибким, модернизировать его. Смешивание различных дискурсов, конечно же, усложняет задачу идентификации такого произведения, зато является действенным ответом на современные вызовы информационного поля и массовой культуры, оказавшиеся для литературы очень серьезными угрозами в XXI веке. Ведь в последнее время приходится считаться с маргинальным статусом художественной литературы: ее традиционные функции растворились в сфере массовой коммуникации. Как утверждает польский критик Пржемыслав Чаплиньский (Przemysław Czapliński), маргинальность литературы — это обреченность и приговор, вынесенный свободным рынком и исполненный массовой культурой<sup>9</sup>.

Размышления о форме и способе повествования с давних времен волнуют и самого автора *Чернобыльской молитвы*, причем волнуют настолько серьезно, что этой проблеме была посвящена отдельная ремарка также в Нобелевской речи Светланы Алексиевич. Итак, писательница считает, что вторжение документального по-

<sup>8</sup> A. Mencwel, *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa, 2006, с. 217; E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, с. 14.

<sup>9</sup> P. Czapliński, *Efekt bierności. Literatura w czasach normalnych*, Kraków 2004, с. 45.

вестования в художественный дискурс является вполне логичным процессом нашего времени. И свое творчество в этом отношении воспринимает не как исключение из правила, а как попытку поиска обновленной формы, наиболее соответствующей воплощению специфического содержания — памяти о советском прошлом, которое очень трудно поддается идентификации, в частности по причине его „непроизносимости“ и „непереводности“ на языки современной культуры или популярной сегодня беллетристики.

Не раз слышала и сейчас слышу, что это не литература, это документ. А что такое литература сегодня? Кто ответит на этот вопрос? Мы живем быстрее, чем раньше. Содержание рвет форму. Ломает и меняет ее. Все выходит из своих берегов: и музыка, и живопись, и в документе слово вырывается за пределы документа. Нет границ между фактом и вымыслом, одно перетекает в другое. Даже свидетель не беспристрастен. Рассказывая, человек творит, он борется со временем...<sup>10</sup>

Вряд ли белорусская писательница сможет окончательно разрешить спор о сочетаемости художественного и документального фактора в современной литературе. Ясно только, что в наше время информационное поле поглощает и растворяет островки художественного нарратива: это процесс глобальный и ему писатели пока что не могут ничего эффективного противопоставить. В свое время такую угрозу анонсировал еще Вальтер Беньямин, говоря о культуре 30-х гг. XX века. Он писал:

Если оскудевает искусство повествования, то решающая роль в этом принадлежит именно информации. Каждое утро нам сообщают о новостях во всем мире. Но странных историй нам все равно не хватает. [...] Ничто из происходящего не является предметом рассказа, все достается информации<sup>11</sup>.

Светлана Алексиевич принадлежит к тем немногим, кто стремится все-таки дать читателю „странные истории“, обеспечивая тем самым неутолимый интерес к изящной словесности в эру торжества массовых коммуникаций.

### Сущность постэпохи

В последней из опубликованных книг Алексиевич определяет сущность постэпохи на Востоке Европы, своеобразно зависшей между коммунистическим прошлым и молодым капитализмом, как время *second hand*. Эта дефиниция, безусловно, удачная, она четко

<sup>10</sup> С. Алексиевич, указ. соч.

<sup>11</sup> В. Беньямин, *Рассказчик*, [в:] *Его же, Озарения*, пер. Н. М. Берновской, Ю. А. Даниловой, С. А. Ромашко, Москва 2000, с. 350.

передает вторичность той культурной модели, которую репрезентируют сегодня страны, возникшие на территории бывшего СССР. С одной стороны, это общество, не пережившее травмы своего прошлого, не очистившееся от его тяжких грехов, не покаявшееся. С другой же стороны, новый капиталистический строй на Востоке континента тоже выглядит как поверхностное копирование западных образцов, он остается до сих пор не осмысленным и не вполне востребованным как идеологическая модель; именно поэтому вызывает множество сомнений и упреков со стороны общественного мнения. Словом, человек в постсоветском пространстве живет так, как будто ощущает себя в супермаркете дешевых, уже бывших в употреблении, вещей. *Second hand* стал общедоступным, но от этого не изменилась его суть, так как выбирать приходится из вещей, уже служивших раньше кому-то. В этом метафора современного состояния людей, чувствующих себя причастными к СССР, довольно-таки удачная. Сказанное выше вполне логично применить также к состоянию культуры в постсоветском мире: она (в большей или меньшей степени — об этом можно и следует дискутировать!) выглядит как вторичное производство, как адаптация чужих формул и чужого опыта к конкретной ситуации, требующей новых подходов и нового качества.

В восприятии Алексиевич переходное состояние, которое невыразимым образом растянулось во времени, не случайно. Писательница дает подробное обоснование специфики процесса, оказавшегося слишком сложным и противоречивым, предопределяющим движение не только вперед, но и вспять, как это ни странно на первый взгляд. Согласно ее мнению, замедление трансформационного перехода было вполне закономерным, так как популяция людей, воспитанных и сформированных в советских условиях, оказалась поразительно неспособной к созиданию, к новизне. Светлана Алексиевич замечает по этому поводу:

Мы оказались неспособны на новую жизнь, не нашли для нее ни сил, ни идей, ни желаний, ни опыта. В перестройку нам казалось: поговорим-поговорим и будет свобода. Возникнет не из чего, из воздуха, из прочитанных книг, из разговоров за сухим вином. А оказалось, что свобода — адская работа. Нам почему-то все время кажется, что вот прольется кровь за светлые идеалы и наступит некая правда и новая жизнь. Таких ожиданий много и в русской литературе. А „новая жизнь” — это долгая, скучная работа. Я бы даже сказала — обывательская. Не надо ехать в Афганистан или залезать на крышу, чтобы потушить реактор, но надо научиться говорить со своим ребенком. Сосредоточиться на микрокосмосе человеческой жизни, бывшем так долго вне интереса и государства, и самого человека. И оказалось, что у нас нет идей. И мы стали хвататься за старые. Время

секонд-хенд — это время старого, старых предрассудков, старых разделений между людьми. [...] И все почему-то сразу аккумулируется в ненависть. И эта ненависть распухает. Надо признать, что и оснований для нее достаточно<sup>12</sup>.

Определение настоящего как цивилизации временной, переходной, с заимствованными извне, но не вполне осмысленными ценностями и формами, разделяет немало современных интеллектуалов, причем ареал этого наблюдения не следует ограничивать постсоветским пространством. В определенном качестве такое состояние характерно для всей Центрально-Восточной Европы. Не об этом ли говорит Пшемислав Чаплиньский, наблюдая в современной польской литературе эффект ресайклинга, то есть переработки цивилизационного мусора („nowoczesna odpowiedź na nowoczesne odpady?”)<sup>13</sup>. Или словацкий ученый Рудольф Хмель, свидетельствующий о том, что свобода разделила и расколола посткоммунистическое общество, так что сегодня в нем очень недостает „более глубокой рефлексии о нашей шизофренической душе”<sup>14</sup>. Таким образом, время *second hand* может оказаться формулой значительно более емкой, относящейся не только к странам бывшего Советского Союза, но характеризующей глубокие различия и диспропорции современного мира, в частности их проекции на Старом Континенте.

Может показаться, что Алексиевич немного преувеличивает, когда видит наше время исключительно в черно-серых тонах, когда недооценивает то доброе, что оно в себе содержит. Именно такие претензии к новой книге писательницы высказывались многими читателями в России и в Белоруссии. Ведь со времени СССР изменилось немало, причем изменилось радикально. Однако у Светланы Алексиевич своя логика. Она ставит во главу угла конкретные человеческие истории, а именно: человек, его ментальность, амбиции и фобии — все это доказывает, что советская эпоха не вполне изжита, она своеобразно продолжается в сознании людей, порождая весьма своеобразные, нередко шизофренические фантазии, как, например, возрождение ритуалов пионеров и комсомольцев в самопровозглашенных Донецкой и Луганской республиках, или культ Сталина в российских масс-медиа и т. под.<sup>15</sup> Не залеченная вовремя

<sup>12</sup> С. Алексиевич, *Прощание с „красным” человеком*, „Российская газета” 2013, [в:] электронный ресурс: <https://rg.ru/2013/09/11/aleksievich.html> (20.05.2018).

<sup>13</sup> P. Czaplinski, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, с. 6.

<sup>14</sup> R. Chmel, *Romantizmus v globalizme. Malé národy — veľké mýty*, Bratislava 2009, с. 288, 306.

<sup>15</sup> Западные исследователи констатируют необычайную живучесть советского нарратива и советских ритуальных практик, которые разрушаются очень мед-

рана прошлого травматического опыта опять и опять апеллирует к сознанию общества, апеллирует к необходимости всеобщего покаяния. От нее никуда не спрятаться. Ее рано или поздно все равно придется признать. Ибо „вся наша беда в том, что у нас палачи и жертвы — это одни и те же люди”<sup>16</sup>. Но пока что этого не происходит, и перспектива покаяния остается весьма иллюзорной: „Не придумывайте себе народ: какой он, наш народ, хороший. Покаяться никто не готов. Это великий труд — покаяться”<sup>17</sup>.

Монологи, составляющие книгу *Время секунд хенд*, представляют советскую действительность с разных сторон. Но общая черта всех этих монологов связана с принадлежностью каждого героя к небывалому эксперименту — созданию нового человека. Автор с горькой иронией замечает, что это единственный из огромных экспериментов, который удался советской власти. Вместе с тем она искренне сочувствует своим героям. Более того, признается в причастности к этому типу человека: ведь *homo sovieticus* — не абстрактный персонаж фейлетонов и анекдотов, это конкретные люди из близкого окружения автора и даже (в определенной степени) сам автор, разделяющий общие ценности советской эпохи. В этом коренится принципиальное противоречие позиции Светланы Алексиевич: она избегает роли судьи, не оставляет оценочных суждений, непосредственно рассказывая конкретные истории конкретных людей.

Однако это не освобождает ее от сложных дилемм морально-психологического выбора точно так же, как и от писательской ответственности за сказанное, в частности за скрытые в нем смыслы. Произведения Светланы Алексиевич направлены на последовательное развенчание героических мифов советской пропаганды. В этом и величайший успех писательницы, и ее внутренняя проблема, потому что советская ментальность остается незалеченной раной точно так же для самого автора, как и для его героев. В целом художественно-документальные книги Алексиевич хорошо вписываются в постколониальную парадигму культуры. Вольно или невольно, писательнице приходится дискредитировать „великий нарратив”, выстраиваемый на протяжении нескольких поколений советской литературой, причем выстраиваемый капитально, всем миром, с привлечением выдающихся талантов и весьма знаковых для эпохи произведений искусства.

---

ленно. Сегодня их еще слишком рано списывать в архив, утверждает Грэм Гилл: G. Gill, указ. соч., с. 6–7.

<sup>16</sup> С. Алексиевич, *Время секунд хенд*, Москва 2014, с. 276.

<sup>17</sup> Там же, с. 291.

### Голоса, голоса

Характеристика нашего времени как второстепенного и промежуточного — не новая. Но она предполагает анализ самой важной проблемы переходного периода, заключающейся в качестве человека. Переходя в другое время, в другое цивилизационное измерение, мы забыли, что делаем это с человеком, воспитанным в советской традиции и абсолютно не пригодным к такой радикальной трансформации. И поражения молодой демократии, рождающейся на развалинах СССР, как убеждает Светлана Алексиевич, нередко коренятся именно в этом: в неспособности человека к активной позиции, в традиционной пассивности, когда сетования на несправедливость уживаются с наивной верой в добрых правителей, — иначе говоря, в патерналистской иллюзии, унаследованной от прошлого. С другой стороны, общество тоталитарного типа, не очистившееся от прошлых преступлений, не познавшее покаяние, приговорено опять и опять повторять ошибки истории. „Красный человек“ Светланы Алексиевич словно заблудился в заколдованном кругу истории и не способен найти выход из него.

Возможно, нужна смена не только времен, но и поколений, идеологий, ценностных ориентиров, чтобы это случилось, чтобы найти наконец выход из заколдованного круга? Один из персонажей *Времени секунд хенд* так и заявляет: по законам логики это невозможно рассудить, только „по законам религии“. Итак, одни вспоминают прошлое как время своей абсолютной власти и силы, а втайне мечтают о возвращении правителя с „железной рукой“. Они считают, что состояние свободы в обществе переходное и оно неизбежно сменится новой диктатурой и террором. Другие же, наоборот, вспоминают прошлое — репрессии, страдания, лагерь, жизнь на грани — как время роковых испытаний, в условиях которых человек безошибочно проявляет свою настоящую сущность. Есть еще и третья группа персонажей Алексиевич: это успешные люди, которые уже в условиях нового российского капитализма обрели себя на родине (или эмигрировали из нее), но и они время от времени возвращаются к оценке советского как исходной точки своих жизненных исканий.

Что объединяет этих различных персонажей? Ясное дело, опыт советского прошлого: все были гражданами СССР, все были современниками и участниками русского культурного мира XX столетия, все вынесли из него, переходя в новую капиталистическую действительность, привычки и стереотипы „красного человека“. Все, таким образом, находятся под влиянием выработанной в свое время со-

ветской системы ценностей, несмотря на то, были ли они ее активными носителями, или, наоборот, жертвами репрессий и диссидентами. Так или иначе, типичные герои Алексиевич оказываются людьми, глубоко увязшими всем своим сознанием в прошлом, и это составляет непреодолимую преграду на пути их адаптации к современным условиям жизни и быта. И только отдельным из них удастся сохранить собственное достоинство, индивидуальное „я“, не раствориться в иллюзорном порыве к коммунистической утопии. Этим они вправе гордиться — как уникальным опытом преодоления обстоятельств и обретения новой идентичности.

Как известно, отличительной чертой советского человека был его общий, экзистенциальный в своей сущности, страх. Боялись не только простые люди, беззащитные перед тоталитарной властью. Боялись и сами власть имущие, ведь система вовсе не гарантировала им безопасности, а практики сталинских „чисток“ приучили к тому, что нет ничего определенного и закрепленного раз и навсегда: сегодняшний „герой труда“ на завтра мог оказаться „врагом народа“, и никто от такой метафорфозы не мог быть застрахован.

Страх — вот что определило сознание и поведение тех, кого мы попытались типизировать и классифицировать; индивидуальное, личное, частное отношение к всеобщему страху [...]. Способность его обуздать или уже целиком отдаться во власть страха, став его заложником<sup>18</sup>,

— отмечал известный исследователь советской литературы Станислав Рассадин. Заметим: страх, заложенный в свое время советской системой, до сих пор остается действенным, он даже передается в наследство следующим поколениям, которые непосредственно его не чувствовали. Инерция страха до сих пор активно влияет также на художественное творчество. Александр Эткинд, обобщая впечатление о художественной литературе в современной России, считает, что она во многом обязана вытесненным чувствам травмы и страха. Хотя писатели преимущественно не рассуждают о травматическом прошлом со всей откровенностью, но образы этого прошлого все же проникают в их актуальные произведения — уже в преобразованном виде, как плоды своеобразного художественного воображения.

Соединив катастрофическое прошлое с жалким настоящим и опасным будущим, Россия начала XXI века стала оранжереей для выращивания привидений, попаданцев, зомби и других призрачных тел. Трагично, что рос-

<sup>18</sup> С. Рассадин, *Советская литература. Побежденные победители: почти учебник*, Москва 2006, с. 149.



сийская культура вернулась к тем страхам, обидам и надеждам, из которых была сделана *Шинель* Гоголя. В начале XXI века те, кто думают на русском языке, фантазируют о страшной мести способами, которые не идут дальше того, что описано в конце *Шинели*,

— пишет исследователь<sup>19</sup>.

Многочисленные человеческие голоса, которыми Алексиевич заполняет пространство своих книг, в частности *Времени секонд хенда*, в своей совокупности вполне резонно могут претендовать на обобщенный голос своего времени, советской и постсоветской эпохи. Это, кстати сказать, не только русские и белорусы. Среди героев новой книги — евреи, поляки, таджики. Общим для их всех является определение „советский человек“, ведь советское воспитание (круг чтения, кино, песни, анекдоты и пр.) сформировало из них некую устойчивую социальную группу. Ассимиляционная политика СССР систематически нивелировала национальные и региональные особенности, в чем нас убеждает С. Алексиевич — не только на примере своих героев, но и на собственном примере, как это ни парадоксально. Остались только общие ценности, культивированные массовой пропагандой, — русский язык и советские культурные мифы, от которых очень трудно отказываться теперь всем, кто когда-либо в них поверил.

Сама писательница тоже во многом проявляет неоднозначную или четко не очерченную идентичность. Известно, что длительное время она провела на Западе, вдали от родины. Пишет на русском языке, являющимся для нее родным. Более того, идентифицирует себя с русским культурным миром как собственным наследием, с которого многое почерпнула и дальше черпает. Алексиевич высоко ценит и часто вспоминает в своих публичных высказываниях великих предшественников, ставших для нее наибольшими авторитетами, — Федора Достоевского, Льва Толстого, Антона Чехова, Варлама Шаламова. Но заметим, что в Нобелевской речи она с благодарностью упомянула также своего литературного учителя, выдающегося белорусского писателя Алеся Адамовича. А в интервью для газеты „Салідарнасць“, данном в том же году, четко заявила: „Я себя чувствую человеком белорусского мира“<sup>20</sup>, что обескуражи-

<sup>19</sup> А. Эткинд, *Кривое горе. Память о непогребенных*, авториз. пер. с англ. В. Макарова, Москва 2016, с. 297.

<sup>20</sup> „Я себя чувствую человеком белорусского мира“, „Салідарнасць“, 8 октября 2015 г., [в:] электронный ресурс: [http://www.gazetaby.com/cont/art.php?sn\\_nid=102701](http://www.gazetaby.com/cont/art.php?sn_nid=102701) (20.05.2018).

ло часть ее русских читателей, считавших Алексиевич вполне русским автором.

Светлана Алексиевич продолжает оставаться советским писателем в том смысле, что язык ее произведений — это аутентичный язык советской цивилизации. Иначе и не удалось бы рассказать о прошлом, не впадая в измышления и фальшивый тон. Этот советский язык, заметим, в наше время все больше утрачивает свой облик и скоро исчезнет совсем, так что литература будет его последним пристанищем, убежищем и архивом. Алексиевич не скрывает, что сама является типичным продуктом советского эксперимента: отец — белорус, мать украинка, воспитание в русскоязычной среде и в духе советских культов, в частности влияние отца — преданного коммуниста. С этим ничего не поделаешь. Остается принять и постараться извлечь пользу из этого конгломерата идентичностей: во всяком случае, в культуре он вполне может сыграть и продуктивную роль, как нам известно.

Однако русский язык Светланы Алексиевич — это не только родной для нее язык, не только живое свидетельство тотальной ассимиляции белорусской культуры в условиях СССР и даже после его распада, и не только аутентичный язык героев ее произведений. Пишущая на русском Алексиевич отдает дань классической русской литературе, а также ее традиции в XX веке, когда под давлением коммунистической риторики системно вытеснялись базовые элементы классического дискурса. Писательница формулирует это следующим образом: „Русская литература интересна тем, что она единственная может рассказать об уникальном опыте, через который прошла когда-то огромная страна”<sup>21</sup>. Конечно, путь от утопических мечтаний Достоевского до горького послевкусия ада, каким изображен ГУЛАГ в произведениях Шаламова и Солженицына, длинный, но ведь это звенья истории одной литературы и в них можно обнаружить определенные наследственные связи. Это и пытается проделывать Алексиевич, осваивая и видоизменяя художественные ресурсы русского литературного языка.

Современная белорусская литература повторяет ирландский опыт, пытаясь сохранить определенные национальные черты в русскоязычных произведениях. Да, это не единственный из возможных и, похоже, далеко не лучший путь, но в конкретных условиях и не самый худший, так как вынужденный обстоятельствами. Но так будет

---

<sup>21</sup> „О програнной битве”. Нобелевская лекция Светланы Алексиевич, [в:] электронный ресурс: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture\\_ry.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_ry.html) (20.05.2018).

не всегда. И случай Светланы Алексиевич может послужить примером того, как сам писатель может постепенно изменять порочную ситуацию, корректируя собственную идентичность. Это вселяет определенную надежду относительно будущего белорусской словесности, оказавшейся в двойне трудном положении: пережив ужасную ассимиляцию советских времен, она очутилась под огромным давлением русского мира уже в XXI веке, разочарованная в собственном государстве, неспособном защитить национальную культуру.

Критика советской цивилизации и культуры представлена в творчестве Светланы Алексиевич несколькими фазами ее осмысления. Сама писательница считает, что в пяти изданных книгах она исчерпала тему „красного человека“, систематически, шаг за шагом ее исследуя на протяжении тридцати пяти лет жизни. Проблема кризиса идентичности человека в постсоветском пространстве все же остается открытой, а общество пока что не способно к восприятию критического пафоса писательницы. Это значит, что идеи и ценности, к которым она последовательно апеллирует (в том числе — ценности классической русской литературы XIX и XX века, что немаловажно), остаются недостаточно востребованными. Важно увидеть за конкретным общее, за единичным и частным — универсальное.

Автор *Времени секунд хенд*, рассказывая о планомерном разрушении советской системы, умеет вывести проблему на высший уровень, увидеть в ней общечеловеческую, универсальную сущность. По большому счету, Светлана Алексиевич пишет о том, о чем писали литераторы всех времен и народов, — о любви и смерти. Быть может, в немного странной модификации: о смерти и любви или любви после смерти. К такой постановке вопроса обязывает сам материал ее произведений, живые рассказы тех, кто пережил СССР, — его героев и жертв, и режиссеров — просто свидетелей.

Я жила в стране, где нас с детства учили умирать. Учили смерти. Нам говорили, что человек существует, чтобы отдать себя, чтобы сгореть, чтобы пожертвовать собой. Учили любить человека с ружьем. Если бы я выросла в другой стране, то я бы не смогла пройти этот путь. Зло беспощадно, к нему нужно иметь прививку. Но мы выросли среди палачей и жертв. Пусть наши родители жили в страхе и не все нам рассказывали, а чаще ничего не рассказывали, но сам воздух нашей жизни был отравлен этим. Зло все время подглядывало за нами<sup>22</sup>.

Персонажи Алексиевич не могут выйти из заколдованного круга, в котором их постоянно преследуют такие неотъемлемые черты

<sup>22</sup> Там же.

советской идентичности, как страх, нелюбовь и смерть. Определенным образом разделяет их чувства и сама писательница — во всяком случае, в той степени, в какой идентифицирует себя со своими героями. Вместе с тем Светлана Алексиевич ощущает черту, за которой описанный в ее книгах опыт советского человека уже теряет свою актуальность и перестает возбуждать общий интерес. В этом смысле она символически замыкает круг советской литературы, олицетворяя своим творчеством не только момент исторического заката, но и своеобразной „жизни после смерти“, когда сам объект повествования уже теряет отчетливые очертания и переходит в эфемерное измерение. Вместе с тем Алексиевич готовит почву для нового, постсоветского культурного дискурса, разворачивающегося на наших глазах уже в XXI веке.

### Библиография

- Алексиевич С., *Время секунд хенд*, Москва 2014.
- Алексиевич С., *Прощание с красным человеком*, „Российская газета“ 2013, [в:] электронный ресурс: <https://rg.ru/2013/09/11/aleksievich.html> (20.05.2018).
- Беньямин В., *Рассказчик*, [в:] *Его же, Озарения*, пер. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко, Москва 2000.
- Гусейнов Г., *О дискурсе мракобесия*, [в:] электронный ресурс: <https://realnoevremya.ru/articles/69107-gasan-guseynov-o-diskurse-mrakobesiya-leksikonk-stalina> (20.05.2018).
- Лиотар Ж.-Ф., *Состояние постмодерна*, пер. с фр. Н. А. Шматко, Москва–Санкт-Петербург 1998.
- Литературократия. Проблемы присвоения и перераспределения власти в литературе*, Москва 2000.
- „О проигранной битве“. Нобелевская лекция Светланы Алексиевич, [в:] электронный ресурс: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture\\_ry.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_ry.html) (20.05.2018).
- Рассадин С., *Советская литература. Побежденные победители: почти учебник*, Москва 2006.
- Эткинд А., *Кривое горе. Память о непогребенных*, авториз. пер. с англ. В. Макарова. Москва 2016 (Библиотека журнала „Неприкосновенный запас“).
- „Я себя чувствую человеком белорусского мира“, „Салідарнасць“, 8 октября 2015 г., [в:] электронный ресурс: [http://www.gazetaby.com/cont/art.php?sn\\_nid=102701](http://www.gazetaby.com/cont/art.php?sn_nid=102701) (20.05.2018).
- Chmel R., *Romantyzmus v globalizme. Malé národy — veľké mýty*, Bratislava 2009.
- Czapliński P., *Efekt bierności. Literatura w czasach normalnych*, Kraków 2004.
- Czapliński P., *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011.
- Domańska E., *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie“ 2014, nr 5.

Gill G., *Symbolism and regime change: Russia*, Cambridge 2013.

Matejko L., *От „советской литературы” к национальным литературам на постсоветском пространстве: случаи Украины, Беларуси и Азербайджана*, [in:] *Literature and Social Change: A Voyage Through the History of Slavic Studies*, ed. by L'ubor Matejko, Bratislava 2017, с. 119–121.

Mencwel A., *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Warszawa, 2006.



**POZIOMY FUNKCJONOWANIA DYCHOTOMII  
W FILMIE WYGNANIE ANDRIEJA ZWIAGINCEWA  
УРОВНИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ДИХОТОМИИ  
В ФИЛЬМЕ ИЗГНАНИЕ АНДРЕЯ ЗВЯГИНЦЕВА  
LEVELS OF DICHOTOMY IN *THE BANISHMENT*  
BY ANDREI ZVYAGINTSEV**

**Anna Katarzyna Przybysz**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań – Polska,  
przybysz\_anna@o2.pl

Abstract: The aim of this article is to show how the levels of dichotomy function in the artistic world of *The Banishment*, directed by Andrei Zvyagintsev. We try to put emphasis on the Zvyagintsev's artistic method, to show that said idea works on several levels. We are convinced that the idea of duality is present in *The Banishment* as externally (for example motif of split in the family) as well as internally (the category of the doppelgänger).

Słowa kluczowe: dychotomia, dwoistość, sobowtór, Andriej Zwiagincew, *Wygnanie*, metoda artystyczna.

Ключевые слова: дихотомия, двойственность, двойник, Андрей Звягинцев, *Изгнание*, художественный метод.

Keywords: dichotomy, duality, doppelgänger, Andrei Zvyagintsev, *The Banishment*, artistic method.

Po sukcesie pierwszego pełnometrażowego filmu Andrieja Zwiagincewa – *Powrocie* (2003), który otrzymał Złotego Lwa na Festiwalu Filmowym w Wenecji – na jego drugie dzieło oczekiwano w pełnym napięcia niepokoju i ciekawości. Wielu krytyków, a także widzów, którym do gustu przypadł pierwszy obraz rosyjskiego reżysera, było pełnych obaw, czy kolejnemu dziełu uda się powtórzyć sukces poprzedniej produkcji, która sprawiła, że nazwisko Zwiagincewa pojawiło się na ustach całego filmowego świata. Recepja ekranizacji noweli Williama Saroyana podzieliła odbiorców: jedni wyrażali pochlebne opinie na temat filmu, twierdząc, że stanowi on ideową kontynuację problematyki podjętej w *Powrocie*, inni zaś byli rozczarowani *Wygnaniem*<sup>1</sup>. Reżyserowi zarzucono przede wszystkim wtórność, czy wręcz epigoństwo, tak względem

---

<sup>1</sup> Е. Васильев, *Препарат профессора Гибберна*, [в:] *Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, Москва 2014, s. 174–175.

swego poprzedniego filmu, jak i w odniesieniu do twórczości jednego z mistrzów rosyjskiej sztuki filmowej – Andrieja Tarkowskiego<sup>2</sup>.

Podobnie jak i pierwsze dzieło rosyjskiego reżysera, *Wygnanie* traktuje o skomplikowanych relacjach rodzinnych. Historia małżeństwa, które znalazło się na życiowym zakręcie i próbuje wyjść obronną ręką z zawirowań losu, staje się tłem dla uniwersalnej opowieści o samotności, niezrozumieniu, wyobcowaniu, egoizmie i bolesnych konsekwencjach podjętych decyzji. Fabuła filmu nie jest skomplikowana i można ją streścić w zaledwie kilku zdaniach. Małżonkowie Aleks i Wiera wraz z dwojgiem dzieci Kirem i Ewą, przeprowadzają się na wieś, do dawno nieodwiedzanego rodzinnego domu mężczyzny. Przyczyny przeprowadzki nie są znane<sup>3</sup>, ale sposób konstruowania tej części filmowej opowieści podpowiada, że mamy tu do czynienia z ucieczką, czy też próbą uratowania się przed bliżej niezdefiniowanym zagrożeniem. Wkrótce wychodzi na jaw, że bohaterka jest w ciąży, a dziecko, którego się spodziewa, nie jest jej męża. Mężczyzna postanawia, że „dla dobra rodziny” należy dokonać aborcji, do czego dochodzi, za niewyartykułowanym wprost przyzwoleniem Wiery (bohaterka mówi: *Делай скорее то, что ты задумал. Я не могу больше ждать*)<sup>4</sup>. Jednak rodziny nie udaje się uratować – tuż po zabiegu bohaterka umiera. Aleks zmagają się ze stratą żony, brata (który umiera wkrótce potem), wyrzutami sumienia. Sam film nie obfituje w dialogi, co zresztą stało się już jedną z charakterystycznych cech dzieł Zwiagincewa<sup>5</sup>. Podobnie jak w *Powrocie*, dominują tu długie,

<sup>2</sup> T. Sobolewski, *Totalitarne echa w Cannes*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 116 (19-20.05), s. 13, [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/1,75410,4143428.html> (02.11.2017). Por. P. T. Felis, *Samotność Wiery*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 73 (27.03), s. 1, 16, [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/1,75410,5059046.html> (02.11.2017), I. Kurz, *Wygnanie*, „Kino” 2008, nr 3, s. 66, [w:] źródło elektroniczne: [http://kino.org.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=112&Itemid=5](http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=112&Itemid=5) (02.11.2017) oraz B. Hollender, *Reżyser zastąpił ból kalkulacją*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 71 (25.03), s. A21, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.rp.pl/artukul/111296-Rezyser-zastapil-bol-kalkulacja.html> (02.11.2017).

<sup>3</sup> Co prawda w trakcie opatrywania rany Aleks wyjawia bratu, że planuje wyjechać na dwa miesiące do pracy, jednak nie można jednoznacznie orzec, że dalsza akcja rozgrywa się w bezpośrednim chronologicznym następstwie. Nie mamy więc pewności, że przeprowadzka nastąpiła tuż po wydarzeniach z pierwszych ujęć filmu, tym bardziej, że mąż Wiery podczas wspomnianej rozmowy deklaruje, iż nie chce wracać do domu ojca. Za taką interpretacją przemawiałyby także słowa samego reżysera, który przyznał, że Wiera podjęła pierwszą próbę samobójczą podczas dwumiesięcznej nieobecności męża. *Мастер-класс Андрея Звягинцева: фрагмент № 3*, [w:] *Дыхание камня...*, op. cit., s. 158.

<sup>4</sup> Cytat pochodzi z filmu *Wygnanie*, reż. A. Zwiagincew, Belgia, Rosja 2007.

<sup>5</sup> P. Bogusz-Tessmar, N. Kaźmierczak, N. Królikiewicz, A. Przybysz, B. Waligórska-Olejniczak, *Film „Powrót” Andrieja Zwiagincewa w świetle metody twórczej reżysera*, [w:] Eadem, *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej*, Poznań 2017, s. 70.



statyczne ujęcia otaczającej przestrzeni, często również sposób kadrowania obrazu eksponuje uwikłanie bohatera w otaczającą przestrzeń, jego ‘małość’<sup>6</sup>. Ogromne znaczenie ma tu także proksemika, która podkreśla wzajemną obcość małżonków, utwierdza widzów w przekonaniu, że istnieje jakaś niewyburzalna granica między bohaterami, która nakazuje im zachowanie odpowiedniego dystansu<sup>7</sup>. Aleks i Wiera stanowią w tym obrazie reprezentację dwóch sprzecznych ideowo ośrodków, a ich zantagonizowanie zostaje mocno osadzone w niewerbalnej warstwie filmu, poczynając już od pierwszych kadrów przedstawiających bohaterów, kiedy blondwłosa kobieta ubrana w białą koszulkę leży po lewej stronie łóżka przykryta jasną pościelą, a na wolnym miejscu z prawej strony ciemnowłosa Aleks rozkłada ciemny koc i kładzie się na nim w ciemnym ubraniu.

Ciekawym z takiego punktu widzenia wydaje się więc chwyt polegający na zastosowaniu wielopoziomowych strategii dychotomii pojawiających się w przestrzeni artystycznej dzieła. Już sam sposób konstruowania filmowych postaci mocno eksponuje bipolarność ich przedstawień. Żaden z bohaterów nie jest ‘przejrzysty’, jednoznaczny, bez wątplenia możemy mówić tu o sporej dozie ich ambiwalencji, jednak zastosowana technika postaciowania skutkuje przede wszystkim tak swoją dwudzielnością bohaterów, jak i ich podwojeniem. Strategia podwójności, czy też dwuświatowości przedstawień widoczna jest w zasadzie już od początkowych kadrów filmu, co niejako orientuje całość dzieła na umacnianie podziałów (rozłamów), zachęcając tym samym widza do poszukiwań ich innych przejawów.

Pierwszym bohaterem, z którym widz zapoznaje się podczas oglądania filmowego obrazu jest Mark. Mężczyzna epatuje odbiorcę surowym, wręcz agresywnym obliczem. Zwraca uwagę także skórzana kurtka, w którą jest ubrany (przypomnijmy, że był to nieodłączny atrybut rosyjskich kryminalistów lat 90., a w tamtejszej przestrzeni filmowej ostatnich dwudziestu lat ten element garderoby funkcjonuje już niemal na zasadzie kodu kulturowego). Nie bez znaczenia jest wreszcie fakt posiadania przez Marka rany postrzałowej: początkowo przewiązanej mocnym, skórzanym paskiem, później zaś oczyszczanej przez brata bohatera, poproszonego o tę przysługę. Na podstawie tych oszczędnych informacji, dozowanych odbiorcy niemal z aptekarską dokładnością, widz ‘obudowuje’ wspomnianą postać atrybutami kryminalisty, zakładając przy tym, że Mark nie należy do pokornego, cichego i troskliwego typu bohatera. Później dowiemy się także, że mężczyzna zrezygnował

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 77.

z życia rodzinnego, porzucając żonę i dzieci. W opozycji do postaci Marka ukazany zostaje Aleks: troskliwy, opiekuńczy ojciec, a także brat, na którego pomocną dłoń zawsze można liczyć. Biegunowość tych bohaterów zostaje także symbolicznie wyeksponowana za sprawą kolorów ich strojów: zazwyczaj w otoczeniu rodziny mąż Wiery ma na sobie jasny strój (za wyjątkiem dnia, kiedy w samochodzie na dworcu odbywa rozmowę z bratem), podczas gdy Mark niemal zawsze ubrany jest w nieodłączną czarną, skórzaną kurtkę. Sposób strukturyzowania postaci Marka i wiążące się z tym nieustannie podkreślanie różnic pomiędzy braćmi bez wątpienia przywodzi na myśl kategorię sobowtóra. Można wręcz odnieść wrażenie, że mężczyzna stanowi negatyw Aleksa, rewers jego duszy. To właśnie dzięki zastosowaniu tego chwytu artystycznego widz otrzymuje szansę zapoznania się z 'ciemną stroną' męża Wiery, jego pragnieniami i dążeniami, niekrępowanymi przez konieczność przestrzegania norm społecznych, moralnych, czy obyczajowych. Zasadnym w tym kontekście wydaje się przywołanie spostrzeżeń poczynionych przez Michaiła Bachtina — wybitnego literaturoznawcę, który jako jeden z pierwszych zajął się problematyką funkcjonowania motywu sobowtóra na gruncie literatury rosyjskiej, a dokładniej w twórczości Fiodora Dostojewskiego. Zdaniem wspomnianego badacza rosyjski pisarz *zawsze pragnie przeciwieństwo wewnętrzne człowieka upostaciować w dwóch osobach, by je udramatyzować i ekstensywnie rozwinąć*<sup>8</sup>. Podobną zasadę można także dostrzec w dziele Zwagincewa. Motyw dwoistości funkcjonuje tu więc na dwóch poziomach: z jednej strony zaświadcza o osobowościowym 'pęknięciu' Aleksa, jego osobliwym rozdwojeniu, które swą wizualną formę przybrało w postaci Marka i, parafrazując spostrzeżenia wspomnianego Bachtina, znalazło się w widnokregu bohatera jako uprzedmiotowiony drugi głos<sup>9</sup>. Z drugiej zaś, stanowi drugi z licznych przejawów bipolarnej opozycji, pojawiających się już w pierwszych kilkunastu minutach filmu. Z każdą kolejną sceną ta swoista 'podwójność' będzie się zagęszczać, mnożyć, przybierać niezliczone inkarnacje.

Relacyjność i kontrastowość przedstawień omawianych bohaterów, zasygnalizowana w początkowych kadrach filmu, konsekwentnie zostaje umacniana w kolejnych fragmentach filmowego obrazu. Wraz z rozwojem fabuły dowiadujemy się, że Aleks zmagą się z problemami finansowymi i to właśnie jego brat wręcza mu sporą sumę w gotówce. Dowiedziawszy się o ciąży Wiery, jej mąż postanawia zostać z rodziną, próbując ją ratować, w jego przekonaniu, w najlepszy z możliwych spo-

<sup>8</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 45.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 321.

sobów. Mark z kolei wyrzekł się swoich dzieci i, jak zdradził podczas rozmowy w samochodzie nieopodal dworca, zdecydował, że ich nie ma. Aleks jawi się zatem jak kochający ojciec, odpowiedzialna głowa rodziny<sup>10</sup>, jego brat zrezygnował natomiast z rodzinnego życia na rzecz nielegalnej działalności. Z opowieści można także wywnioskować, że obydwu braci łączyły odmienne stosunki z ojcem.

Poza tymi bezpośrednio wyartykułowanymi przeciwieństwami, warto zwrócić baczniejszą uwagę na momenty, w których pojawia się Mark oraz na sposób prowadzenia rozmowy między bohaterami. Z obydwoma postaciami widz zapoznaje się już w początkowych kadrach filmu, kiedy ranny brat przyjeżdża do Aleksandra. Po raz kolejny postać Marka pojawia się dopiero, kiedy mąż Wiery dowiaduje się, że kobieta jest w ciąży. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że Aleks, dowiedziawszy się o brzemienności żony, początkowo nie próbuje z nią rozmawiać na temat tego, jak dalej postąpić. Bohater kontaktuje się ze swoim bratem i to z nim konsultuje dalsze działania, to właśnie jego prosi o radę. Zdenerwowany Aleks szuka pomocy, ale na pytanie: *Что мне делать, Марк?*<sup>11</sup>, w odpowiedzi słyszy jedynie: *Что ты ни сделаешь, все будет правильно. [...] Просто прими решение*<sup>12</sup>. Ta zgoda na podjęcie dowolnej decyzji i deklaracja jej akceptacji bez jakichkolwiek zastrzeżeń powoduje, że postać brata jawi się jako immanentna część samego Aleksa, która dochodzi do głosu w trudnych dla niego momentach. Mąż Wiery toczy wewnętrzną walkę, a ścieranie się dwóch postaw zostaje zwizualizowane dzięki wprowadzeniu postaci „złego” brata, który zdaje się uosabiać wszystko to, na co nie może się zdobyć ten „dobry”. Cytowany już wcześniej Bachtin uważa, że wewnętrzne sprzeczności i etapy rozwoju człowieka Dostojewski przedstawia właśnie jako dramat wewnętrzny: m. in. za sprawą dysput bohatera ze swoim sobowtórem<sup>13</sup>. Taka interpretacja w odniesieniu do dzieła Zwiagincewa znajdowałaby potwierdzenie w słowach Marka: *Ну, тогда будь добр. Все просто: либо орел, либо репка*<sup>14</sup>, wskazujących, iż Aleks może wybrać jeden spośród dwóch

<sup>10</sup> Moralne implikacje związane z decyzją o dokonaniu aborcji nie stanowią przedmiotu namysłu w niniejszym artykule. Przekonanie o słuszności dokonania aborcji immanentnie nacechowane jest ambiwalencją. Przyjmując jednak optykę Aleksa, zakładamy, że gotów był on wybaczyć żonie zdradę, zapominając o tym, co się wydarzyło, a pobudkami dla powziętego zamiaru miały służyć dobro ich wspólnych dzieci i chęć ratowania rodziny.

<sup>11</sup> *Wygnanie*, op. cit.

<sup>12</sup> Do niemal bliźniaczej wymiany zdań (na zasadzie sytuacji zrymowanej) dojdzie między braćmi w samochodzie po wyjściu z kostnicy: – *Что я наделал?* – *Ее нет, что уже сделано, то уж не отсделаешь*. Ibidem.

<sup>13</sup> M. Bachtin, op. cit., s. 44.

<sup>14</sup> *Wygnanie*, op. cit.

aspektów swojej osobowości, opowiedzieć się po którejś ze stron. Samo miejsce, w jakim toczy się rozmowa bohaterów, a także przejeżdżający pociąg wzmacniają obecne w tej scenie odwołania do metaforyki wewnętrznej podróży, znajdowania się na życiowym rozdrożu i chęci odnalezienia właściwych odpowiedzi. Rozszczepienie osobowości Aleksa zostaje niemal zmanifestowane jednakowym kolorem koszul, w jakie ubrani są bohaterowie, samą rozmowę zaś bez wątpienia można postrzegać jako realizację wewnętrznego monologu męża Wiery, borykającego się z ciężarem zaistniałej sytuacji. Warto także podkreślić, że wymiana zdań, do jakiej dochodzi między bohaterami, ma dialogowy (dialogiczny) charakter, a ten jest immanentnie skorelowany ze zjawiskiem już nawet nie dwudzielności, a wręcz polifoniczności tekstu i motywem sobowtóra.

Jedną z bardziej wymownych scen, na którą warto zwrócić uwagę w kontekście rozbicia osobowości, jest moment oczekiwania po zakończonej aborcji. Mark przyrządza kawę a jego brat w tym czasie na chwilę opuszcza pokój (prawdopodobnie wychodzi na pogrążony w ciemnościach podest schodów). Ten krótki fragment zdecydowanie odbiega od dotychczasowego sposobu konstruowania filmowej rzeczywistości. Sposób realizacji tego momentu opowieści bardziej przywodzi na myśl teatralną scenę. Aleksander wkracza w spowitą mrokiem przestrzeń, gdzie niemożliwe jest dostrzeżenie żadnych przedmiotów, czy choćby zarysów kształtów. Bohater stoi plecami do widza, a źródło światła zlokalizowane jest w taki sposób, że niczym teatralny reflektor oświetla od tyłu górną część sylwetki. Aleks mówi: *Что-то мне не нравится как она выглядит*<sup>15</sup> i w tym momencie na „scenę” wstępuje jego brat — sobowtóra — projekcja męża Wiery, wyłaniająca się z odmętów jego świadomości, by go uspokoić, utwierdzić w słuszności powziętej decyzji. Brat prosi Marka, aby ten sprawdził stan, w jakim znajduje się kobieta, po czym bohaterowie przez dłuższą chwilę patrzą sobie w twarz, czemu towarzyszy wymowne milczenie. Ten moment szczepienia spojrzeń, ukazania twarzy bohatera zastygłej na chwilę w bezruchu może zostać odczytany jako oznaka zwątpienia Aleksa, zawahanie, czy faktycznie podjął właściwą decyzję. Oprawa wspomnianych kadrów, a więc dominacja czerni, ‘pochłaniającej’ otoczenie, sprzyja skoncentrowaniu uwagi widza na przeżyciach męża Wiery, konflikcie wewnętrznym, z jakim się zmagają.

Znamiennym w zarysowanym kontekście jest także fakt, że Mark umiera natychmiast po pogrzebie żony swego brata. Co więcej, Aleks, z oczywistych przyczyn, jest tego dnia ubrany w ciemny strój — tak samo jak w scenach otwierających filmowe dzieło, kiedy po raz pierwszy

<sup>15</sup> Ibidem.

widzimy braci. Mamy tu zatem do czynienia z pewną kompozycyjną klamrą sprzężoną z motywem sobowtóra. Przypomnijmy, że wykorzystanie tego chwytu artystycznego służy wyeksponowaniu indywidualnych cech postaci, które paradoksalnie „uwypuklają się” w „zderzeniu” ze swym zwierciadlanym odbiciem<sup>16</sup>. Bachtin mówi: *w każdym ze swoich sobowtórów bohater się unicestwia (przez zaprzeczenie), po to by się odnowić (tj. wynieść ponad siebie)*<sup>17</sup>. Zastosowanie wspomnianego motywu, a przede wszystkim śmierć Marka, zaświadczałaby tym samym o duchowym wzroście Aleksa. Z jednej strony śmierć jego brata można postrzegać jako kolejny cios zadany mężczyźnie, który dopiero co stracił małżonkę. Z drugiej jednak, w myśl zaproponowanej powyżej interpretacji, wraz z pogrzebaniem żony ginie także ciemny aspekt osobowości Aleksa (dlatego Mark ‘musi’ umrzeć). Nie chodzi oczywiście o to, że Wiera „wyzwalała” w swym mężu jego mroczną stronę, przeciwnie – wydaje się, że jej śmierć uświadomiła bohaterowi, jak bardzo ją kochał i jak wielki błąd popełnił. Jej odejście utwierdziło go również w tym, że to rodzina jest najważniejsza, czego potwierdzeniem jest jedna z ostatnich scen filmu, kiedy bohater zabiera dzieci. Śmierć Wiery, a przede wszystkim poznanie przez bohatera prawdy na temat okoliczności, w jakich do niej doszło oraz motywów, jakie powodowały jego żonę, urastają do wydarzenia o randze *katharsis* – przynoszą odpowiedź na wiele niewyartykułowanych wcześniej, nurtujących pytań. To swoiste oczyszczenie atmosfery w symboliczny sposób ukazane zostaje za sprawą wartkiego strumienia wody, wypełniającego wyschnięte uprzednio koryto<sup>18</sup>. „Podskórnie” w filmowe dzieło wkodowana została także idea pęknięcia (a może degradacji?) świata, realizująca się w fabularnej warstwie dzieła w rozłamanie relacji rodzinnych. W tej perspektywie oczyszczająca symbolika wody i nawiązanie do idei powrotu do źródeł stanowi wyraz nadziei na wyjście z impasu.

Kolejny przejaw dwuświatowości bohatera, a więc jego rozszczepienia, pęknięcia można zaobserwować w postaci Wiery. Żona Aleksa na przestrzeni trwania akcji całego filmu ukazana zostaje jako kobieta cicha,

<sup>16</sup> Por. rozważania Haliny Brzozy na temat realizmu fantastycznego w utworach Fiodora Dostojewskiego i spostrzeżeń dotyczących motywu sobowtóra, w którym bohaterowie przeglądają się jak w lustrze, ale na zasadzie „odbić wypaczonych”: H. Brzoza, *Fiodora Dostojewskiego „widzenie skłócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3, s. 253.

<sup>17</sup> M. Bachtin, op. cit., s. 195.

<sup>18</sup> Por. słowa reżysera:

И вдруг я понял, что это изгнание, наверху должен быть сад. Именно наверху. И в нем должен быть ручей. И ручей пересох, потому что иссякла вообще всякая жизнь.

*Мастер-класс Андрея Звягинцева...*, op. cit., s. 145.

spokojna, niemal wycofana. Wydaje się, że bohaterka z pokorą (sygnowaną częstym spuszczeniem wzroku) akceptuje wszystkie decyzje męża, ze słuszością dokonania aborcji włącznie<sup>19</sup>. W samym sposobie konstruowania tej postaci mamy zaś do czynienia z obecnością wielu chwytów artystycznych zorientowanych na wyeksponowanie biblijnych konotacji: symbolika koloru jej strojów (implikująca asocjacje z ikonicznym wizerunkiem Maryi), gra światła (częste oświetlanie, czy wręcz iluminowanie twarzy bohaterki), sceny, kiedy kobieta wygląda przez okno oraz przegląda się w lustrze (ikonizacja oblicza), potulność, czy choćby fakt spowitej tajemnicą (przez znaczną część filmowej fabuły) brzemienności<sup>20</sup>. Bohaterkę cechuje przywiązanie do wielkich idei oraz troska o życie duchowe męża i dzieci. Wszystkie te czynniki, wraz z gotowością do złożenia życia w ofierze<sup>21</sup>, eksponują związki tej postaci ze sferą sakralną, z kolei determinacja, bezkompromisowość, a także maksymalizm działań uwydatniają demoniczne aspekty osobowości tej postaci. Pamiętajmy, że kobieta decyduje się na samobójstwo w imię tego, aby jej mąż dostrzegł jej punkt widzenia. Gotowa jest więc oddać życie swoje, swego nienarodzonego dziecka, osierocić Ewę i Kira dla wyniesienia idei. Forsowanie własnych przekonań przybiera więc infernalną formę, definitywnie obnażając niejednoznaczność tej postaci: fasadowa potulność ustępuje miejsca nieodwracalnemu protestowi i wykalkulowanemu zwycięstwu (dozgonne wyrzuty sumienia odczuwane przez Aleksa). Jednak w odróżnieniu od jej męża niedowcieleność (ros. *недовоплощенность*) Wiery, pęknięcie jej osobowości, nie zostają zmanifestowane przy pomocy wprowadzenia bohatera stanowiącego jej zwierciadlane odbicie, czy też raczej wspomniany rewers duszy. O motywacjach bohaterki, pobudkach toczonej przez nią walki (także wewnętrznej) i celu, jaki kobieta chciała osiągnąć, dowiadujemy się z retrospekcji pojawiających się w końcowej fazie filmu. O rozdwojeniu-podwojeniu tej postaci świadczą więc wydarzenia rozgrywające się w dwóch planach czasowych: kochająca, czuła matka, pokorna żona skontrastowana zostaje z kobietą targa-

<sup>19</sup> Warto w tym miejscu jednak zwrócić uwagę, na scenę przechadzki, podczas której bohaterka daje przyzwolenie mężowi, aby realizował powzięty plan. Aleks niejako osacza Wierę, wywiera presję, w celu uzyskania zgody, co zwizualizowane zostało takim sposobem kadrowania, w którym widz ma wrażenie, iż bohater pojawia się przed kobietą znikąd (jakby uległ *r o z s z c z e p i e n i u* i jedna jego część pozostała za Wierą, natomiast druga część ją wyprzedziła).

<sup>20</sup> Sam reżyser przyznaje zaś, że scena wręczenia wyników testu ciążowego przez listonosza miała stanowić swego rodzaju odsłonę Zwiastowania. Nieprzypadkowy był również znaczek na kopercie, przedstawiający lilię – nawiązanie do atrybutyki Maryi. *Мастер-класс Андрея Звягинцева...*, op. cit., s. 154.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 154–155.

ną pragnieniem życia według własnych prawideł, jaką staje się w obecności Roberta.

Motyw dwudzielnosci przejawia się także w relacjach panujących w rodzinie Aleksa, zarówno w werbalnej jak i w pozatekstowej warstwie filmowej opowieści. Po raz pierwszy rodzinę w komplecie widzimy podczas podróży pociągiem. Pierwsze kadry przedstawiają śpiącego w przedziale Kira, opierającego głowę o siedzącego ojca. Niemal centralne miejsce na tym ujęciu zajmuje dłoń mężczyzny, spoczywająca w takim samym ułożeniu jak rączka chłopczyka — powielająca ten gest. W podobnej pozycji ukazana zostaje Wiera wraz z córką, z tym, że za sprawą dotykania przez dziewczynkę kciuka matki, mocniej jest tu wyeksponowany aspekt opieki. W kolejnych zdjęciach mamy do czynienia ze zwierciadlanym odbiciem wnętrza przedziału, w którym zastosowano zasady symetrii osiowej: małżonkowie i ich dzieci spoczywają w podobnych pozycjach, a sama przestrzeń ewidentnie zostaje podzielona na męską i kobiecą część. Ten podział na różnych poziomach strukturywania tekstu będzie mniej lub bardziej widoczny w kolejnych fragmentach filmowej opowieści. Nie będzie on jednak stały: miejscami Wiera wyraźnie będzie ukazana w odosobnieniu od pozostałej części swojej rodziny. Symboliczna umowność zmiany biegunów opozycyjnych stron ukazana zostaje w scenie po wyjściu z pociągu, kiedy Aleks wraz z Kirem kroczą przodem, podczas gdy Wiera zawiązuje małej Ewie buciki. Chwilę potem dziewczynka dołącza do kroczącej przodem dwójki, pozostawiając matkę w tyle. W kolejnych kadrach, przedstawiających zmierzającą do domu rodzinę, mamy z kolei do czynienia z podziałem na strefę dziecięcą i dorosłą. Ta przybierająca różne formy dwudzielnosc świata przedstawionego (część kobieca — część męska, Wiera — pozostali członkowie rodziny, dzieci — dorośli) w ciągu trwania całego dzieła będzie się realizować w rozmaitych wariantach, zawsze jednak eksponując pęknięcie. Sama obecność podziału funkcjonuje w filmie niemal na zasadzie refrenu: kolejne kadry przedstawiają Wierę i Ewę przebywającą wewnątrz pokoju, następnie zaś Kira i Aleksa; podczas pierwszej wyprawy z nowego domu Ewa puszcza dłoń matki, pozostawiając ją w tyle i biegnie do ojca etc. Znamiennym w tak zarysowanej optyce jest fakt, że w przybierających różne formy podziałach Kir ani razu nie zajmuje tego samego bieguna co jego matka, zawsze znajduje się w opozycji do niej. Więcej: pojawia się szereg symbolicznych gestów, niejako odcinających chłopca od Wierę. W scenie tuż po kąpieli małej Ewy, żona Aleksa wyciera ręcznikiem głowy dzieci, na co następuje natychmiastowa reakcja Kira, jakby próbował ‘zetrzeć’ działanie matki. Na wieść, że ojciec jedzie na spotkanie z przyjacielem, chłopiec bezzwłocznie prosi o zgodę, aby móc mu towarzyszyć. W tym kontekście wymowna będzie również scena na

tarasie, do której dochodzi tego samego wieczoru. Rodzina (bez Ewy) przebywa przed domem, żegnając swych gości. Wszyscy patrzą w dal, obserwując oddalających się znajomych, jednak Wiera zdecydowanie 'odstaje' od męskiej części jej rodziny, zachowuje dystans. Zarówno Kir, jak i Aleks stoją do niej plecami, jakby fizycznie próbowali odseparować się od bohaterki, a następnie wracają do domu, nawet nie obdarzając jej spojrzeniem. W tej scenie wyraźnie widać także, że chłopiec ma tendencję do powielania zachowań ojca, stanowi jedno z jego sobowótrowych wcieleni, co zresztą potwierdzają słowa samej Wiery: *Я знаю какие люди ты и твой брат. И каким будет Кир*<sup>22</sup>.

Ostatnim, choć w zasadzie głównym, albowiem stanowiącym ideową oś filmu, motywem dwuświatowości, jest światopogląd oraz postawy i działania prezentowane przez parę małżonków. Każde z nich niezłomie dąży do wcielenia własnej wizji przyszłości, narzucając partnerowi swój wybór: Aleks werbalizuje zamiar aborcji i walnie przyczynia się do jej wykonania, z kolei Wiera, choć we właściwym czasie nie informuje męża o swoich zamiarach i pobudkach (zostawia jedynie list), również doprowadza do realizacji powziętego planu i popełnia samobójstwo. Małżonkowie funkcjonują w dziele Zwiagincewa na zasadzie niemalże komplementarnej opozycji: różni ich postawa, punkt widzenia, plany na przyszłość, pobudki etc. Nawet warstwa dźwiękowa potwierdza biegunową odmiennność wspomnianych bohaterów. W scenie w pociągu postać Aleksa zostaje 'uzupełniona' o dźwiękowy komentarz w postaci pełnej napięcia i niepokoju, niemal złowieszczej muzyki. Pojawieniu się Wiery na ekranie towarzyszy zaś muzyka spokojna, liryczna, nostalgiczna. Kontekst sposobu postaciowania współmałżonków uzupełnia także stosunek dzieci do rodziców. Nie zabierają oni zbyt często głosu w bezpośredniej obecności matki i ojca, warto jednak zwrócić uwagę na to, w jaki sposób to robią. Mała Ewa buntuje się podczas rozmowy z Wierą, zabrania jej nazywać się zajączkiem. Dziewczynka niemalże jest oburzona protekcyjnym tonem rodzicielki, jednak na widok jej łez przeprosza za swoje zachowanie. Z kolei można odnieść wrażenie, że Kir w pełni poddaje się relacji ojciec-syn, całkowicie uznając i akceptując ojcowski autorytet, czego nie można powiedzieć o jego stosunku do Wiery (jako przykład może tu posłużyć zachowanie chłopca po powrocie z cyrku). Ewa, w opozycji do brata, buntuje się nieco mniej w stosunku do matki, wpisując się tym samym w każdy wariant nakreślonych powyżej konfiguracji: raz jako dziecko znajduje się w opozycji do rodziców, raz ze względu na towarzystwo Wiery, sygnuje swą obecność w sferze kobiecej, innym z kolei razem opuszcza matkę i dołącza do reszty.

<sup>22</sup> *Wygnanie*, op. cit.



Zaproponowana w niniejszym artykule optyka recepcji dzieła Andrieja Zwiagincewa zorientowana została na wyeksponowanie dychotomicznych podziałów<sup>23</sup> obecnych na różnych poziomach strukturywania *Wygnania*. Rozłam na dwa (ideowe) ośrodki zostaje zasygnalizowany już w pierwszych kadrach filmu. Baczniejsza analiza danego tekstu artystycznego pozwala dostrzec szereg pęknięć, czy rozdźwięków, tak w ramach relacji interpersonalnych (zwłaszcza wewnątrz rodziny), jak i w samych bohaterach. Warto także podkreślić, że poza realistyczną warstwą opowiadanej historii, widoczny jest także jej drugi symboliczny (mityczny, biblijny), czy wręcz uniwersalny poziom<sup>24</sup>. Szczególnie pomocną w trakcie interpretacji obrazu okazała się niewerbalna warstwa *Wygnania* (symbolika kolorów, proksemika, kategoria sobowtóra), która dzięki nasyceniu fabularnej osi opowieści pozwoliła na zdekodowanie przynajmniej niektórych poziomów dialogowości tekstu rosyjskiego reżysera. Z racji głębokiej nośności znaczeniowej wkodowanej w tekst *Wygnania*, a także immanentnej otwartości samego dzieła, niniejszy artykuł poświęcony został zaledwie kilku sposobom strukturywania poetyki dwudzielności. W związku z tym warto byłoby w przyszłości podjąć próbę analizy danego filmu z perspektywy jego polifoniczności.

### Bibliografia

- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Bogusz-Tessmar P., Kaźmierczak N., Królikiewicz N., Przybysz A., Waligórska-Olejniczak B., *Film „Powrót” Andrieja Zwiagincewa w świetle metody twórczej reżysera*, [w:] Eadem, *Nowe kino rosyjskie wobec tradycji literackiej i filmowej*, Poznań 2017.
- Brzoza H., *Fiodora Dostojewskiego „widzenie skłócone”*, „Slavia Orientalis” 1972, nr 3.
- Felis P. T., *Samotność Wiery*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 73 (27.03), [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/1,75410,5059046.html> (02.11.2017).
- Hollender B., *Reżyser zastąpił ból kalkulacją*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 71 (25.03), [w:] źródło elektroniczne: <http://www.rp.pl/artykul/111296-Rezyser-zastapil-bol-kalkulacja.html> (02.11.2017).
- Kurz I., *Wygnanie*, „Kino” 2008, nr 3, [w:] źródło elektroniczne: [http://kino.org.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=112&Itemid=5](http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=112&Itemid=5) (02.11.2017).
- Sobolewski T., *Totalitarne echa w Cannes*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 116 (19–20.05), [w:] źródło elektroniczne: <http://wyborcza.pl/1,75410,4143428.html> (02.11.2017).
- Wygnanie*, reż. A. Zwiagincew, Belgia–Rosja 2007.

<sup>23</sup> Sam tekst funkcjonuje także na głębszym, polifonicznym poziomie.

<sup>24</sup> Por. *Мастер-класс Андрея Звягинцева...*, op. cit., s. 148–151.

Васильев Е., Препарат профессора Гибберна, [в:] *Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, Москва 2014.

Мастер-класс Андрея Звягинцева: фрагмент № 3, [в:] *Дыхание камня: мир фильмов Андрея Звягинцева. Сборник статей и материалов*, Москва 2014.

**POSTRADZIECKIE WERSJE PAMIĘCI  
W NAJNOWSZEJ LITERATURZE UKRAIŃSKIEJ**  
**ПОСТСОВЕТСКИЕ ВЕРСИИ ПАМЯТИ  
В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**  
**POST-SOVIET VERSIONS OF MEMORY  
IN CONTEMPORARY UKRAINIAN LITERATURE**

**Oksana Pukhonska**

Kijowski Uniwersytet imienia Borysa Grinczenki, Kijów – Ukraina,  
o.pukhonska@kubg.edu.ua

Abstract: For the modern society it is very important to find some explanations of the historical events of the 20th century. The matter is that those events, which were so destructive with their totalitarian occupation, mass killing of the whole nations that they had a great influence on the behavior of people nowadays. It is extremely important that different cultural groups try to retrieve memory, which was lost in the result of different historical conditions. Literature has large contribution to this process by creating the artistic environment where the forgotten world can be remained with the help of memory. In the process of reflecting history modern literature very often creates the space of the retained and recovered memory. Arts also becomes the so-called therapy for societies, which have been injured as a result of genocide against the whole nations.

Słowa kluczowe: pamięć, trauma, literatura, totalitaryzm, posttotalitarna świadomość, amnezja kulturowa.

Ключевые слова: память, травма, литература, тоталитаризм, посттоталитарное сознание, культурная амнезия.

Keywords: memory, trauma, literature, totalitarianism, post-totalitarian consciousness, cultural amnesia.

Literatura nowoczesna w Ukrainie odzwierciedla mechanizm refleksji kulturowej nad aktualnymi wydarzeniami w społeczeństwie. Rewolucja godności i przeniesienie jej intencji na pole bitewne ukraińsko-rosyjskiej wojny w Donbasie ujawniły nowe aspekty walki o pamięć posttotalitarną i tożsamość narodową. Rewizji zostały poddane traumatyczne wydarzenia, których ukraińskie społeczeństwo doświadczyło w ciągu 70-letniej ekspansji radzieckiej. Według Ryszarda Nycza: „literatura nowoczesna jest literaturą doświadczenia (w jego nowych nowoczesnych wariantach), a nie, na przykład reprezentacji rzeczywistości czy autono-

micznej fikcji”<sup>1</sup>. To znaczy, że aktualne wydarzenia przywracają pamięć przeszłości w taki sposób, że staje się ona przedmiotem współczesnej refleksji, aktem literackiego przewartościowania otaczających nas realiów społeczno-kulturowych.

Wobec tego wypada wyróżnić co najmniej dwa chronologiczne etapy, reprezentujące memoriastyczne modele recepcji postradzieckiej rzeczywistości w literaturze ukraińskiej:

– lata 90. XX wieku, kiedy obserwujemy aktywne próby zmierzenia się z totalitarnym doświadczeniem oraz wpisać go w konteksty niepodległości;

– lata 2000. Akurat wtedy dochodzi do radykalnego przemyślenia doświadczenia totalitarnego oraz jego wpływu na zachowanie społeczeństwa w warunkach zglobalizowanej nowoczesności.

Pierwsze lata niepodległości są okresem euforii odrodzenia państwowości, kiedy przed młodym państwem odkrywają się nowe perspektywy, a razem z tym uwidoczniają się dawne klęski i utraty. Należałoby przede wszystkim zwrócić uwagę na konflikt generacji, w którego świetle odbijają się najważniejsze transformacje kulturowe owego czasu. Współdziałanie w zbyt wąskiej przestrzeni kultury przedstawicieli trzech pokoleń prowokują stanowiska zróżnicowane, często konfrontacyjne wobec innych, jeżeli chodzi o interpretację przeszłości w tekstach literackich. Starsi pisarze (Pawło Zagrebelny, Oleś Honczar, Roman Iwanyczuk) proponowali zmianę literackiego kanonu w taki sposób, ażeby oficjalną literaturę byłego realizmu socjalistycznego zastąpić wersją literatury historycznej. Głównym jej celem miało być przywrócenie przedkolonialnego dyskursu bohaterskiego, powołanego do odrodzenia tożsamości narodowej. Taka reaktualizacja historii dawnej (z okresu Rusi Kijowskiej oraz Państwa kozacko-hetmańskiego) okazała się projektem mało skutecznym, chociażby ze względu na nowe wyzwania posttotalitarnego świata. Dorota Kołodziejczyk nadmienia, że „powrót do korzeni, do przedkolonialnego autentyku jest niemożliwy, bo pamięć, uprzednia do kolonialnej nie istnieje”<sup>2</sup>. Przemiany literackie w kulturach Zachodu tuż po Drugiej wojnie światowej odrzuciły historyzm jako wersję aktualnej reprezentacji przeszłości. Historię w literaturze zastąpił dyskurs doświadczenia.

Próbą rewanżu artystycznego okazała się też twórczość pisarzy, którzy debiutowali w latach 60. tak zwanej kulturowej odwilży (Lina Kos-

<sup>1</sup> R. Nycz, *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, E. Nowackiej, Warszawa 2007, s. 12–13.

<sup>2</sup> D. Kołodziejczyk, *Postkolonialne odzyskiwanie pamięci: zawłaszczenia, fabulacje, niesamowite odpominanie*, [w:] *Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci*, pod red. T. Szostak, R. Sendyki i R. Nycza, Warszawa 2013, s. 278.

tenko, Dmytro Pawłyczko, Ivan Dracz i in.). Oni przejęli na siebie rolę apologetów odrodzenia literatury ukraińskiej przez kultywowanie we własnej twórczości narodowych tradycji i symboli. Jednak ani wyraźne zaangażowanie narodowe, ani tradycyjne formy jego realizacji w utworach literackich nie okazały się w nowych czasach zabiegiem skutecznym.

Największe zainteresowanie społeczne na początku lat 90. XX stulecia wywołały teksty młodych pisarzy (Jurij Andruchowycz, Oksana Zabuzko, Wasyl Kozelanko, Oleś Uljanenko, Jewhen Paszkowski). Autorzy ci próbowali wpisać własne dzieła w kontekst nowoczesnych dyskursów postzależnościowych. Według Oli Hnatiuk, młodzi pisarze ukraińscy początku lat 90. występują w literaturze jak inni wobec jakiegokolwiek tradycji narodowej i społecznej<sup>3</sup>. W pierwszych latach niepodległości jeszcze nie myśleli w kategoriach pamięci, preferując natomiast dyskurs dekolonizacji kultury w różnych postaciach. Ich dzieła były jednocześnie rewizją postradzieckiej stagnacji społeczeństwa ukraińskiego oraz próbą wpisywania literatury w *mainstream* sztuki światowej. Tamara Hundorowa mówi o postmodernistycznej koncepcji pisania, która, zdaniem badaczki, dokładnie odzwierciedla postczarnobylską świadomość ówczesnych Ukraińców<sup>4</sup>. Młodzi pisarze biorą na siebie rolę apologetów nowych stylów, form, tematów literackich. Wszystkie aspekty tematyczne powieści lat 90. tak czy inaczej związane są z zagubieniem jednostki w świecie po totalitaryzmie. Społeczeństwo ukraińskie odczuwało brak pamięci, która została przechowana za murami archiwów służb specjalnych lub znajdowała się na marginesie postradzieckiej historiografii. Jednocześnie zauważamy nadmiar pamięci traumatycznej, istniejącej przeważnie w rodzinnych lub indywidualnych wspomnieniach. Właśnie taka sytuacja spowodowała, że dzieła pisane przez młodych autorów w pierwszym dziesięcioleciu po upadku ZSRR reprezentują totalitarną przeszłość według następujących modeli:

- ucieczka od przeszłości;
- poszukiwanie pamięci;
- alternatywna historia *vs* prawdziwa pamięć.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z próbą odrzucania pamięci totalitaryzmu w utworach młodych pisarzy. Literatura, ich zdaniem, miała być refleksją nowego doświadczenia. O tym właśnie chodziło i Andruchowyczowi w *Московиаде* (1993) (*Moskowiada*), i Oksanie Zabuzko w powieści *Польові дослідження з українського сексу* (1996) (*Badania terenowe nad Ukraińskim seksem*). Oboje autorów ujmują pamięć to-

<sup>3</sup> O. Hnatiuk, *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin 2003, s. 69.

<sup>4</sup> Т. Гундорова, *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005.

talitarną jako taką, dla której nie ma miejsca w żadnym dyskursie kultury nowoczesnej. Nie rozpatrują pamięci jako konstruktu, raczej są skłonni do traktowania jej jako elementu destrukcyjnego, zagrażającego potencjalnemu odrodzeniu społeczeństwa ukraińskiego. Zarazem ani Zabuzko, ani Andruchowycz w wymienionych utworach nie mogą odejść od analizy wpływu totalitarnego doświadczenia na zachowania bohaterów swych powieści.

Otto fon F. z *Moskowiady* Andruchowycza okazuje się w centrum upadku sowieckiego państwa. Za taką metaforą odczytujemy też ruinę ostatniego europejskiego imperium, i dekonstrukcję mitologii totalitarnej, i fukujamowski *koniec historii*. Otto nie przejmuje się ani przyszłością ani przeszłością. Ważne jest to, co przeżywa tu i teraz. W powieści wciąż postrzegamy pragnienie bohatera nie tyle wyjechać z Moskwy, ile pozbyć się ZSRR w sobie. Według Andruchowycza, taki wariant pożegnania z przeszłością wydaje się najbardziej skuteczny. Jak zauważa Aleida Assmann, „nowa nacja ma oddzielić się od wspomnień o przeszłości”<sup>5</sup>.

Andruchowycz zostawia kwestię przeszłości otwartą. Jego Otto fon F. ucieka z Moskwy. On jest przekonany, że „nie można na długo zostawać w miejscu, gdzie popełniłeś samobójstwo”<sup>6</sup>, żeby pokonać w sobie niewolnika. Protagonista powieści reprezentuje charakterystyczną wizję całego narodu ukraińskiego. Jego ewolucja to także symboliczny powrót narodu do ojczyzny z wieloletniej sowieckiej niewoli. I głównym zadaniem na dziś jest „dożyć do jutra”.

Bohaterka Oksany Zabuzko przebywa w Stanach Zjednoczonych jako wykładowczyni kultury ukraińskiej dla amerykańskich studentów. Warunki, w których znalazła się Ukraina w latach 90., mają głęboki wpływ na jej postawę wobec przeszłości oraz teraźniejszości. Poznanie zachodniego świata wolności jeszcze bardziej aktualizuje problem braku swobody indywidualnej. Zdaniem Dariusza Skurczewskiego, jednym z wykładników przebudowanej w wyniku kolonizacji kultury „jest jej automarginalizacja, przejawiająca się [...] kompleksem niższości w kontaktach kulturowych z przedstawicielami społeczeństw wolnych”<sup>7</sup>. Relacje osobiste bohaterki Zabuzko z przeszłością są uwarunkowane przez jej dotychczasowe doświadczenia, przede wszystkim naznaczone traumą rodzinną. Okazuje się, że pochodzi z rodziny represjonowanej, dorastała

<sup>5</sup> А. Ассман, *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*, пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін, Київ 2012, с. 85, [tłum. własne – O. P.].

<sup>6</sup> Ю. Андрухович, *Московида*, Івано-Франківськ 2000, с. 150, [tłum. własne – O. P.].

<sup>7</sup> D. Skurczewski, *Literatura jako kompensacja. Inteligencja **compador** wobec dyskursu hegemonicznego (wstęp do teorii zjawiska)*, [w:] *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawnej i dziś*, pod red. H. Gosk i E. Kraskowskiej, Kraków 2013, s. 396.

w atmosferze powszechnego strachu, prześladowań i milczenia. Stąd pochodzi gorzka świadomość automarginalizacji wobec otoczenia. To potwierdza ironiczne samookreślenie bohaterki, która deklaruje własną osobowość w sposób następujący:

[...] i ktoś ty, waćpanna, taka, te, *Ukrainian* cholerna, dziecię kwaterunkowego bloczyska na kijowskim wygwizdowie, z którego przez całe życie bez skutku usiłujesz się wyrwać<sup>8</sup>.

Zadanie „wydostać się” zostaje głównym celem w jej życiu.

Poza tym *Badania terenowe nad ukraińskim seksem* Zabużko reprezentują postradziecką literaturę, angażującą się w proces *poszukiwania własnej pamięci*, którą jednak postrzega z pewnym dystansem. Jak zauważa Agata Bielik-Robson, „to, co pamiętane, to ślady doświadczeń, które okazały się zbyt traumatyczne dla świadomości, by ta mogła zdać z nich sprawę tu i teraz”<sup>9</sup>. Protagonista *Badań terenowych...* ucieka od sowieckiej przeszłości. Utrzymuje więc, że

jednak skoro ani w historii rodziny, ani w historii narodu nic innego nie można wygrzebać, to powolutku przyzwyczajają się człowiek do dumy z tego właśnie – patrzcie tylko, jak nas bito, a myśmy jeszcze nie umarli<sup>10</sup>.

Dopiero w drugiej połowie lat 90. XX wieku następuje przełom w stosunku wobec przeszłości, to znaczy uświadomienie tego, że ucieczka i wymazywanie z pamięci doświadczeń totalitaryzmu naraża kulturę ukraińską na swoistą ułomność. Uniknąć rozwikłania przeszłości, tak czy owak, się nie udaje. W takim kontekście pojawia się wersja historii alternatywnej. Proponując wariant interpretacji „co byłoby, jeśli by...” Wasyl Kożelanko w powieści *Дефілада в Москві* (1997) (*Defilada w Moskwie*) kształtuje inną historię Ukrainy i Europy. Punktem wyjściowym akcji dzieła pisarz wybiera II wojnę światową. To wydarzenie faktycznie zmieniło przebieg historii. Jakąkolwiek pamięć przedwojenną zastąpiła trauma właśnie wojny. Artystyczna wizja historii Kożelanki ciekawa o tyle, o ile odbiega od oficjalnej prawdy o wojnie. Przecież na Ukrainie, zarówno, jak i w innych państwach byłego Związku Sowieckiego, sakralny mit wielkiego zwycięstwa armii radzieckiej nie był poddany żadnej rewizji.

Wasyl Kożelanko oddaje wygraną w wojnie Hitlerowi. Jednak to nie usprawiedliwia oczekiwań ani Ukraińców, ani innych narodów względem Hitlera i Stalina. Autor powieści faktycznie demaskuje istotę tota-

<sup>8</sup> O. Zabużko, *Badania terenowe nad ukraińskim seksem*, przeł. K. Kotyńska, Warszawa 2008, s. 41.

<sup>9</sup> A. Bielik-Robson, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 28.

<sup>10</sup> O. Zabużko, op. cit., s. 148.

litaryzmu, potwierdzając, że on nie ma podwójnej interpretacji: Druga wojna światowa okazała się zwycięstwem jednej totalitarnej ideologii nad drugą. Z tego powodu ludność zamieszkująca *ziemie skrwawione* (według Tymothiego Snydera) nie miała żadnej szansy na rozwój swych projektów państwowości poza obrębem nowego imperium.

Z początkiem nowego tysiąclecia zmieniły się wytyczne kulturowe nie tylko na Ukrainie, ale również w całym świecie. Jak zauważa Oksana Zabuzko:

w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku literatura ukraińska z różnych części Ukrainy odczuła, że o kulturze i pamięci historycznej musimy mówić cofając się do tego punktu, w którym one zostały przerwane<sup>11</sup>.

Już w latach 2000. pojawiają się dzieła literackie, dla których pamięć staje się potężną strategią artystyczną w procesie desowietyzacji kultury ukraińskiej. Po ważnych wydarzeniach społeczno-politycznych (chodzi o protesty przeciwko ograniczeniom swobody słowa po zabójstwie dziennikarza Heorhija Gongadzego, o ruchu społecznym „Ukraina bez Kuczmy”, Rewolucję Pomarańczową) bohater literatury teraz, jak nigdy dotychczas, przejawia dojrzałość w skonfrontowaniu się z bolesną przeszłością. Wydane były liczne powieści, w których pamięć o terrorze XX wieku okazuje się główną kwestią treściową. Mówimy o *HenpOcmi* (2002) (*Niezwykli*) Tarasa Prochaški, *Теме для медитації* (2004) (*Temacie dla Medytacji*) Leonida Kononowycza, *Весілля з Європою: роман-прідуманка* (2008) (*Weselu z Europą*) Antona Sanczenki, *Музей покинутих секретів* (2009) (*Muzeum porzuconych sekretów*) Oksany Zabuzko, *Століття Якова* (2010) (*Stuleciu Jakuba*) oraz *Соло для Соломії* (2013) (*Solo dla Solomei*) Wołodymyra Łysa, *Инге* (2012) (*Inge*) Serhija Hermana. Tak intensywne zainteresowanie przeszłością (przede wszystkim przeszłością pod znakiem traumy) wskazuje na to, że społeczeństwo ukraińskie już zupełnie przezwyciężyło swój strach przed zagrożeniem jej powrotu.

Tak więc można wyodrębnić następujące aspekty w literaturze po roku 2000.:

- powrót do traumy przeszłości;
- demaskowanie sowieckich mitów;
- nowoczesna wojna o pamięć.

Powrót do traumatycznej przeszłości i pierwszą literacką próbą jej przezwyciężenia jest powieść *Тема для медитації*. Dzieło Leonida Kononowycza reprezentuje postkatastroficzną prozę o poszukiwaniu siebie w przeszłości i teraźniejszości. Główny bohater Jur, będąc na progu śmierci, ma na celu rozliczyć się za doznane krzywdy wobec siebie i swych

<sup>11</sup> O. Забужко, *Український палімпсест*, Київ 2014, s. 340, [tłum. własne — O. P.].



bliskich ze strony już nieistniejącego formalnie państwa totalitarnego, które pozostało w ludziach, popełniających niegdyś okropne morderstwa. Wspomnienia z tych przykrych czasów nigdy go nie zostawiały. W ciągu wielu lat próbował on je odsunąć od siebie, ażeby nauczyć się żyć od nowa. Inna rzeczywistość (upadek systemu radzieckiego, doświadczenie obcej wojny, a więc ludzkiej śmierci w innych warunkach) zmieniła sposób postrzegania własnej przeszłości. Zdaniem Justyny Tabaszewskiej, „wspomnienie, którym nadany jest nowy sens, mimo, że w dalszym ciągu wpływają na życie podmiotu, mogą pozwolić na zakorzenienie w teraźniejszości przy jednoczesnym zachowaniu bolesnej, ale koniecznej dla utrzymania tożsamości, przeszłości”<sup>12</sup>. Ponieważ autor umieszcza swojego bohatera w warunkach sytuacji granicznej, czyli pomiędzy życiem a śmiercią, te bolesne wspomnienia stają się punktem wyjściowym na drodze do przezwyciężenia właśnie śmierci. Poszukiwanie sprawiedliwości staje się dla Jura ważniejsze od fizycznego istnienia.

Demaskowanie sowieckich mitów okazało się procesem zbyt skomplikowanym, ponieważ spowodowało duży sprzeciw wśród adeptów radzieckiej tożsamości. Przecież wymowność owych mitów wynika z pamięci o Drugiej wojnie światowej, właściwie z wygraną w niej Sowieców. W pierwszej kolejności chodzi o mit tak zwanego sowieckiego ludu. Rzecz polega na tym, że w ten sposób zostali zdefiniowani w przekazie propagandowym obywatele Związku Radzieckiego, którym odmówiono możliwość przynależności narodowej. Po upadku ZSRR rolę zwycięzcy wzięli na siebie Rosjanie, uznając siebie za spadkobierców sowieckiego państwa. Ukraińcy natomiast byli usunięci z mitu Wielkiej Wojny Ojczyźnianej jako zdrajcy i kolaboranci. Taki kształt mitu wojny został poddany rewizji w powieści *Танго смерці* (2012) (*Tango śmierci*) Jurija Wynnyczuka. Dzieło reprezentuje pamięć osobnego bohatera. Ma ono charakter mistyczny, ponieważ ukrywa w sobie tajemnice zamkniętego kręgu: życie — śmierć — życie. Główną uwagę autor poświęca okresowi II wojny światowej oraz stratom ludności różnego pochodzenia — Ukraińców, Żydów, Polaków, Niemców, którzy zostali niewinnymi ofiarami tej niesamowitej zbrodni uczynionej według planów Hitlera i Stalina. Mimo umiejętnej intrygi fabularnej czy też kolizji miłosnych w powieści zostaje zobrazowana tragedia represji masowych oraz zagłady Żydów, Polaków, Ukraińców w obozach koncentracyjnych (według obliczeń historyków, we lwowskim obozie Janowskim zostało zamordowanych około dwieście tysięcy osób). W powieści Wynnyczuka fakty historyczne przeplatają się z historią wyimaginowaną, odzwierciedla-

<sup>12</sup> J. Tabaszewska, *Trauma — kategoria estetyczna?*, [w:] *Trauma, pamięć, wyobraźnia*, Kraków 2011, s. 19

jącą charakterystyczne wyobrażenia autora o dziejach przedwojennego i wojennego Lwowa. Przecież

każda reprezentacja historii [...] zawiera w sobie wyobrażane powtórzenie doświadczonego i uświadomionego. Jest to pokazanie historii odbieranej z punktu widzenia terażniejszości, co w pewien sposób ulega przepowiedaniu przez współczesnych ludzi i powtórzeniu przez wyobraźnię<sup>13</sup>.

Pisarz akcentuje uwagę na próbie przypomnienia przeszłości poprzez odszyfrowanie formuły dawnego zapomnianego tanga, ale tkwi w tym również jego plan nawiązujący do pokonania amnezji kulturowej. I chociaż przypomnienie przeszłości kojarzy się z traumą sprzed lat, to jednak właśnie ono promuje przezwyciężenie urazy.

Jednym z najmniej zauważalnych okazał się *mit przestrzeni*. W ideologicznej retoryce okresu powojennego przestrzeń zagłady i zagrożenia była kojarzona przeważnie z dużymi miastami lub miejscami największych bitew. Natomiast do dziś istnieją przestrzenie, które w swym czasie nie uzyskały głosu – są one postrzegane jako miejsca żywej pamięci. Jej lokalny charakter ma dla współczesnego odbiorcy czasem większe informacyjne znaczenie w porównaniu z historią znaną. O tym pisze Wołodimir Łys w powieści *Solo dla Sołomei*, reprezentując wojenne wydarzenia na tle małej wołyńskiej wsi i losów jej mieszkańców. Ponadto pisarz przedstawia posttotalitarne ujęcie Ukrainy w inny sposób. Jak ta mała wieś, Ukraina poprzez nowe spojrzenie na sowiecką przeszłość, zdobywa się jednak na swój głos w postsowieckiej recepcji totalitaryzmu.

Łys, jak i poprzednio Zabużko w *Muzeum porzuconych sekretów*, pokazuje, że prawdziwym bohaterem wojny jest nie tyle sowiecki żołnierz, co zwykły, pospolity człowiek. Większość nowoczesnych pisarzy ukraińskich oddają głos właśnie takiemu bohaterowi. Snyder o podobnej sytuacji pamiętania o ofiarach pisze:

Nikt wśród tych 14 milionów zabitych nie był jednak żołnierzem służby czynnej. Większość stanowili kobiety, dzieci i starcy, wszyscy bezbronni<sup>14</sup>.

W tej powieści autor poddaje też reinterpretacji rolę i znaczenie kobiety w sowieckim społeczeństwie. Traktowanie kobiety Ukrainki według Łysa jest całkiem konwencjonalne, typowe dla okresu totalitaryzmu, to znaczy, że jest ona odbierana jako „podmiot seksizmu” (G. C. Spivak). Jednak Łys akcentuje owo pytanie w inny sposób. Ze względu na feministyczną istotę nacji ukraińskiej stawia w centrum reinterpretacji dziejów XX wieku właśnie kobietę, doceniając z jednej strony jej sakralizowaną

<sup>13</sup> T. Gundorova, op. cit., s. 117.

<sup>14</sup> T. Snyder, *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. B. Pietrzyk, Warszawa 2011, s. 8.

rolę opiekunki ognia domowego i rodziny, lecz z innej strony pokazując kobietę jako najbardziej bezbronną ofiarę systemu totalitarnego. Kobieta w tamtych czasach, zastępując zaginionych ojców, braci, mężów oraz synów, brała na swoje barki odpowiedzialność za wychowanie kolejnego pokolenia. Autor nie tylko nawiązuje do zapomnianej urazy kobiety w okresie totalitarnym, tu chodzi o takie rozumienie historii, które przybliży ją współczesnym czytelnikom i czyni czymś namacalnym, osiągalnym doświadczeniem, mimo terminu przedawnienia.

Jednym z najbardziej aktualnych mitów przeszłości, które do dziś tworzą efekt obecności ZSRR jest mit o strasznym banderowcu. *Чорний ліс* (2015) (*Czarny las*) oraz *Червоний* (2012) (*Czerwony*) Andrija Koko-tiuchy, jak i częściowo wymienione powyżej powieści, unicestwiają takie rozumienie obrazu ukraińskiego nacjonalisty, pod względem tego, że jeżeli nazistowska czy sowiecka inwazja były o charakterze kolonialnym, nacjonalizm ukraiński był wyłącznie antykolonialny. Broni on prawa Ukrainy do niepodległości.

Współczesna wojna o pamięć toczy się zarówno na polach bitewnych ukraińskiego Donbasu, jak i na łamach tekstów publicystycznych bądź właśnie literackich. Rewolucja godności i jej odgłosy na Krymie i Donbasie to są nowoczesne wersje walki o prawdziwą pamięć sowieckiej przeszłości. Podtrzymywanie wśród mieszkańców tych regionów mitów o rajskim życiu w ZSRR doprowadziło do zniekształcenia i tak zagrożonej tożsamości narodowej oraz do wzmocnienia wiary w nieodwracalne i bezalternatywne zjednoczenie się z Rosją. W perspektywie było to rozumiane przez lokalne środowiska Donbasu jako droga do odrodzenia byłego Związku Radzieckiego.

Wiadomo, że radziecki system totalitarny legitymizował swój *status quo* przez pośrednictwo właściwej mitologii traktującej komunizm jako absolutne dobro i przyszłość świata. Poza tym w świadomości mieszkańców Wschodu jest brany pod uwagę fakt, że, jak zauważa historyk Oleksandr Zinchenko, ta Rosja, do której oni dążą, to przede wszystkim spadkobierca byłego państwa totalitarnego. Stąd też wiara w to, że *prawdziwi* Ukraińcy pochodzili z ZSRR, a *nieprawdziwi* byli postrzegani jako nacjonałiści kolaborujący z nazistami<sup>15</sup>.

Chodzi w tym przypadku o próby zawładnięcia pamięcią zbiorową we współczesnym społeczeństwie. O tym świadczą powieści Hałyny Wdowyczenko *Маріупольський процес* (2015) (*Mariupolski proces*), Jewhena Położija *Львівський* (2015) *Łwowski*, Wasyla Szklara *Чорне сонце* (2015) (*Czarne słońce*). Dzieła te różnią się problematyką, sposobem opowiada-

<sup>15</sup> O. Зінченко, *Війна міфам*, [в:] *Війна і міф. Невідома Друга світова*, за ред. О. Зінченка, В. В'ятровича, М. Майорова, Харків 2016, s. 9.

nia, tłem emocjonalnym, typem bohaterów etc. Powieść Wdowyczenko ilustruje poszukiwanie porozumienia pomiędzy Ukrainą Zachodnią, której tożsamość apeluje do wolności człowieka, do możliwości indywidualnych wyborów i narodowościowej samoidentyfikacji, a Ukrainą Wschodnią, broniącą się przed jakimikolwiek zmianami, postrzeganymi jako zagrożenie. *Iłowajsk* Położija natomiast zmierza ku ujawnieniu wyników wieloletniego utrzymywania mieszkańców Wschodu w niewoli mitów o tragedii upadku ZSRR, o konieczności związku z Rosją, jako starszym bratem słowiańskim, o zbrodniach banderowców i nacjonalistów, zmuszających do wyrzeczenia się ojczystego dla nich języka rosyjskiego, prawosławnej cerkwi moskiewskiej etc. Wasyl Szklar w *Czarnym Słońcu* apeluje do narodowych symboli ukraińskich, co wskazuje na to, że odzyskiwanie pamięci powinno wyrastać ponad okres totalitarny, zmierzając ku źródłom, korzeniącym się w czasach prehistorycznych, tak zwanych Ukrów, powołanych „walczyć o chwałę Włodzimierzowego trójzęba”<sup>16</sup>.

Cechą wspólną wymienionych dzieł literackich okazuje się przedstawienie mentalnego podziału świata na *swoich* i *obcych* przede wszystkim w granicach jednego państwa i jednej historii, niestety postrzeganej w odmienny sposób przez Wschód i Zachód. Projekt „dwie Ukrainy”, niegdyś opisany przez Mykołę Riabczuka<sup>17</sup>, pozostaje wciąż aktualny, a nawet osiąga bardzo duży wpływ na obywateli wschodu tego kraju. Wobec tego nie dałoby się ominąć konfrontacji istniejącego konfliktu światopoglądowego na poziomie postrzegania wartości przez obywateli Zachodniej i Środkowej Ukrainy a ukraińskiego Wschodu. Największe napięcie w tym konflikcie zostało ujawnione w okresie Euromajdanu. Takie rozgraniczenie metaforyczne, wskazujące na odmienne rozumienie przeszłości przez różne regiony kraju, mocno oddziałuje też na relacje rodzinne. Do tego dochodzi już podczas Pomarańczowej rewolucji, kiedy zostają one uznane za powszechne przypadki rozerwania ślubów albo wyrzeczenia się dzieci przez rodziców w wyniku krańcowo różnych poglądów politycznych. W czasie wojny w Donbasie liczba takich przykładów znacznie wzrasta. W literaturze zostaje to zobrazowane jako jeden z najbardziej emocjonalnych i jednocześnie najostrzejszych motywów. Jewhen Położij opisuje historię piętnastoletniego Serhija z Doniecka, którego ojciec został ochotnikiem batalionu *Donbas*, a matka wyszła za mąż za separatystę. Tragedia dziecięcego doświadczenia w tym przypadku polega nie tyle na istocie wojny czy śmierci, którą chłopiec ujrzał na ulicach rodzinnego miasta, czy rozwodzie jego rodziców, ile w bezwzględnym zaufaniu matki w idee, które w gruncie rzeczy są

<sup>16</sup> В. Шкляр, *Чорне Сонце*, Харків 2015, s. 27

<sup>17</sup> Zob.: M. Riabchuk, *Dwie Ukrainy*, Wrocław 2005, [tłum. własne – O. P.].

absolutnie dla niej niezrozumiale. Serhij z całkiem dojrzałym podejściem do sytuacji stwierdza:

Matkę ja bardzo kocham, ale nie rozumiem. I nie to, że ona porzuciła ojca. To akurat można wytłumaczyć, czasami ludzie się rozstają. Ja nie rozumiem, jak można było wyrzucić całe swoje życie, wszystkie swoje 37 lat na tę brzydką śmieciarkę? Po co? Za jakiś tam *ruski świat*, o którym ona przed wiosną 2014 roku nawet nie słyszała?<sup>18</sup>

Dla dziecka okazuje się zbyt traumatycznym nagłe zerwanie ze zwykłym trybem życia, rodzinnym miejscem, lecz ono dokonuje świadomego wyboru zacząć życie od nowa. To akurat ten przypadek, kiedy, jak zauważył w swym czasie Jaques Le Goff, dziecko – mimo nacisku środowiska zewnętrznego – w dużej mierze samodzielnie buduje swoją pamięć<sup>19</sup>.

Narrator *Czarnego słońca* Wasyla Szklara zwraca uwagę na to, że współczesna wojna jest walką dziecięcą. To znaczy, że do broni stają najmłodsi 18–19-letni, którzy poprzez swoją naiwność i maksymalizm mają poczucie pewności siebie i spełnienia obowiązku wobec ojczyzny, która po raz kolejny broni się przed okupantem. Zerwanie relacji rodzinnych w przypadku tej powieści nie jest motywem odrębnym, ono staje się częścią mozaiki, jedną z najokropniejszych tragedii narodowej. Pomiędzy innymi narrator wspomina, że jeden z bohaterów – Aksion z Ługańska – „niedawno został sierotą, bo wyrzekli się go ojciec i matka za to, że dołączył do banderowców jeszcze na Majdanie”<sup>20</sup>. Tak zwana *po międzyinność* wspomnianego motywu rozwija się już wtedy, kiedy Aksion zostanie śmiertelnie ranny w Iłowajsku. Najgorsze jest to, że rodzice już nigdy nie docenią ofiary syna, która była złożona na ołtarzu walki o przyszłość.

Hałyna Wdowyczenko zwraca się do nieco odmiennej wersji zniszczenia rodzinnych wartości. Rodzina bohaterki Olgi poprzez wojnę okazała się po różnych strony barykady, zarówno fizycznie jak i ideowo. Matka i starsza siostra wyjechały do Kijowa. Brat Witiok walczy po stronie separatystów. Olga razem ze starą niepełnosprawną babcią została w domu, od czasu do czasu chowając się przed ostrzałem i wybuchami w piwnicy. Do pojawienia się w ich domu jeńca Romana, ukraińskiego żołnierza ze Lwowa, dziewczyna nie zastanawia się ani nad istotą wojny, ani nad tym, kto, o co i przeciwko czemu walczy. Dziewczyna okazuje się na skrzyżowaniu wyborów i światopoglądów. Jej zwykły do-

<sup>18</sup> Є. Положій, *Львівський: розповіді про справжніх людей*, Харків 2015, s. 226, [tłum. własne – O. P.].

<sup>19</sup> J. Le Goff, *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 43.

<sup>20</sup> В. Шкляр, op. cit., s. 39.

tychczas świat został zburzony w momencie, gdy ona dowiaduje się, że Ukraina może być jednolitą poprzez różnorodność jej regionów. W trakcie zobrazowanych przez autorkę powieści wydarzeń Olga spostrzega całkowite przekształcenie brata, który

do niedawna zostawał po dziecięcemu śmieszny, zwislouchy i naiwny. A teraz on — Tarpan. Groźny, wulgarny, obojętny do swoich [...]. Kogo on broni?<sup>21</sup>

Tak więc okazuje się, że aktualne do dziś zniekształcenie wartości, bierność i uległość wobec narzuconej z zewnątrz propagandy — to są rzeczy głęboko zakorzenione w mentalności przeciętnych obywateli ukraińskiego Wschodu. W czasie ustanowienia na okupowanych przez separatystów terenach ich władzy wyrzeczenie się rodziców bądź dzieci staje się praktyką powszechną. W krytycznych momentach historii, kiedy społeczeństwo broni się przed zagrożeniem zwykłego trybu życia takie praktyki są stosowane z nową siłą.

Podsumowując, należy podkreślić, że współczesna literatura ukraińska teraz jak nigdy dotychczas angażuje się w proces odzyskiwania straconej pamięci. I jeżeli w latach 90. XX stulecia autorzy dzieł literackich poszukiwali nowego języka i stylu pisania, to rzeczywistość dzisiejsza prowadzi ich ku tematom wówczas odrzucanym lub niezauważanym. Przede wszystkim ku tej traumatycznej pamięci, wyznaczającej współczesną tożsamość Ukraińców.

### Bibliografia

- Bielik-Robson A., *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 28.
- Hnatiuk O., *Pożegnanie z imperium. Ukraińskie dyskusje o tożsamości*, Lublin 2003, s. 69
- Kołodziejczyk D., *Postkolonialne odzyskiwanie pamięci: zawłaszczenia, fabulacje, niesamowite odpominanie*, [w:] *Od pamięci biedziedzicznej do postpamięci*, pod red. T. Szostak, R. Sedyki i R. Nycza, Warszawa 2013.
- Le Goff J., *Historia i pamięć*, przeł. A. Gronowska, J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 43.
- Nycz R., *Literatura nowoczesna wobec doświadczenia*, [w:] *Literackie reprezentacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego, E. Nowackiej, Warszawa, 2007, s. 12–13.
- Riabchuk M., *Dwie Ukrainy*, tłum. z ukr., Wrocław 2005.
- Skurczewski D., *Literatura jako kompensacja. Inteligencja *compador* wobec dyskursu hegemonicznego (wstęp do teorii zjawiska)*, [w:] *(P) o zaborach, (p) o wojnie, (p) o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, pod red. H. Gosk i E. Kraskowskiej, Kraków 2013, s. 396.
- Snyder T., *Skrwawione ziemie. Europa między Hitlerem a Stalinem*, przeł. B. Pietrzyk, Warszawa 2011, s. 8.

<sup>21</sup> Г. Вдовиченко, *Маріупольський процес*, Харків 2015, s. 179, [tłum. własne — O. P.].

- Tabaszewska J., *Trauma — kategoria estetyczna?*, [w:] *Trauma, pamięć, wyobraźnia*, Kraków 2011, s. 19.
- Zabużko O., *Badania terenowe nad ukraińskim seksem*, przeł. K. Kotyńska, Warszawa 2008, s. 41.
- Андрухович Ю., *Московіада*, Івано-Франківськ 2000, s. 150.
- Ассман А. *Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті*, пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін, Київ 2012, s. 85.
- Вдовиченко Г., *Маріупольський процес*, Харків 2015, s. 179.
- Гундорова Т., *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*, Київ 2005.
- Забужко О., *Український палімпсест*, Київ 2014, s. 340.
- Зінченко О. *Війна міфам*, [w:] *Війна і міф. Невідома Друга світова*, за ред. О. Зінченка, В. В'ятровича, М. Майорова, Харків 2016, s. 9.
- Положий Є., *Ловайськ: розповіді про справжніх людей*, Харків 2015, s. 226.
- Шкляр В., *Чорне Сонце*, Харків 2015, s. 27.





**OSWAJANIE ŚMIERCI CZY APOTEOZA ŻYCIA?  
UMIERANIE DZIECI W POWIEŚCIACH  
BRACIA LWIE SERCE A. LINDGREN  
I PASIASTA ŻYRAFA ALA W. KRAPIWINA**

**ПРИРУЧЕНИЕ СМЕРТИ ИЛИ АПОФЕОЗ ЖИЗНИ?  
ОБ УМИРАНИИ ДЕТЕЙ В РОМАНАХ  
БРАТЯ ЛЬВИНОЕ СЕРДЦЕ А. ЛИНДГРЕН  
И ПОЛОСАТЫЙ ЖИРАФ АЛИК В. П. КРАПИВИНА**

**TAMING THE DEATH OR GLORIFYING THE LIFE?  
ON THE DEATH OF CHILDREN IN THE NOVELS  
THE BROTHERS LIONHEART BY A. LINDGREN  
AND ALIK THE STRIPED GIRAFFE BY V. KRAPIVIN**

**Joanna Radosz<sup>1</sup>**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań – Polska,  
joanna.krystyna@mail.ru

Abstract: The present article aims at analysing the topic of children's death in children's books of the acknowledged authors: Astrid Lindgren's *The Brothers Lionheart* and Vladislav Krapivin's *Alik the Striped Giraffe*. The core of the research consists in the approach to the phenomenon of premature death as seen by both authors. The elements of the fictional universe, especially space, time and characters, in terms of constructing the particular approach to death and, by such, influencing the young reader are analysed. Moreover, the paper makes an attempt to interpret the plot as either taming the fear of the death or glorifying the life and objecting to the idea of death of children as a whole.

Słowa kluczowe: W. Krapiwina, A. Lindgren, śmierć dzieci, literatura dziecięca.

Ключевые слова: В. П. Крапивин, А. Линдгрэн, смерть детей, детская литература.

Keywords: V. Krapivin, A. Lindgren, death of children, children's literature.

*Gdybyśmy, myślę, że wszyscy, świadomie lub nieświadomie,  
w jakiś sposób nie wierzyli w jakąś Nangijalę czy Nangilimę,  
jak mielibyśmy się żyć szczęśliwie i przeżyć nieszczęścia czy smutki!*<sup>2</sup>

Jak wynika z badań zebranych w publikacji polskiej psycholog Marii Królicy pod tytułem *Problem śmierci w życiu najmłodszych*, większość

---

<sup>1</sup> Autorka jest stypendystką Fundacji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na rok akademicki 2017/2018.

<sup>2</sup> A. Lindgren, S. Schwardt, „*Twoje listy chowam pod materacem*”. Korespondencja 1971–2002, Warszawa 2015, s. 109.

dzieci w wieku przedszkolnym ma już obraz człowieka, który poprzez śmierć dokonuje transgresji<sup>3</sup>, co wiąże się z silną u dzieci wiarą w istnienie życia pozagrobowego<sup>4</sup>. Andrzej Wilowski z kolei podczas badań terenowych prowadzonych w polskich hospicjach sformułował wniosek o wysokiej świadomości śmierci wśród dzieci<sup>5</sup>. W swojej książce *Weź, pokochaj smoka* autor pisze między innymi o sposobach łagodzenia lęku przed śmiercią u nieuleczalnie chorych dzieci w hospicjach.

Śmierć jest także problemem poruszonym przez autorów literatury dziecięcej. W 1973 roku znana już podówczas szwedzka autorka dla dzieci i młodzieży, Astrid Lindgren, opublikowała utwór, który stał się jednym z najbardziej znanych jej tekstów: powieść *Bracia Lwie Serce*. Napisany rok wcześniej pod wpływem tragicznych wydarzeń w życiu osobistym autorki<sup>6</sup> utwór opowiada o dwójce braci – dziewięcioletnim Karolu i trzynastoletnim Jonatanie – którzy po śmierci przenoszą się do baśniowej krainy Nangijali, by tam stoczyć walkę z okrutnym Tengilem. Powieść wywołała wiele kontrowersji. Kończący utwór skok obu braci w przepaść, dzięki któremu przenoszą się do kolejnej krainy – Nangilimy – krytyka odczytywała jako zachęcanie dzieci do samobójstwa<sup>7</sup>. Sami młodzi czytelnicy zareagowali na tę książkę entuzjastycznie<sup>8</sup>, czego dowodem jest między innymi przytoczona w motcie niniejszego artykułu opinia Sary Ljungcrantz, wieloletniej korespondencyjnej przyjaciółki i miłośniczki talentu szwedzkiej pisarki.

W 1998 roku w Rosji ukazała się powieść posiadającego ugruntowaną pozycję autora utworów dla dzieci i młodzieży, tiumeńskiego pedagoga Władysława Pietrowicza Krapiwina pod tytułem *Pasiasta żyrafa Ala*

<sup>3</sup> M. Królicza, *Problem śmierci w życiu najmłodszych*, Warszawa 2009, s. 148–150.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 148. W grupie 63 ankietowanych przez Królicę dzieci 35 na pytanie, co dzieje się po śmierci, odpowiedziało: „dusza idzie do nieba”. O podobnej wierze wśród dzieci chorych przebywających w hospicjach wspomina Andrzej Wilowski:

W hospicjach dla dzieci niemal na każdym kroku napotykam wiarę w jakieś potem. [...] Czuje się prawdziwość takich słów jak zmartwychwstanie, spotkanie, przejście.

A. Wilowski, *Weź, pokochaj smoka*, Warszawa 2004, s. 39.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Por. „[...] cały ten rok był dla mnie tylko rokiem śmierci i bied [...] Utraciłam swojego brata i dwoje bardzo bliskich przyjaciół” (list Astrid Lindgren do Sary Ljungcrantz z 1974 roku, A. Lindgren, S. Schwardt, op. cit., s. 139).

<sup>7</sup> Por. M. Stroemstedt, *Astrid Lindgren. Opowieść o życiu i twórczości*, Warszawa 2000, s. 274.

<sup>8</sup> Same dzieci, jak wskazuje Margaret Stroemstedt, odbierają skok braci w przepaść w ostatniej scenie utworu jako szczęśliwe zakończenie. W ich dosłownej interpretacji bracia uwalniają się poprzez skok od bólu i ran i przechodzą do kolejnej, tym razem w pełni baśniowej krainy (por. M. Stroemstedt, op. cit., s. 151).

(*Полосатый жираф Алик*, [brak wydania polskiego])<sup>9</sup>. Utwór opowiada o zamieszkującej pas asteroidów grupie dzieci, które po śmierci na Ziemi trafiły do niezbadanej galaktyki. W przeciwieństwie do powieści Lindgren, *Pasiasta żyrafa Ala* nie wywołała sprzeciwu krytyki, ponieważ Krapiwin już we wcześniejszych swoich utworach przyzwyczaił czytelników do obecności śmierci dotyczącej również najmłodszych bohaterów. *Pasiasta żyrafa Ala* to jednak pierwszy utwór Krapiwina poświęcony w całości temu tematowi.

Tworzących swoje teksty w różnych czasach i warunkach społeczno-kulturowych autorów tekstów, które stanowią materiał badawczy niniejszego artykułu, łączy tematyka i główny problem poruszany w obu utworach. W niniejszym artykule omówiony zostanie sposób i cel opracowania motywu śmierci w obu tekstach.

Chronotop *Braci Lwie Serce* zostaje określony w narracji. Na początku utworu czytelnik poznaje Karola i Jonatana, którzy mieszkają w niesprecyzowanym szwedzkim mieście przy ulicy Wiciokrzewu. Po śmierci najpierw Jonatana, który ginie w pożarze, ratując brata, a potem samego Karola – zmarłego wskutek nieuleczalnej choroby – bracia przenoszą się do baśniowej krainy Nangijala. Pierwsze wspomnienie o Nangijali pojawia się w pierwszym rozdziale, gdy Jonatan pociesza przerażonego perspektywą śmierci Karola:

– Czy to wspaniale leżeć w ziemi i nie żyć?

– E, tam. To jest tak, jakby tylko twoja skorupa leżała. A ty odfruniesz całkiem gdzie indziej.

– Dokąd? – spytałem, bo zupełnie nie mogłem mu uwierzyć.

– Do Nangijali – powiedział Jonatan.

Do Nangijali. Rzucił to słowo tak, jak gdyby każdy człowiek je znał<sup>10</sup>.

Nangijala nie pojawia się w tekście jako kraina wymyślona przez Jonatana, lecz jako byt niezależny od wyobraźni obu braci, w którym panują jeszcze „czasy ognisk i bajek”<sup>11</sup>. Na opozycję tej przestrzeni wobec rzeczywistości wskazuje również zawieszenie czasu<sup>12</sup>. W samej Nangijali

<sup>9</sup> Cytaty w niniejszej pracy pochodzą z wydania: В. Крапивин, *Полосатый жираф Алик*, Москва 2011, e-book w formacie pdf-A6. Przekład tytułu oraz cytatów stanowi fragment tłumaczenia przygotowywanego przez autorkę artykułu.

<sup>10</sup> A. Lindgren, *Bracia Lwie Serce*, Warszawa 1985, s. 6.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>12</sup> „W Nangijali nie ma czasu w takim sensie jak tu na ziemi. Gdyby nawet żył dziewięćdziesiąt lat, to mnie by się wydawało, że minęły najwyżej dwa dni. Bo tak jest, jak nie ma prawdziwego czasu” (ibidem, s. 12). Określenie *prawdziwy czas* sytuuje Nangijalę jako „nieprawdziwą” względem ziemskiego życia, co w początkowych partiach tekstu, przed znalezieniem się Karola w Nangijali może wskazywać na jego niewiarę w życie pozagrobowe.

Karol odkrywa jednak, że baśniowy status krainy został naruszony przez okupującego ją tyrana Tengila. Tam też dowiaduje się o istnieniu Nangilimy, do której trafiają osoby zmarłe w Nangijali. W tym kontekście ponownie pojawia się określenie „czasy ognisk i bajek”. Jak zauważa Egil Törnqvist, żyjąca w Nangijali starszka Elfrida tymi samymi słowami opisuje swoje dzieciństwo w czasach przed władzą Tengila<sup>13</sup>, można więc przypuszczać, że także baśniowość Nangilimy nie ma statusu bezterminowej.

Status Nangijali i Nangilimy można rozpatrywać dwojako. W przekazie skierowanym do dzieci są to kolejne etapy życia pozagrobowego mające złagodzić lęk przed śmiercią i obiecać pasjonujące przygody po przekroczeniu granicy. Lindgren wyraźnie dystansuje się jednak od istnienia życia pozagrobowego i przedstawia interpretację powieści dla dorosłego czytelnika:

[...] nie wierzę w Nangijalę, ani w Nangilimę, ani w niebo, ani w nic takiego [...]. I właściwie tak przecież jest również w książce. Sucharek umiera na swojej kanapie w kuchni dopiero na ostatniej stronie. Do tego, co dzieje się w Nangijali, Sucharek ucieka się, aby w ogóle móc żyć po tym, jak Jonatan zginął w pożarze<sup>14</sup>.

W samym tekście autorka pozostawia tropy pozwalające potwierdzić tę interpretację: zawieszenie czasu w Nangijali oraz brak informacji o wcześniejszym życiu innych niż bracia mieszkańców krainy. Można zatem uznać *Braci Lwie Serce* za lekturę zmniejszającą lęk przed śmiercią już na poziomie konstrukcji świata przedstawionego.

Zawieszenie czasu pojawia się także w powiastce *Pasiasta żyrafa Ala*. Bohaterowie utworu Krapiwina sami podkreślają umowność pojęć związanych z czasem: „Proszę, gołębnik Mitki tyle czasu już stoi i nic takiego. Chociaż z drugiej strony, czym jest *czas* w Pasie Asteroidów...”<sup>15</sup>. Gdy jeden z mieszkańców Pasa montuje na swojej planecie zegar, narrator zauważa nieadekwatność pojęcia czasu wobec egzystencji na asteroidach<sup>16</sup>.

Oba utwory łącznie także baśniowość krainy, do której dzieci trafiają po śmierci – podobieństwo zauważają również krytycy, tacy jak Dmitrij Bajkałow<sup>17</sup>. W utworze Krapiwina zostaje jednak zaznaczone, iż

<sup>13</sup> E. Toernqvist, *Półbajka Astrid Lindgren. Technika narracji w Braciach Lwie Serce*, [w:] *Astrid Lindgren. 100 lat: interpretacje*, red. H. Drzymel-Trzebiatowska, E. Mrozek-Sadowska, Nordicum, Gdańsk 2008, s. 63.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 212–213.

<sup>15</sup> В. Крапивин, *op. cit.*, s. 19.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 63–64.

<sup>17</sup> Por.

Akcja powiastki przebiega w większości na Asteroidach, a to przecież miejsce, do którego dzieci trafiają po śmierci, swego rodzaju dziecięcy raj, odpowiednik Narnii C. S. Lewisa lub krainy Nangijali z powieści Astrid Lindgren *Bracia Lwie Serce*. (Tłum. moje – J. R.).

Pas Asteroidów zamieszkują po śmierci jedynie dzieci; jest to więc teren pozbawiony kontroli dorosłych. Czytelnik poznaje przestrzeń opisywaną przez autora poprzez rozważania bohaterów i szereg antytez: Dobro i Zło, Światło Świata i Absolutna Nicość, a na poziomie dosłownym: Planeta Gryzących Psów i Planeta Niegryzących Psów. Asteroidy, na które trafia główny bohater, są fragmentem galaktyki przeznaczonym dla kilkorga dzieci z Rosji – tym niemniej wskutek błędu Wszechświata na Pasiu Asteroidów pojawia się chłopczyk pochodzący z jednego z afrykańskich państw.

Na poziomie fabularnym i językowym można dostrzec zasadnicze różnice w wykorzystaniu toposu śmierci przez oboje autorów. W utworze Lindgren śmierć braci stanowi pretekst do przeżywania przygód w innym wymiarze. Nangijala nie jest uważana za krainę śmierci, nie można stwierdzić, czy pozostali jej mieszkańcy także umarli w „swoich” światach. Brakuje także informacji, czy przybycie starszego z braci wywołało w mieszkańcach zaskoczenie, ponieważ wydarzenia są relacjonowane z perspektywy Karola, którego ta kwestia nie interesuje. Swoje własne przejście relacjonuje krótko:

No i potem stało się to. Nigdy jeszcze nie zdarzyło mi się nic tak dziwnego. Nagle znalazłem się po prostu przed furtką i zobaczyłem napis na zielonej tabliczce „Bracia Lwie Serce”<sup>18</sup>.

Tak proste i nieobciążające czytelnika wyjaśnieniami rozwiązanie sygnalizuje możliwość rozważania przygód braci w Nangijali jako majaków umierającego Karola. Wskazuje na to także uleczenie bohatera w Nangijali i jego sprawność – chłopiec jest zaskoczony na przykład tym, że umie pływać i że staje się w pełni zdrowym, żywotnym dzieckiem<sup>19</sup>.

W dalszej części fabuły *Braci Lwie Serce* nic nie przypomina o tym, że bracia już raz umarli. Także śmierć nie jest uważana za tabu w Nangijali – w krainie, do której trafili Jonatan i Karol, ludzie także umierają<sup>20</sup>. Co znamienne, w kontekście mordowanych przez Tengila i jego zwolenników mieszkańców Nangijali nie mówi się o ich przejściu do Nangilimy, co można interpretować dwojako. Albo Nangilima jest tak mocno zakorzeniona w świadomości mieszkańców Nangijali, że nie potrzebują oni wzmianek o pośmiertnych losach towarzyszy, albo też przejście do

Д. Байкалов, *Люди живых миров*, [в:] электронный ресурс: [http://www.rusf.ru/vk/recen/2000/d\\_baykalov\\_02.htm](http://www.rusf.ru/vk/recen/2000/d_baykalov_02.htm) (26.11.2017).

<sup>18</sup> A. Lindgren, op. cit., s. 20.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>20</sup> Por. stwierdzenia takie jak: „wczoraj znalazłam martwą Violantę” (ibidem, s. 46) – „tam też najchętniej by wsadził Sofię, żeby straciła siły i umarła” (s. 59) – „Orwar może umrzeć, ale wolność nigdy” (s. 167).

Nangilimy jest zarezerwowane dla postaci o szczególnym statusie. Ponownie można mówić o pozostawieniu przez autorkę w tekście tropów wskazujących „dorosłą” interpretację, która odkrywa się po odrzuceniu dosłownego sposobu czytania.

Niewątpliwie pretekstowy sposób potraktowania śmierci w *Braciach Lwie Serce* nie świadczy jednak o braku intencji oswojenia ze śmiercią najmłodszych czytelników. Pozbawienie Nangijali pierwiastka idealności czyni tę krainę bardziej wiarygodną, a niezbędna dla baśni walka dobra ze złem (wygrana, choć nie bez strat, przez siły dobra) uatrakcyjnia fabułę i perspektywę „przejścia” ze świata ziemskiego do innej rzeczywistości. Wykreowane przez Lindgren miejsce i rozgrywające się tam wydarzenia nie pokrywają się z chrześcijańską wizją życia pozagrobowego, ale podobnie jak ona obiecują czytelnikowi perspektywę egzystencji po śmierci na Ziemi, co jest elementem osvajania lęku przed śmiercią. Podobną rolę odgrywa odejście od tabuizowania śmierci. Jedy- nym momentem przemilczenia w całym utworze jest scena, w której Karol próbuje opowiedzieć o śmierci Jonatana. Relację bohatera zastępuje przytoczenie artykułu z gazety. Zabiegu zastosowanego przez autorkę nie należy jednak wiązać z próbą tabuizowania faktu śmierci i procesu umierania, lecz z oddawaniem emocji ciężko chorego kilkuletniego chłopca, dla którego starszy brat był opiekunem, zastępcą ojca<sup>21</sup> i jedy- nym towarzyszem zabaw.

W *Pasiastej żyrafie Ali* autor decyduje się na dualistyczny podział wydarzeń na te rozgrywające się przed śmiercią dzieci oraz na Asteroidach. Opowieści o wcześniejszych losach bohaterów są urywane zawsze przed momentem śmierci, jak w przykładzie:

[Donia] *wcześniej* [kursywa moja – J. R.] mieszkał pod Moskwą i chodził tam do szkoły muzycznej, do klasy akordeonu. Tutaj Donia trafił ze szpitala, gdzie próbowano go wyleczyć ze zdiagnozowanej nieoczekiwanie białaczki...<sup>22</sup>

W podobny sposób opisywane są losy innych postaci, przy czym zazwyczaj narrator urywa wątek danego bohatera wielokropkiem. Wyjątk-

<sup>21</sup> Prawdziwy ojciec Karola i Jonatana „zostawił nas, jak ja miałem zaledwie dwa lata, poszedł pływać po morzach i potem nie słyszeliśmy o nim już więcej” (ibidem, s. 5). Na przestrzeni całej fabuły jest więc Jonatan dla Karola figurą ojcowską i wzorem do naśladowania. D. Koblenkowa posuwa się nawet do stwierdzenia, że Jonatan zastępuje bratu nie tylko ziemskiego ojca, lecz także Ojca Niebieskiego (por. Д. Кобленкова, *Политические и этические мотивы в сказочной повести А. Линдгрен „Братья Львиное Сердце”*, „Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского” 2015, № 1, s. 270–276). W tekście jednak próżno doszukiwać się fragmentów wskazujących na zasadność takiej analogii.

<sup>22</sup> В. Крапивин, op. cit., s. 18.

kiem jest pierwsza z historii – opowieść o Mińce Porochu, zakończona frazą: „Dobrze, o tym opowiemy później. Albo najlepiej wcale”<sup>23</sup>. Tak wyraźne zasygnalizowanie przemilczenia momentu śmierci głównych bohaterów stanowi dla czytelników wyjaśnienie kolejnych niedokończonych historii. Tym niemniej, wraz z rozwojem fabuły opowieści te stają się coraz bardziej eksplicytne, czego przykładem jest akapit poświęcony Szarej Werandzie:

[...] Weronika trafiła tutaj jako pierwsza. Dopiero później Gołowan. Z trudem wydobył od wysokiej płacziwej dziewczyny historię o jej ojczymie, na którego pewnego razu bardzo się rozłościła. Poszła do kuchni, otworzyła apteczkę i na złość jemu i matce wypila coś, po czym lekarzom nie udało się jej już uratować<sup>24</sup>.

Stopniowe zwiększanie dosłowności przekazu służy autorowi do przygotowania czytelnika na jedną z najbardziej obrazowych i dosłownych scen w utworze – moment pojawienia się na Asteroidach Nowego, czyli późniejszego narratora *Pasiastej żyrafy Ali, Wowy*:

Rzecz w tym, że Nowego nie było. Tego, co się pojawiło, nie dało się nazwać Nowym ani w ogóle kimkolwiek... Tylko tym, co zostaje z człowieka, kiedy pod jego nogami wybucha mina z ciężkiego mózdzierza...

Tylko że to tam nic nie zostaje. A tutaj to, co jednak pozostało, poczęło schodzić się w stronę środka placyku. [...] On nie wstał, ale uniósł się, obrócił, usiadł. Złapał się za zakrwawione kolana (które w okamgnieniu goiły się i obsychały). [...] A w oczach miał rozpaczliwe pytanie: „Co się stało? Gdzie ja jestem?”

Gołowan przykucnął i ostrożnie oznajmił:

– Nie bój się. Najgorsze za tobą<sup>25</sup>.

W powyższych cytatach na uwagę zasługuje konsekwentne dziele nie świata na „tutaj” i „tam” (używane zamiennie z „wcześniej”, które nie otrzymuje w utworze analogicznego antonimu, odnoszącego się do egzystencji w Pasie Asteroidów<sup>26</sup>), które wyraźnie nadaje status obcego ziemskiemu życiu bohaterów. Postacie formułują własny kodeks zasad funkcjonowania w Pasie Asteroidów, z których główna mówi: „Nie ma drogi powrotnej”. Sami bohaterowie starają się odcinać od wcześniejszego życia, pamiętają je bowiem, w przeciwieństwie do bohaterów *Bra-cii Lwie Serce*, którzy nigdy nie wracają myślą do tego, co działo się przed śmiercią.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 47–48.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 52–53.

<sup>26</sup> Można tę osobliwość języka rozpatrywać jako naturalną konsekwencję zawieszenia czasu, o którym eksplicytnie informują bohaterowie, o czym zostało wspomniane wyżej w niniejszym artykule.

Obrazowość przybycia Nowego służy podkreśleniu zmiany narracji z trzecioosobowej na pierwszoosobową, lecz także zdjęciu części tabu z faktu umierania. Perspektywa pierwszoosobowego narratora pozwala na wspomnienia z poprzedniego życia, ale też na stawianie dojrzałych pytań o zasadność śmierci. W rozmyślaniach bohatera często pojawiają się motywy pustki, natomiast umieszczenie krainy śmierci w kosmosie pozwala na obrazowanie otaczającej bohaterów nicości w postaci przestrzeni kosmicznej. Niektórzy bohaterowie próbują odnaleźć w galaktyce Ziemię, jednak szybko zdają sobie sprawę z daremności wysiłków, ponieważ oni i mieszkańcy Ziemi funkcjonują teraz w różnych wymiarach. Nie znaczy to jednak, że powrót do ziemskiego wymiaru jest całkowicie niemożliwy – furtkę stanowi stworzona w poprzednich utworach Krapiwina teoria Wielkiego Kryształu, w myśl której wszystkie wymiary stanowią połączone ze sobą ścianki krystalicznej struktury<sup>27</sup>. Pomimo motta mieszkańców Pasa Asteroidów autor od początku utworu konsekwentnie wskazuje na możliwość istnienia łączników między światami, co w pośredni sposób sugeruje pojawiający się eksplicytnie w zakończeniu motyw cofnięcia czasu i uchronienia się przed śmiercią.

Teksty różnią się także miejscem podważenia zgodności świata przedstawionego w rzeczywistością w aspekcie czasoprzestrzennym. Jeżeli w powieści Lindgren mówi się dosłownie o braku w Nangijali *prawdziwego* czasu, to w utworze Krapiwina brak jest *prawdziwych* elementów wypełniających przestrzeń. Niemal wszystko, co posiadają na Asteroidach dzieci, zostało przez nie wymyślone – dotyczy to zarówno zabawek, elementów otoczenia, całych domów, jak i jedzenia. Podstawowe ograniczenie w kreowaniu pośmiertnego świata to wyobrażenia samych jego mieszkańców<sup>28</sup>. Jedynym, czego nie mogą wymyślić, są istoty żywe – stąd wyprawa na Planetę Niegryzających Psów w poszukiwaniu nowego towarzysza zabaw. Istnieje tylko jeden przedmiot, który nie został wymyślony, lecz zabrany przez biesprizornika Koptiłkę z życia – pluszowa zabawka, tytułowa żyrafa Ala<sup>29</sup>. Żyrafa przedostaje się na Asteroidy w objęciach Koptiłki, jako jedyna jego własna zabawka w życiu i przedmiot, który chronił własnym ciałem, umierając. Szybko też staje się ulubioną zabawką wszystkich dzieci:

<sup>27</sup> Więcej o krystalicznej strukturze wszechświata w twórczości Krapiwina por. А. Шупов, *Владислав Крапивин*, Екатеринбург 2017, s. 412.

<sup>28</sup> Obejście tego ograniczenia jest możliwe dzięki współpracy, np. w przypadku małego Mińki obdarzonego niewielką kreatywnością: „[Dzieci] nawymyślały mu masę zabawek [...]” (В. Крапивин, op. cit., s. 9). Z kolei Alonka karmi inne dzieci samodzielnie wymyślonymi pierożkami (ibidem, s. 17).

<sup>29</sup> W oryginale *Alik* (Алик) ze względu na fakt, iż rosyjskie słowo *żyrafa* (жираф) jest rodzaju męskiego.



Inne, wymyślone zabawki szybko się nudziły. A zniszczona żyrafa Ala, niewprawnie zacerowana przez Koptilkę – nigdy. Ona była prawdziwa. Ona była stamtąd<sup>30</sup>.

Podobny element łącznika między światami, tylko podróżujący w drugą stronę, można znaleźć również w *Braciach Lwie Serce* – jest nim gołębicą, pod postacią której Jonatan powraca do pozostałego przy życiu Karola, by dać mu znak: Nangijala naprawdę istnieje. Ten symbol jednak nie pełni dalej w utworze Lindgren żadnej funkcji fabularnej.

Jak dowodzą badania, dzieci do około piątego-siódemego roku życia wierzą w możliwość cofnięcia śmierci<sup>31</sup>. Chociaż twórczość Lindgren skierowana jest również do czytelników w tym wieku, pisarka jasno informuje o nieuchronności przemijania. Czyni to nie tylko w omawianym utworze. Jak zauważają Jørgen Gaare i Øystein Sjaastad, o umieraniu mówi się też już na pierwszych stronach jednego z najbardziej optymistycznych tekstów pisarki, *Pippi Pończoszanki* (1945, wyd. pol. 1961) – czytelnik dowiadyuje się, że tytułowa bohaterka jest półsierotą, ponieważ w niemowlęctwie straciła matkę<sup>32</sup>. W *Braciach Lwie Serce* natomiast, niezależnie od przyjętej interpretacji – postrzegania Nangijali i Nangilimy jako metafory wędrówki dusz<sup>33</sup> czy uznania Nangijali, w ślad za samą autorką, za wytwór wyobraźni Karola – podróż przebiega w jedną stronę. Śmierć opisana w *Braciach Lwie Serce* to cykl metamorfoz, w wyniku których jednak bohaterowie nie powracają do swoich pierwotnych form. Złagodzeniem faktu nieodwracalności śmierci służą niezwykle przygody przeżywane przez braci w Nangijali i obietnica podobnych przeżyć, lecz już wyłącznie ze szczęśliwym zakończeniem, w Nangilimie. Należy tu zauważyć kontekst powstania utworu – Lindgren była jedną z pierwszych autorek dziecięcych w tak otwarty sposób poruszających temat śmierci samych dzieci. Dualizm zaproponowany w *Braciach Lwie Serce* i stanowcze podkreślenie ostateczności śmierci czyniły utwór mniej kontrowersyjnym dla krytyki początku lat 70. XX wieku.

Piszący *Pasiastą żyrafę Alę* ćwierć wieku później Krapiwin zwracał się do młodych czytelników oswojonych już z tematem śmierci. Miał na to wpływ także specyficznie rosyjski kontekst – między innymi doświad-

<sup>30</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>31</sup> W badaniach Marii Nagy, przytaczanych przez Marię Królicę, mówi się o wieku 5-6 lat, w którym dzieci zdają sobie sprawę z ostateczności śmierci, lecz wciąż wierzą, że jest ona możliwa do uniknięcia. Z kolei w badaniu etapów rozumienia śmierci prowadzonym przez G. P. Koochera dolną granicą stadium operacji konkretnych, na którym pojawia się rozumienie nieodwracalności śmierci, jest wiek 7 lat. Por. M. Królicą, op. cit., s. 89-93.

<sup>32</sup> J. Gaare, O. Sjaastad, *Pippi i Sokrates*, Warszawa 2002, s. 28.

<sup>33</sup> Por. E. Toernqvist, op. cit., s. 36.

czenie śmierci dzieci na wojnach, w tym pierwszej wojnie czecheńskiej (1994–1996). Sam narrator opowieści zginął podczas wakacji na Kaukazie, od wybuchu miny. Dlatego też krainy życia i śmierci są w tekście Krapiwina nierozzerwalnie ze sobą związane. Mieszkańcy Pasa Asteroidów wbrew samodzielnie ustalonym zakazowi w myślach wspominają swoje poprzednie wcielenia – autor pokazuje czytelnikowi, że tęsknota za tymi, którzy pozostali, a także strach, zwłaszcza strach przed samotnością, jest czymś naturalnym<sup>34</sup>. Jednocześnie w oswojaniu śmierci Krapiwina posuwa się dalej niż Lindgren – pozwala swoim bohaterom na zmartwychwstanie. Dzieciom udaje się powrócić dokładnie do momentu tuż przed śmiercią i zmienić własne losy. Ten niezwykle kontrowersyjny zabieg, przeprowadzony pod koniec utworu i zaprzeczający dotychczasowej fabule, po dogłębnej analizie okazuje się uzasadniony w ramach zaproponowanej przez autora teorii Wielkiego Kryształu. Można przyjąć, że bohaterowie nie wracają do swojej poprzedniej rzeczywistości, lecz do wymiaru równoległego, w którym ich śmierć jeszcze nie nastąpiła. Sam fakt zmartwychwstania zostaje jednak przez Krapiwina potraktowany jako wątek poboczny, najwięcej zaś uwagi autor udziela okolicznościom, które umożliwiają powrót dzieci na Ziemię i dalsze życie. Bohaterowie znajdują się na Drodze między wymiarami i otrzymują możliwość jej przejścia po założeniu kilku par metalowych butów. Wbrew pozorom ta baśniowa próba nie ma na celu sprawdzenia determinacji bohaterów, lecz ich umiejętności współpracy – wspólne pokonywanie Drogi pomaga szybciej zużyć kolejne pary butów. W ten sposób autor odnosi się jednocześnie do możliwości zmniejszenia strachu (również strachu przed śmiercią) poprzez uniknięcie samotności oraz do idei jedności w wielości – czyli należącej do kanonu pojęć związanych z prawosławiem koncepcji soborowości<sup>35</sup>. Jedynym sposobem pokonania śmierci jest zatem współpraca, co niejako potwierdza tezę Philippe’a Ariеса o tym, iż śmierć oswoja się poprzez jej współdzielenie z innymi<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Por.

Plakałem, rozmazując po twarzy wilgoć łez, skamlałem cicho. To było jak w przedszkolu, kiedy dostaniesz karę i siedzisz w pustym pokoju, zalewasz się łzami i czekasz, aż ktoś do ciebie przyjdzie, pożałuje cię... Tylko kto?

V. Крапивин, op. cit., s. 68.

<sup>35</sup> Na tę okoliczność zwraca uwagę Witalij Kapłan, analizując motywy religijne i poziomy ich występowania w twórczości Krapiwina. Por. В. Каплан, *Религиозные мотивы в творчестве Владислава Крапивина*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.rusf.ru/vk/recen/1995/kaplan01.htm> (26.11.2017).

<sup>36</sup> Por. M. Żelichowska, *Śmierć z perspektywy psychospołecznej*, [w:] *Śmierć jako norma, śmierć jako skandal*, red. W. Kuligowski, P. Zwierzchowski, Bydgoszcz 2004, s. 81.

Te dwa skrajnie różne podejścia do śmierci dzieci jako zjawiska są z pewnością wynikiem okoliczności, w jakich powstały oba utwory. Celem *Braci Lwie Serce* jest zdjęcie tabu z tematu śmierci w literaturze dziecięcej i uczynienia jej oswojoną. Z kolei Krapiwin kontynuuje rozpoczętą już w pierwszych swoich utworach strategię przedstawiania dzieci jako dobrych i szlachetnych, i sprzeciwu wobec wszelkiej czynionej im krzywdy. Nie sposób nie odnieść się do okresu, w jakim powstała *Pasiasta żyrafa Ala* – była to niestabilna dekada po upadku Związku Radzieckiego, czas, jak podkreślają historycy<sup>37</sup>, zawieszenia zasad, poszukiwania nowych wartości. W swoim utworze autor przypomina więc o konieczności troski o los dzieci, a powieść z tym konkretnym okresem wiążą takie elementy jak zjawisko bezdomnych dzieci (bieszprizorników) czy eskalację konfliktu na Kaukazie (którego przypadkową ofiarą staje się Wowa).

Na podstawie analizy można stwierdzić, że Lindgren i Krapiwin podchodzą do tematu śmierci dzieci w diametralnie odmienny sposób. Lindgren w *Braciach Lwie Serce* proponuje podejście do przemijania z pokorą i nie wyraża sprzeciwu wobec śmierci dzieci, ani w wyniku choroby, ani w tragicznych okolicznościach. Moment przejścia Karola do Nangijali odbywa się błyskawicznie i bezboleśnie, a nowa kraina odrywa bohaterów od poprzedniego życia. Krapiwin tymczasem pokazuje śmierć dzieci jako coś, co nie powinno się wydarzać – świadczą o tym zarówno rozważania bohaterów, jak i wszechobecne niedopowiedzenie, a także – przede wszystkim – przywrócenie bohaterów do życia. Warto też zwrócić uwagę na sposób śmierci mieszkańców Pasa Asteroidów – w większości przypadków dochodzi do niej w sposób tragiczny i nagły. Nawet w przypadku Doni, jedyne go z bohaterów, który zmarł na skutek choroby, narrator podkreśla nagłość procesu: „próbowano go wyleczyć ze zdiagnozowanej *nieoczekiwanie* [kursywa moja – J. R.] białaczki”. Wreszcie ostatecznym dowodem niezgody autora na śmierć dzieci jest przywrócenie ich do życia w finale powieści<sup>38</sup>. Można więc uznać *Pasiastą żyrafę Alę* za apoteozę życia i dowód wiary w nienaturalność śmierci dzieci tak głębokiej, że autor decyduje się na nieprawdopodobny zabieg przywrócenia bohaterów do życia. Obie opowieści zatem, wychodząc od tego samego wydarzenia w biologicznym cyklu jednostki, opowiadają o sprawach przeciwstawnych: *Bracia Lwie Serce* to powieść o pogodzeniu ze śmiercią, *Pasiasta żyrafa Ala* – o walce o życie.

<sup>37</sup> Por. np. D. Remnick, *Zmartwychwstanie. Walka o nową Rosję*, przeł. M. Słysz, Warszawa 1997, N. Riasanovsky, M. Steinberg, *Historia Rosji*, przeł. A. Bernaczyk, T. Teszner, Kraków 2009.

<sup>38</sup> Nie jest to pierwszy przypadek w twórczości Krapiwina, gdy bohaterowie zmartwychwstają. Podobny los spotyka Szurkę z powieści *Лето кончится не скоро* (1994) oraz Artioma z utworu *Лужайки, где пляшут скворечники* (1998).

---

### Bibliografia

- Gaare J., Sjaastad O., *Pippi i Sokrates*, przeł. I. Zimnicka, Warszawa 2002.
- Królica M., *Problem śmierci w życiu najmłodszych*, Warszawa 2009.
- Lindgren A., *Bracia Lwie Serce*, przeł. T. Chłapowska, Warszawa 1985.
- Lindgren A., Schwaradt S., „Twoje listy chowam pod materacem”. *Korespondencja 1971–2002*, przeł. A. Węgleńska, Warszawa 2015.
- Stroemstedt M., *Astrid Lindgren. Opowieść o życiu i twórczości*, przeł. A. Węgleńska, Warszawa 2000.
- Toernqvist E., *Półbajka Astrid Lindgren. Technika narracji w Braciach Lwie Serce*, [w:] *Astrid Lindgren. 100 lat: interpretacje*, red. H. Drzymel-Trzebiatowska, E. Mrozek-Sadowska, Nordicum, Gdańsk 2008.
- Wilowski A., *Weź, pokochaj smoka*, Warszawa 2004.
- Żelichowska M., *Śmierć z perspektywy psychospołecznej*, [w:] *Śmierć jako norma, śmierć jako skandal*, red. W. Kuligowski, P. Zwierzchowski, Bydgoszcz 2004.
- Байкалов Д., *Люди живых миров*, [в:] электронный ресурс: [http://www.rusf.ru/vk/recen/2000/d\\_baykalov\\_02.htm](http://www.rusf.ru/vk/recen/2000/d_baykalov_02.htm) (26.11.2017).
- Каплан В., *Религиозные мотивы в творчестве Владислава Крапивина*, [в:] электронный ресурс: <http://www.rusf.ru/vk/recen/1995/kaplan01.htm> (26.11.2017).
- Кобленкова Д., *Политические и этические мотивы в сказочной повести А. Линдгрен „Братья Львиное Сердце”*, „Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского” 2015, № 1, s. 270–276.
- Крапивин В., *Полосатый жираф Алик*, Москва 2011.
- Щупов А., *Владислав Крапивин*, Екатеринбург 2017.

ПАМІЄЇ ЗБИОРОВА А ІНДЫВІДУАЛНЕ  
WIZJE PRZYSZŁOŚCI  
W FILMIE KIRIŁŁA SIERIEBRIENNIKOWA UCZEŃ  
КОЛЛЕКТИВНАЯ ПАМЯТЬ И ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ  
ОБРАЗЫ БУДУЩЕГО  
В ФИЛЬМЕ КИРИЛЛА СЕРЕБРЕННИКОВА УЧЕНИК  
COLLECTIVE MEMORY AND INDIVIDUAL IMAGES  
OF THE FUTURE  
IN KIRILL SEREBRENNIKOV'S FILM *THE STUDENT*

**Aliaksandr Rasparou**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań – Polska,  
arasp@amu.edu.pl

Abstract: The article discusses the functioning of collective memory and its manifestations in contemporary Russian cinematography. The author analyzes the play *Martyr* by the German playwright Marius von Mayenburg and compares it with the film *The Student* directed by a Russian filmmaker Kirill Serebrennikov. The author refers to the concept of collective memory in order to explain its significance in the process of constructing and preserving national identity. On the basis of this analysis it is shown that the youngest generation of Russians are experiencing an identity crisis, and that they are trying to redefine the models and patterns imposed on it in an effort to find its place in today's world.

Słowa kluczowe: pamięć zbiorowa, wizja przyszłości, Kiril Sieriebriennikow, Marius von Mayenburg.

Ключевые слова: коллективная память, образ будущего, Кирилл Серебренников, Мариус фон Майенбург.

Keywords: collective memory, the image of future, Kiril Serebrennikov, Marius von Mayenburg.

Twórczość dramaturgiczna Mariusa von Mayenburga jest ściśle związana z berlińskim teatrem Schaubühne, a do współpracy zaprosił go dyrektor tego teatru, który jest jednym z najwybitniejszych współczesnych dramaturgów europejskich, Tomas Ostermeier. Mayenburg w 2012 roku stworzył sztukę pt. *Męczennicy*<sup>1</sup>, która stała się inspiracją dla współczesnego rosyjskiego twórcy teatralnego i filmowego Kirilla Sieriebrien-

---

<sup>1</sup> M. von Mayenburg, *Męczennicy*, tłum. E. Ogrodowska-Jesioneck, „Dialog” 2014, nr 1, s. 114-155.

nikowa. Za jego sprawą w Moskwie odrodził się i prężnie działa najstarszy teatr dramatyczny pod nową nazwą Gogol-centrum. Sieriebrienikow jest artystą uznanym nie tylko w Rosji<sup>2</sup>.

Rosyjski twórca z dramatu Mayenburga stworzył dwa odrębne obrazy: sztukę (*M*)ęczennik<sup>3</sup> oraz film *Uczeń*<sup>4</sup>. Ekranizacja, która jest przedmiotem niniejszego artykułu, zdobyła ważne nagrody, między innymi na rosyjskim festiwalu *Centaur*, za najlepszą reżyserię oraz została uhonorowana Nagrodą niezależnej prasy im. Francois Chalais na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 2016 roku.

Ciekawa jest historia metamorfozy samego tytułu: w oryginale odnoszącym się do rzeczywistości niemieckiej tytuł brzmi *Męczennicy* (niem. *Märtyrer*). Jest w nim zawarta autorska ironia, bowiem nikt w tej sztuce nie ginie za wiarę. Inaczej sytuacja przedstawia się jeśli chodzi o adaptację wspomnianego dramatu do rzeczywistości rosyjskiej. W wersji scenicznej zyskuje on tytuł (*M*)ученик; tu bez trudu można dostrzec postmodernistyczną grę językową, w której nauczyciel staje się ofiarą, a uczeń – oprawcą (ros. *Ученик* – *учитель*; (*M*)ученик – (*M*)учитель). Ów zabieg sugeruje odbiorcy dwoistość odczytania sensu przedstawionych zdarzeń i uczestniczących w nich osób. Z jednej strony, mamy męczennika (tylko jakiej sprawy?), z drugiej zaś – ucznia („męczennika swojej sprawy“?). W filmie natomiast, już bez ironii i gry językowej, pozostaje jedynie uczeń (ros. *Ученик*) – wieloznaczny.

Punktem wyjścia dla dalszych rozważań stała się koncepcją „pamięci zbiorowej” zaproponowana przez profesor Barbarę Szacką w pracy pt. *Czas przeszły, pamięć, mit*. Według autorki istnieją trzy wymiary obszaru problemowego „pamięci zbiorowej”. Po pierwsze, przekonanie, że „pamięcią o swojej przeszłości rozporządzają i odwołują się do niej zbiorowości społeczne różnego typu”<sup>5</sup>. Na tej podstawie nazwanie zbiorowości i określenie rodzaju pamięci nie sprawia kłopotu – zajmujemy się rosyjską pamięcią zbiorową dotyczącą trzech epok historycznych: carskiej, radzieckiej oraz postradzieckiej. Po drugie, wewnątrz tej zbiorowości mamy do czynienia z dwoma rodzajami pamięci zbiorowej.

<sup>2</sup> Aresztowany na podstawie fikcyjnych zarzutów od sierpnia 2017 roku do dziś pozostaje w areszcie śledczym. Co jest jednoznaczne z wyeliminowaniem z życia publicznego i artystycznego twórcy otwarcie wyrażającego ocenę rosyjskiego społeczeństwa i jego historii.

<sup>3</sup> Premiera sztuki (*M*)ęczennik w reżyserii Sieriebriennikowa odbyła się w Moskwie na deskach teatru Gogol-centrum w 2014 roku.

<sup>4</sup> К. Серебренников, *Ученик*, Нуре Film 2016 (DVD). Cytowane fragmenty filmu w dalszej części artykułu mają oznaczony w nawiasie czas przywołanej kwestii.

<sup>5</sup> B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2006, s. 38.

Z oficjalnie uznawaną zwaną instytucjonalną, oraz taką, która istnieje poza tym oficjalnym obiegiem i zawiera treści niekiedy drastycznie różniące się od treści tej pierwszej.

Aktualność powyższej propozycji teoretycznej potwierdza znacząca obecność w przestrzeni utworu reprezentantów oraz atrybutów takich instytucji jak państwo, cerkiew oraz szkoła jako nośników pamięci o dziejach zbiorowości i jej organizacji (instytucja tu rozumiana jest jako utrwalony nawyk myślenia pewnej zbiorowości) z jednej strony, z drugiej zaś – przedstawiciela pamięci nieoficjalnej, który tworzy alternatywną narrację, podważającą prawdziwość owego przekazu.

Po trzecie, istnieje też płaszczyzna rozpatrywania problemu „pamięci zbiorowej”, w której ważnymi kategoriami są pamięć pokoleniowa o znaczących wydarzeniach, jak i pamięć członków danej zbiorowości o jej dziejach. Przy czym pamięć pokoleniowa „nie obejmuje wyłącznie tych wydarzeń, w których osobiście uczestniczyli przedstawiciele danego pokolenia, ale także te, które miały miejsce w czasie ich życia i o których wiedzę uzyskali w sposób pośredni, od innych ludzi i poprzez różnego rodzaju środki przekazu”<sup>6</sup>. Nosicielami pamięci pokoleniowej są w filmie osoby w podobnym wieku: dyrektorka, nauczyciele, w tym pop jako nauczyciel religii, matka Benjamina i inni pracownicy szkoły. Innym pokoleniem będącym niewolnikiem pamięci zbiorowej są uczniowie wspomnianej szkoły.

Wreszcie, profesor Barbara Szacka pod pojęciem „pamięć zbiorowa” rozumie

zbiór dotyczących przeszłości przekonań i idei, które pomagają tak ludziom, jak i społeczeństwu rozumieć własną przeszłość i teraźniejszość, a w konsekwencji także przyszłość. Zbiór ten powstaje jako skrzyżowanie oficjalnych i potocznych kulturowych przekazów<sup>7</sup>.

Dzięki takiej, a nie innej wykładni pojęcie „pamięć zbiorowa” staje się użytecznym narzędziem przy rozpatrywaniu rekonstrukcji przeszłości dokonywanych przez bohaterów. Nie jest to zwykle przywoływanie „śladów pamięci” lecz „pełne wyobraźni rekonstruowanie, czy konstruowanie, będące wytworem [...] postawy wobec [...] przeszłych reakcji czy doświadczeń”<sup>8</sup>. Niedookreśloność czy wysoki stopień uogólnienia owego pojęcia stwarza możliwość posługiwania się nim w odniesieniu do rozmaitych sytuacji historycznych i kondycji ludzkich w różnych społeczeństwach na różnych etapach ich istnienia. Najczęściej to pojęcie wiąże się z przemianami zachodzącymi we współczesnym świecie i to-

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 40.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 42.

warzyszącemu im poczuciu wykorzenia oraz tożsamościowej dezorientacji.

Przyglądając się szkole z omawianego filmu dowiadujemy się czym żyje dzisiaj przedstawiona społeczność, jak widzi przeszłość i co w niej dostrzega. W filmie wygląda to następująco: jest to historia tytułowego ucznia, Benjamina, wychowującego się bez ojca (co jest charakterystyczne dla bohatera tzw. „nowego dramatu rosyjskiego”), poszukującego swej tożsamości poprzez odrzucenie ogólnie obowiązujących wartości reprezentowanych przez szkołę, cerkiew i rodzinę czyli własną matkę. Powołując się na Pismo Święte bohater kategorycznie neguje nauką teorię powstania i rozwoju świata, cynicznie manipuluje celowo dobranymi cytatami z Biblii, które mają się przyczynić do wykreowania jego osobistej wizji świata. Utwierdzając się w słuszności własnych przekonań usilnie stara się narzucić je reszcie swego otoczenia. W tym celu wykorzystuje Griszę, kolegę z klasy, który poprzez swoje kalectwo jest odrzuty przez grupę rówieśniczą, prześladowany, wyśmiewany i rozpaczliwie poszukujący akceptacji – dla Benjamina staje się łatwą zdobyczą i narzędziem jego „eksperymentów”. Próba zdyscyplinowania zburzonego ucznia obnaża bezsilność szkoły, cerkwi, rodziny pozbawionej autorytetu ojca. Jest to również historia konfrontacji dwóch postaw, świeckiej i religijnej, w Rosji postradzieckiej w swych skrajnych przejawach doprowadzona do absurdu.

Z jednej strony mamy konserwatywnych, konformistycznych urzędników państwowych – pokolenie urodzone i ukształtowane w czasach radzieckich – jak dyrektorka, w której gabinecie wisi portret Putina, a na biurku znajduje się flaga rosyjska, tyle że odwrócona do góry nogami, oraz pani od historii odpowiedzialna za przekaz oficjalnie usankcjonowanej wiedzy historycznej a znakiem jej przynależności do obowiązującej w XXI wieku rosyjskiej doktryny państwowej jest demonstracyjnie noszona czarno-żółta wstążka św. Jerzego. Pani od historii zadaje pracę domową na temat roli Stalina oraz znaczenia Wielkiego terroru, co wpisuje się w nową tendencję w Rosji putinowskiej – chodzi o pozytywną reinterpretację tej postaci historycznej.

Odwołanie się do historii w filmie Sieriebriennikowa nie ma ścisłego związku z przeszłością. W tym przypadku należy mówić raczej o konstruowaniu na wielką skalę tego, co się nazywa pamięcią zbiorową. Według Jana Assmanna, pamięć zbiorowa jest wiedzą, która kształtuje tożsamość. Wiedza ta jest zobiektywizowana w postaci form symbolicznych takich jak mity, pieśni, tańce, przysłowia, prawo, święte teksty, rzeźby, ornamenty, obrazy, drogi itp.<sup>9</sup> Natomiast

<sup>9</sup> Я. Ассманн, *Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*, пер. М. Сокольской, Языки славянской культуры, Москва 2004, s. 95. (Tu i następnie tłumaczenie z języka rosyjskiego własne — A. R.).



jednostkowa pamięć powstaje w indywiduum przez jego udział w procesach komunikacji. Jest funkcją jego przynależności do różnorodnych grup społecznych, od rodziny, do wspólnoty religijnej i narodowej. Pamięć żyje w komunikacji i dzięki niej: jeśli komunikacja zostaje zerwana albo znikają ramy odniesień, następuje zapomnienie<sup>10</sup>.

Trzeba ją jednak odróżniać od historii i historiografii, a czasami wręcz przeciwstawiać. Pamięć zbiorowa jawi się zatem jako sposób konstruowania wspólnoty oraz tożsamości poszczególnych jej uczestników.

Według Michaiła Jampolskiego, współczesnej polityki rosyjskiej nie sposób zrozumieć i wyjaśnić bez pojęcia „pamięci zbiorowej” i właściwych dla niej deformacji świadomości. Nie będąc w stanie zaproponować Rosjanom osiągnięć, z którymi oni mogliby się identyfikować, władza pozycjonuje siebie jako kontynuatorkę mitologicznej przeszłości legitymizując tym samym swoją politykę<sup>11</sup>.

Wiąże się to z kryzysem tożsamości narodowej i konstruowaniem mitu założycielskiego. Dla tych, którzy urodzili się i przeżyli znaczną część swego życia w Związku Radzieckim dominującą tożsamością było pojęcie „człowiek radziecki”, a mitem założycielskim – Rewolucja październikowa. Zdaniem Jampolskiego, władze dzisiaj chcą uczynić takim samym mitem założycielskim Święto Zwycięstwa (9 maja 1945). Postradziecka rosyjska tożsamość narodowa bierze swe początki w dwóch wydarzeniach – Chrzcie Rusi (zmaconym przez wojnę na Ukrainie) oraz zwycięstwie nad Niemcami, na które Rosjanie chcą mieć monopol, marginalizując znaczenie innych narodów – Ukraińców, Białorusinów, Gruzinów, Mołdawian, Kazachów, Uzbeków i innych<sup>12</sup>. Znakiem tego dążenia ostatnimi laty stała się wstążka św. Jerzego, symbol wynaleziony w czasach Putina.

W tym miejscu warto przypomnieć, jaką historię ma wstążka, którą demonstracyjnie przypina do kłapy wspomniana wcześniej nauczycielka historii. Otóż wywodzi się z 1769 roku, gdy caryca Katarzyna Wielka ustanowiła Imperatorski Order Świętego Męczennika i Zwycięzcy Jerzego, którym nagradzano carskich oficerów za męstwo na polu walki. Później do jego barw odwoływała się biali, przeciwnicy bolszewików w czasie wojny domowej. Order św. Jerzego wrócił w 1943 roku. Czarno-pomarańczowe wstęgi były wykorzystywane w Krzyżu św. Jerzego

---

<sup>10</sup> J. Assmann, *Kultura pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Tow. Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2009, s. 68.

<sup>11</sup> Zob.: М. Ямпольский, *Коллективная память на троне победы*, Информационный портал Colta.ru, 08.05.2015, [w:] электронный ресурс: <https://www.colta.ru/articles/specials/7253> (12.09.2017).

<sup>12</sup> Ibidem.

przyznawanym w Rosyjskim Korpusie Ochronnym, który walczył u boku wermachtu. Od czasów II wojny światowej, mimo carskiej proweniencji, barwy czarno-pomarańczowe za sprawą radzieckiej propagandy zaczęto kojarzyć ze zwycięstwem nad III Rzeszą. W roku 2005 agencja RIA Nowosti, w 60. rocznicę zakończenia II wojny światowej, sięga po barwy wstęgi św. Jerzego i sztucznie tworzy własny symbol święta Dnia Zwycięstwa – wstążkę św. Jerzego<sup>13</sup>. Założeniem twórców tej akcji społecznej jest upamiętnienie i uczczenie bohaterów Dnia Zwycięstwa 9 maja 1945 roku, a tym samym skonsolidowanie podzielonego społeczeństwa. Akcja polega na noszeniu na widocznym miejscu symbolicznych wstążek tak, jak czyni to jedna z bohaterek filmu.

Jednakże akcja ta zyskała szerokie poparcie jedynie w Rosji i tylko częściowo wypełniła postawione cele. Poza granicami kraju spotkała się ona z niechęcią ze strony władz niezależnych krajów lub też z jednoznacznym odrzuceniem. O tym, że cykliczne rozprowadzanie kilkuset tysięcy kilometrów wstążki w ramach obchodów Święta Zwycięstwa przyniosła odwrotny od zamierzonego skutek świadczyć może reakcja byłych republik radzieckich, które także przyczyniły się do zwycięstwa w tej wojnie. Po wojnie 2008 roku w Gruzji wstążki św. Jerzego uznawane są za symbol imperializmu rosyjskiego, gdyż przy wsparciu Rosji odebrano Gruzji obszary Abchazji i Południowej Osetii. Po 2014 roku i aktywnym wykorzystaniu czarno-pomarańczowej symboliki na terenach Krymu i we wschodniej Ukrainie przez armię rosyjską i separatystów Ukraińcy oraz społeczność międzynarodowa uznała ów symbol za przejaw nacjonalizmu rosyjskiego. W 2015 roku na Białorusi wstążka św. Jerzego została zastąpiona oficjalną czerwono-zieloną wstążką z kwiatem jabłoni. Przykładów postrzegania wstążki św. Jerzego jako symbolu rosyjskiego imperializmu, neokolonializmu, nacjonalizmu i militarysty na przestrzeni byłych republik radzieckich jest znacznie więcej.

Zatem wstążka św. Jerzego pojawiająca się na ubraniu nauczycielki historii jest znakiem niezwykle pożądaną, ale nieudolnie konstruowanej tożsamości narodowej poprzez deformację pamięci zbiorowej o przeszłości. Nauczycielka historii partycypuje w pamięci zbiorowej – z tego wynikają specyficzne schematy postrzegania i wspominania, kształtujące indywidualną i ponadindywidualną tożsamość.

W swoich rozważaniach podczas lekcji Irina Pietrowna dokonuje oceny radzieckiej imperialnej przeszłości. Wszelkie takie próby oceny, tak czy inaczej, związane są z procesem destalinizacji lub restalinizacji. Mówi ona, że „owszem, Stalin fizycznie wyeliminował ludzi zdolnych stworzyć realną opozycję przeciwko jego reżimowi, ale jednocześnie

<sup>13</sup> E. Сурначева, *Ленточный конверт*, „Коммерсантъ Власть” 2015, № 17-18, s. 16.

udało mu się zaangażować szerokie masy ludności do realizacji celów związanych z modernizacją kraju" (Y., 59.30). Po czym podaje uczniom tematy pracy domowej: „Stalin jako skuteczny manager” oraz „Represje, strach i kara jako skuteczny mechanizm selekcji kadrowej” (Y., 59.59).

Słowa nauczycielki świadczą o tym, że jest ona zwolenniczką drugiej opcji. Jest ona medium przekazującym narzucone odgórnie w podręcznikach historii treści, które uzasadniały przyśpieszoną modernizację ZSRR jako cel najwyższy, który należało osiągnąć za wszelką cenę. GUŁAG był traktowany jako efekt uboczny skutecznej polityki Stalina. Z kolei Wielki terror tłumaczono dążeniem władzy najwyższej do „zachowania kontroli nad państwem”. Program „skutecznego managera” prowadzi do zapomnienia i uwolnienia od odpowiedzialności reżimów politycznych przeszłości. Nauczycielka historii jest aktywną uczestniczką intensywnego procesu nowej mitologizacji i instrumentalizacji radzieckiej przeszłości. Staje się częścią wspólnej rytualnej praktyki obchodzenia Święta Zwycięstwa poprzez manifestację niedawno wynalezionych symboli oraz dokonuje politycznej rehabilitacji Stalina. Konsekwencją tego jest to, że z przestrzeni pamięci zbiorowej jest wypierane poczucie winy przed ofiarami terroru, a także dezaktualizuje się sposób postrzegania tych wydarzeń jako ostrzeżenie przed powtórzeniem podobnej tragedii w przyszłości.

Owe wyznaczniki odnoszą się wyraźnie do orędzia Putina do parlamentu z 2012 roku, w którym to powiedział o kryzysie, z jakim zderzyła się Rosja u progu XXI wieku, o konieczności powrotu do „tradycyjnych wartości”<sup>14</sup>, a także o istniejącym deficycie elementów scalających duchowość narodu nazywając je „spoiwem duchowym” (ros. „духовные скрепы”<sup>15</sup>). W tym programie szczególną rolę ma do odegrania rosyjska cerkiew prawosławna<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> W. Rodkiewicz, J. Rogoża, *Potiomkinowski konserwatyzm. Ideologiczne narzędzie Kremla*, Seria „Punkt widzenia” 2015, nr 48, Wyd. Ośrodek Studiów Wschodnich im. Marka Karpia, Warszawa 2015, s. 9.

<sup>15</sup> Por.: Pojęcie „skriepa” jako element scalający społeczeństwo rosyjskie u różnych autorów przybierało rozmaite znaczenia: u Bierdajewa jest to car (Н. Бердяев, *Духовные основы русской революции. Философия неравенства*, УМСА-Press, Париж 1990, s. 273); u Kollontaj to idea „wolnej miłości” (А. Коллонтай, *Дорогу крылатому Эросу! (Письмо к трудящейся молодежи)*, [в:] электронный ресурс: [https://www.marxists.org/russkij/kollontai/winged\\_eros.htm](https://www.marxists.org/russkij/kollontai/winged_eros.htm) (12.09.2017)); u Sołżenicyna – język rosyjski (А. Солженицын, *Нобелевская лекция по литературе, 1972*, [в:] электронный ресурс: [http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/s\\_nobel.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/s_nobel.txt_with-big-pictures.html) (12.09.2017)) itd.

<sup>16</sup> Warto przypomnieć, że administracja prezydenta ogłosiła przetarg na zbadanie „markerów duchowych skriep”, którego zwycięzcą została grupa naukowców z Instytutu Socjologii Rosyjskiej Akademii Nauk (Zob.: К. Богданов, *Народные скрепы: что*

Przedstawionej w ten sposób koncepcji „pamięci zbiorowej” przeciwstawiona jest indywidualna wizja przyszłości, której wyrazicielem jest Benjamin. Pamięć zbiorowa zostaje zastąpiona indywidualną amnezją. Skutkiem wyparcia ze świadomości wiedzy określającej tożsamość bohatera jest utożsamienie przez Benjamina swego ojca z Bogiem oraz zastąpienie historii swego kraju, historią opisaną w Piśmie Świętym.

Bohater odtrąca również popa z jego próbą zwerbowania go w szeregi głosicieli prawosławia. Tępi wszelkie przejawy seksualności począwszy od potępienia matki, która po rozwodzie utrzymuje kontakty seksualne z obcym mężczyzną, poprzez zbyt skąpe stroje kąpielowe dziewczyn i fizyczne odtrącenie Lidii, a na nienawistnym potępieniu homoseksualizmu Griszy kończąc.

Bunt nastolatka w krótkim czasie przyjmuje postać krucjaty przeciwko wszystkim i wszystkiemu. Jego wojna zaczyna się od stwierdzenia, że półnagie ciała dziewczyn na lekcjach pływania obrażają jego uczucia religijne<sup>17</sup>. Następnie jego ekscesy przyjmują postać skandalicznych performansów, takich jak rozbieranie się do naga przy całej klasie na lekcji biologii w geście protestu przeciwko stosowaniu antykoncepcji, jest to bowiem, według niego, niezgodne z naukami płynącymi z Pisma Świętego. Innym razem akcja performatywna ma formę przebrania się za małpę i naśladowania jej zachowań w odpowiedzi na prezentację podstawowych praw teorii Darwina dotyczących pochodzenia człowieka. Kolejnym przejawem pogłębiającej się obsesji religijnej jest skonstruowanie krzyża i przybicie go do ściany w sali, w której odbywają się najważniejsze szkolne uroczystości.

Przeszkodą na jego drodze do urojonej świętości jest nauczycielka biologii Helena Krasnowa – w utworze jedyna przedstawicielka nieco młodszego pokolenia nauczycieli otwartych, dobrze wykształconych, bezgranicznie oddanych swej profesji. Benjamin uznał, że należy ją wyeliminować. Nie zamierza uczynić tego sam. Posłuży się manipulacją wykorzystując w tym celu Griszę. Wie, że jest w nim zakochany i uczyni

---

*есть фольклор и как сегодня изобретаются традиции*, Научный портал „Теории и практики”, 29.03.2016, [в:] электронный ресурс: <https://theoryandpractice.ru/posts/13197-folklore> (15.10.2017)). Zatem to, co u Pielewina w jego *Generation P*, czyli zleceniu przez Wowczyka Małego Wawilenowi Tatarskiemu wynalezienie idei narodowej, wydawało się groteską, w Rosji Putina stało się rzeczywistością.

<sup>17</sup> Sformułowanie to odnosi się wprost do procesów zachodzących we współczesnej Rosji. Wystarczy przywołać precedensowe wyroki dla wokalistek zespołu Pussy Riot lub ostatni wyrok sprzed kilku tygodni wobec blogera z Jekaterynburga. Za to, że w świątyni prawosławnej grał on w grę Pokemon Go sąd skazał Sokołowskiego na 3,5 roku pozbawienia wolności w zawieszeniu, a jego nazwisko zostało umieszczone na liście ekstremistów.

wszystko, czego ten zażąda. W tym momencie Benjamin przekracza linię, za którą staje się fanatykiem religijnym zdolnym do stosowania terroru jako instrumentu do osiągnięcia swego celu.

W finale dramatu Mayenburga Benjamin osiąga swój cel poprzez fałszywe oskarżenia Eriki o molestowanie seksualne. Dyrektor Batzler w przekonaniu, że pani Roth zhańbiła szkołę i zawód nauczyciela, bez zastanowienia zwalnia ją z pracy. Na znak protestu Erika mówi: „mam młotek i nie ruszę się stąd. (za pomocą młotka i gwoździ będzie przybijając swoje stopy do podłogi) To jest moje miejsce. Ja jestem tutaj na swoim miejscu, nie wy”<sup>18</sup>. Nieprzypadkowo ta scena i postać nauczycielki biologii jest dosłownie przeniesiona do filmu Sieriebriennikowa. Roth-Krasnowa mają świadomość swej roli w społeczeństwie a wręcz misji i wyraźnie to artykułują stając się tym samym najgroźniejszym przeciwnikiem nie tylko fałszywego proroka Benjamin, ale również konformistycznego społeczeństwa, którym powodują przede wszystkim strach przed ponadprzeciętnością jednostki. Wobec tego zagrożenie należy wyeliminować – dla Roth-Krasnowej nie ma miejsca w takim społeczeństwie, ponieważ nie pasują one do jego wizji przyszłości.

Zestawienie takich atrybutów jak „ciało”, „młotek”, „gwoździe”... zazwyczaj niechybnie przywołuje obraz Chrystusa przybijanego do krzyża – ideę zbawienia, ale nie tylko. Trudno nie zauważyć, że taki finał wyraźnie koresponduje z performansem petersburskiego artysty-akcjonisty Piotra Pawleńskiego pt. „Fiksacja”. Ta ekscentryczna akcja miała miejsce 10 listopada 2013 roku na Placu Czerwonym w Moskwie. Pod murami Kremla obnażony artysta przybił wówczas swoje genitalia olbrzymim gwoździem do bruku. Sens tego happeningu tłumaczył następująco: „Nagi artysta, patrzący na swoje jaja przybite do bruku to metafora apatii, politycznej obojętności i fatalizmu dominujących dziś w społeczeństwie rosyjskim”<sup>19</sup>. Słuszność danej analogii zdaje się potwierdzać inne fakty z życia tego artysty. Jeszcze wcześniej w 2012 roku podczas procesu nad uczestniczkami zespołu Pussy Riot w Petersburgu obok Soboru Kazańskiego tenże artysta zaszył sobie usta grubą surową nitką. W rękach trzymał plakat, z którego można było odczytać: „Akcja Pussy Riot była odegraniem słynnej akcji Jezusa Chrystusa” (Mt. 21: 12-13)<sup>20</sup>. Podobnie jak Pawleński, Roth-Krasnowa przekłada realne wy-

<sup>18</sup> M. von Mayenburg, op. cit., s. 154.

<sup>19</sup> Павленского вызвали на допрос по делу об акции на Красной площади, Информационно-аналитический портал Грани.Ру, 15.11.2013, [в:] электронный ресурс: <http://graniru.org/Politics/Russia/Politzeki/m.221222.html> (11.05.2017).

<sup>20</sup> Ewangelia według św. Mateusza (21: 12-13):

Jezus w świątyni: A Jezus wszedł do świątyni i wyrzucił wszystkich sprzedających i kupujących w świątyni; powywracał stoły zmieniających pieniądze oraz ławki tych, którzy

darzenia oraz przekonania na swoje ciało, za co – podobnie jak nauczycielka biologii – performer został poddany społecznemu ostracyzmowi i szykanom<sup>21</sup>.

Podsumowując należy podkreślić, że *Męczennicy* Mariusa von Mayenburga w rzeczywistości niemieckiej odbierane są jako ostrzeżenie przed pojawieniem się rozmaitych radykalnych interpretacji doktryn religijnych, natomiast w adaptacji Sieriebriennikowa znajdujemy autorskie dopowiedzenia, które wskazują na to, że przedstawiona historia jest częścią rosyjskiej rzeczywistości.

Kryzys tożsamości współczesnych Rosjan związany z dwoistością oceny własnej przeszłości staje się źródłem nowych konfliktów społecznych. Imperatyw poszukiwania i odzyskania duchowości utraconej w latach 90-tych, gdy dotychczasowe wartości zostały wyparte przez kult pieniądza i konsumpcji, sprawia, że w rzeczywistości rosyjskiej z jednej strony, dokonuje się polityczna rehabilitacja Stalina, z drugiej zaś – gwałtownie postępuje ekspansja religii prawosławnej, podporządkowując coraz to nowe obszary życia społecznego. Ta walka wzajemnie wykluczających się tendencji sprawia, że w kulturze pojawia taki typ bohatera jak Benjamin, który to cynicznie wykorzystuje i z ucznia staje się nauczycielem. Natomiast, i jest to bodajże najgłębsze przesłanie tegoż filmu Sieriebriennikowa, we współczesnej Rosji taki bohater jak Grisza, kaleka, homoseksualista, osoba raczej niereligijna – nie ma prawa się urodzić.

### Bibliografia

- Assmann J., *Kultura pamięci*, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Tow. Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009.
- Halbwachs M., *Społeczne ramy pamięci*, przełożył i wstępem opatrzył M. Król, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.
- Mayenburg M., *Męczennicy*, tłum. E. Ogrodowska-Jesioneck, „Dialog” 2014, nr 1.
- Rodkiewicz W., Rogoża J., *Potiomkinowski konserwatyzm. Ideologiczne narzędzie Kremla*, Seria „Punkt widzenia” 2015, nr 48, Wyd. Ośrodek Studiów Wschodnich im. Marka Karpia, Warszawa 2015.

---

sprzedawali gołębie. I rzekł do nich: „Napisane jest: Mój dom ma być domem modlitwy, a wy czynicie z niego jaskinię zbójców”.

<sup>21</sup> W styczniu 2017 roku wraz ze swoją rodziną został zmuszony opuścić Rosję i starać się o azyl polityczny we Francji. W Rosji artyście i jego żonie postawiono zarzut dokonania gwałtu na rzekomo „bliskiej przyjaciółce”. Grozi im do 10 lat pozbawienia wolności, a dwóm córkom przymusowy pobyt w domu dziecka.

- Szacka B., *Czas przeszły, pamięć, mit*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2006.
- Ассманн Я., *Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*, пер. М. Сокольской, Изд-во „Языки славянской культуры”, Москва 2004.
- Бердяев Н., *Духовные основы русской революции. Философия неравенства*, YMCA-Press, Париж 1990.
- Богданов К., *Народные скрепы: что есть фольклор и как сегодня изобретаются традиции*, Научный портал „Теории и практики”, 29.03.2016, [в:] электронный ресурс: <https://theoryandpractice.ru/posts/13197-folklore> (15.10.2017).
- Брагина Н., *Память в языке и культуре*, „Studia Philologica. Языки славянских культур”, Москва 2007.
- Коллонтай А., *Дорогу крыматому Эросу! (Письмо к трудящейся молодежи)*, [в:] электронный ресурс: [https://www.marxists.org/russkij/kollontai/winged\\_eros.htm](https://www.marxists.org/russkij/kollontai/winged_eros.htm) (12.09.2017).
- Павленского вызвали на допрос по делу об акции на Красной площади*, Информационно-аналитический портал Грани.Ру, 15.11.2013, [w:] źródło elektroniczne: <http://graniru.org/Politics/Russia/Politzeki/m.221222.html> (11.05.2017).
- Серебренников К., *Ученик*, Нур Film 2016 (DVD).
- Солженицын А., *Нобелевская лекция по литературе, 1972*, [в:] электронный ресурс: [http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/s\\_nobel.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/PROZA/SOLZHENICYN/s_nobel.txt_with-big-pictures.html) (12.09.2017).
- Сурначева Е., *Ленточный конвейер*, „Коммерсантъ Власть” 2015, № 17–18.
- Ямпольский М., *Коллективная память на троне победы*, Информационный портал Colta.ru, 08.05.2015, [в:] электронный ресурс: <https://www.colta.ru/articles/specials/7253> (12.09.2017).





**OBRAZ WSI WOŁOGODZKIEJ  
W POWIEŚCI PRZEDDZIEŃ WASILIJA BIEŁOWA**  
**КАРТИНА ВОЛОГОДСКОЙ ДЕРЕВНИ  
В РОМАНЕ КАЛУНЫ ВАСИЛИЯ БЕЛОВА**  
**THE DESCRIPTION OF THE VOLOGDA COUNTRYSIDE  
IN NOVEL EVES BY VASILII BELOV**

**Andżelika Rutkowska**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń – Polska,  
rutkowskaandzelika@gmail.com

**Abstract:** This article aims at reviewing the novel *Eves* by Vasilii Belov to find a connection between the Vologda's region and the work. The author devotes particular attention to the space and the social order that are shown in the novel. The writer also emphasizes and describes traditions, customs, merits and characters' perception of the world. The analysis demonstrates the description of the Vologda's region in Belov's novel proves its special features that make this area different from other regions of Russia. Moreover, there are some circumstances of the novel's appearance and publication presented in the article.

**Słowa kluczowe:** Wasilij Biełow, Przeddzień, literatura rosyjska XX wieku, ziemia wołogodzka.

**Ключевые слова:** Василий Белов, Кануны, русская литература XX века, вологодская земля.

**Keywords:** Vasilii Belov, Eves, Russian literature of the 20th century, Vologda's region.

Wasilija Biełowa – wybitnego pisarza, jednego z czołowych przedstawicieli literatury rosyjskiej drugiej połowy XX wieku, oraz ziemię wołogodzka łączy wiele. Biełow nie tylko pochodził z tego regionu i spędził w nim większość swojego życia, ale także uczynił z niego ważną część swojej twórczości literackiej. Ziemia wołogodzka stała się znakiem rozpoznawczym takich utworów pisarza, jak: *Wieś Bierdiajka* (*Деревня Бердяйка*, 1961), *Za trzema przenoskami* (*За тремя волоками*, 1962), *Ludzka rzecz* (*Привычное дело*, 1966), *Ład* (*Лад*, 1982), *Przeddzień. Kronika lat dwudziestych* (*Кануны. Хроника конца 20-х годов*, 1972–1984) i inne. Związek ten ujawniał się na wielu płaszczyznach, poczynając od miejsca akcji i problematyki charakterystycznej dla tego regionu do zachowania i języka bohaterów<sup>1</sup>. Swoją twórczością pisarz przyczynił się do populary-

---

<sup>1</sup> Ю. Селезнев, *Василий Белов: раздумья о творческой судьбе писателя*, [в:] электронный ресурс: <http://www.booksite.ru/belov/seleznyov/2.html> (10.09.2017).

zacji ziemi wołogodzkiej w społeczeństwie rosyjskim. Ważnym wydaje się fakt, że Bielów także i dziś pozostaje pisarzem popularnym oraz szanowanym przez mieszkańców regionu, czego dowodzi szereg wydarzeń kulturalnych poświęconych jego osobie oraz twórczości. Wśród nich wyróżnić można literacko-turystyczny szlak „Droga do domu”, prowadzący od Harowska do rodzinnej wsi pisarza Timonichy<sup>2</sup>, tzw. „Bielowskije cztienija”, czyli ogólnorosyjskie forum naukowe poświęcone pisarzowi<sup>3</sup>, a także działalność Muzeum Dom Wasilija Bielowa w Wołogdzie<sup>4</sup>.

Najpełniejszy obraz ziemi wołogodzkiej pisarz przedstawił w powieści historycznej *Przeddzień*. Utwór, opublikowany po raz pierwszy w czasopiśmie „Siewier” w 1972 roku, zaś w wersji nieokrojonej przez cenzurę w 1984 roku, zajmuje szczególne miejsce w twórczości pisarza – nigdy wcześniej, ani też później Bielów nie stworzył powieści, przedstawiającej tak obszerną panoramę swojej małej ojczyzny<sup>5</sup>.

Pomysł stworzenia dzieła poświęconego życiu chłopów pochodzących z ziemi wołogodzkiej powstał jeszcze w latach 60. XX wieku. Było to związane z wcześniejszą twórczością Bielowa. W utworach poprzedzających *Przeddzień* pisarz poruszał podobną tematykę i przedstawiał szeroki zakres problemów rosyjskiej wsi<sup>6</sup>.

Przed rozpoczęciem pracy nad utworem Bielów wiele czasu poświęcił na zapoznanie się z literaturą historyczną dotyczącą sytuacji rosyjskiej wsi w latach 20.-30. Korzystał również z gazet publikowanych w tych latach. Wielokrotnie odwiedzał archiwa w poszukiwaniu dokumentów przedstawiających dokładny obraz rozgrywających się wówczas wydarzeń. Pisarz spotykał się także z naocznymi świadkami kolektywizacji w celu lepszego zrozumienia realiów tamtych lat. Jego celem było stworzenie powieści, w której fikcyjne wydarzenia rozgrywałyby się na najbardziej zbliżonym do rzeczywistego stanu rzeczy oraz zgodnym z prawdą historyczną tle. Po jednym z wystąpień Bielowa, w któ-

<sup>2</sup> И. Сорокина, *Литературный туристический маршрут „Дорога к дому”*, [в:] электронный ресурс: <http://cultinfo.ru/museums/municipal-museums/literary-tourist-route-the-way-home.php> (10.09.2017).

<sup>3</sup> *Всероссийские Беловские чтения*, [в:] электронный ресурс: <http://cultinfo.ru/festivals-and-competitions/russian-and-regional-competitions-and-festivals/russian-belovsky-reading/> (10.09.2017).

<sup>4</sup> Д. Шеваров, *Ладный дом: открылся музей писателя Василия Белова*, [в:] электронный ресурс: <http://www.booksite.ru/prensa/820.htm> (10.09.2017).

<sup>5</sup> А. Романов, „А там, за дымом...”, [в:] „Кануны” *Василия Белова*, под ред. А. Панкова, Москва 1991, s. 101–102.

<sup>6</sup> В. Корюкаев, *Самородок из Тимонихи (жизнь и творчество Василия Белова)*, [в:] электронный ресурс: <http://www.booksite.ru/belov/koryukaev/2.htm> (10.09.2017).

rym zdradził on, że pracuje nad obszerną powieścią historyczną z czasów kolektywizacji, pisarz zaczął otrzymywać setki listów od czytelników opisujących ich wspomnienia z tamtych lat. Utwierdziły go one ostatecznie w przekonaniu o konieczności stworzenia dzieła, które przedstawiałoby zmiany zachodzące na rosyjskiej wsi w latach 20.–30. XX wieku w innym świetle, niż dotychczas opublikowane utwory<sup>7</sup>.

Powieść Biełowa nie była jedynym utworem traktującym o sytuacji rosyjskiej wsi w czasie socjalistycznych przemian. Szczególną popularnością wówczas cieszyła się powieść kolchozowa, w pełni odpowiadająca tym wymogom. Szablonowymi dla tego gatunku były opublikowane pod koniec lat 20., a także w latach 30. utwory: *Zaorany ugór* (Поднятая целина, 1932) Michaiła Szołochowa, *Bruski* (Бруски, 1928–1937) Fiodora Panfiorowa oraz *Nienawiść* (Ненависть, 1931) Iwana Szuchowa<sup>8</sup>. Nieco później powstały takie utwory, jak: *Kawaler Złotej Gwiazdy* (Кавалер золотой звезды, 1948) Siemiona Babajewskiego, *Szczęście* (Счастье, 1947) Piotra Pawlenki i *Z całego serca* (От всего сердца, 1948) Jelizara Malcewa<sup>9</sup>. W latach 60.–80. XX wieku sytuacja ta uległa zmianie. Powieść kolchozowa przestała być dominującym gatunkiem traktującym o rosyjskiej wsi. Tacy pisarze, jak: Siergiej Załygin, Boris Możajew, Fiodor Abramow, Władimir Tiendriakow i inni, odeszli od dotychczasowych tendencji w obrazowaniu wsi rosyjskiej. Dzięki nim do literatury rosyjskiej powrócił świat wartości, wierzeń oraz obyczajów mieszkańców wsi i został przedstawiony konflikt pomiędzy interesami władzy komunistycznej a rzeczywistymi potrzebami chłopów. Szczególne miejsce w tym procesie odegrał Biełow oraz jego powieść *Przeddzień*. Pisarz jako jeden z pierwszych podjął próbę reinterpretacji wydarzeń związanych z kolektywizacją, przedstawiając jej rzeczywisty przebieg i odrzucając ideologię komunistyczną. Oryginalność utworu polegała na ukazaniu tego procesu nie jako sukcesu krajowego rolnictwa, jak do tej pory powszechnie przejęte było o nim mówić, lecz jako tragedii całego narodu rosyjskiego<sup>10</sup>. Choć już w latach 30., a więc bezpośrednio w czasie kolektywizacji, analogiczną tezę postawił w powieści pod tytułem *Wykop* (Котлован, 1929–1930) Andriej Płatonow, publikacja tego utworu była niemożliwa. Po raz pierwszy opublikowano ją w Rosji w 1987 roku. W konsekwencji *Przeddzień* stał się dostępny dla rosyjskich czytelników 15 lat wcześniej niż powieść Płatonowa<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997, s. 354.

<sup>9</sup> A. Wawrzyńczak, *Naród i państwo w twórczości pisarzy rosyjskich nurtu „wiejskiego”*. Wasilij Biełow, Władimir Liczutin, Walentin Rasputin, Kraków 2005, s. 21.

<sup>10</sup> А. Панков, *От составителя*, [в:] „Кануны” Василия Белова, op. cit., s. 3–4.

<sup>11</sup> В. Васильев, *Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества*, Москва 1990, s. 162–166.

Do kolektywizacji Bielów nawiązywał już w tytule utworu. Według pisarza była ona jedną z najważniejszych przemian w kraju w ciągu całego XX wieku. Pojawienie się własności kolektywnej autor *Ludzkiej rzeczy* uważał za moment przełomowy, dzielący historię Rosji na dwie epoki – przed i po kolektywizacji. Dlatego też wydarzenia w utworze rozgrywają się w przededniu tej fundamentalnej dla gospodarki ZSRR reformy<sup>12</sup>.

Powieść Bielowa jest także obszerną panoramą małej ojczyzny pisarza u progu historycznych przemian. Ukazane w niej zagadnienia społeczne, obyczajowe i gospodarcze były próbą zachowania pamięci o tradycyjnym charakterze ziemi wołogodzkiej, kształtowanym na przestrzeni wieków przez kolejne pokolenia tutejszych mieszkańców.

Ziemia wołogodzka w *Przededniu* to część Rosyjskiej Północy, utożsamiana najczęściej z gubernią wołogodzka. Akcja utworu toczy się jednak nie w Wołogdzie, administracyjnym centrum guberni, lecz na wsi. Obraz wsi dominuje w utworze, to z nią Bielów utożsamia pojęcie małej ojczyzny.

Szczególnie dokładnie w powieści została przedstawiona Szybanicha, wieś, której prototypem była rodzinna miejscowość pisarza – Timonicha. Szybanicha to duża wieś położona na wzgórzu, licząca co najmniej kilkadziesiąt drewnianych domów. Bielów drobiazgowo opisuje topografię miejscowości, otaczający ją pejzaż, wygląd poszczególnych gospodarstw i domów oraz ważnych budynków, w tym przede wszystkim cerkwi i młyna. Równie bogaty w szczegóły jest opis innej wsi, Olchowicy, z charakterystycznymi dla jej wizerunku cerkwią, zarządem spółdzielni, składem narzędzi rolniczych i byłym dworkiem ziemiańskim, zamieszkałym przez wiejską biedotę.

Pejzażu ziemi wołogodzkiej w *Przededniu* dopełniają inne wsie, wszystkie one składają się na obraz regionu o silnych tradycjach rolniczych, które na oczach bohaterów ulegają znaczącym przeobrażeniom. Ukazane w powieści wsie połączone są ze sobą w struktury kolektywne, działają w nich: spółka kredytowo-maszynowa, artel mleczarski i produkcji lnu, a także spółka kolektywnej uprawy ziemi. Organizacje te przez bohaterów *Przedednia* określane są mianem kołchozów. Utworzenie kołchozu w duchu ideologii komunistycznej następuje jednak dopiero pod koniec powieści, w związku z przeprowadzaną w ówczesnym ZSRR przymusową kolektywizacją rolnictwa. Powstaje wówczas kołchoz „Pierwsza pięciolatka”, do którego wstępuje większość mieszkańców Szybanichy i Olchowicy. Kolektywizacja, która oznacza schyłek funkcjonowania wielowiekowego porządku obowiązującego na ziemi

<sup>12</sup> B. Корюкаев, op. cit.

wołogodzkiej, na zawsze zmienia jej oblicze. Chłopi odnoszą się do niej niechętnie. Zwłaszcza przedstawiciele starszego pokolenia dochodzą do wniosku, że obowiązek przystąpienia do kolchozu prowadzi do ich zubożenia, uderza w ich status materialny. Proces, którego nikt nie jest w stanie zatrzymać, urasta do rangi tragedii.

W swojej powieści Bietow wiele uwagi poświęca zasadom warunkującym życie mieszkańców oraz relacjom międzyludzkim, obowiązującym w wiejskiej społeczności bezpośrednio przed kolektywizacją. Pisarz ukazuje rozmaite sfery życia chłopów, ich sposób postrzegania świata oraz hierarchię wartości.

Dla bohaterów utworu podstawowe znaczenie ma przyrodniczy i religijny rytm życia, wyznaczany z jednej strony przez kalendarz świąt prawosławnych, z drugiej - przez prace polowe. W oparciu o nie mieszkańcy wsi wołogodzkiej organizują obowiązki codzienne oraz życie rodzinne i towarzyskie.

Szczególnie ważnym dla ich postrzegania świata jest pojęcie wspólnoty. Bohaterowie tworzą zbiorowość opartą na silnych i różnorodnych więziach. Ich bliskie relacje uwarunkowane są zamieszkiwaniem ziemi wołogodzkiej od pokoleń, więzami rodzinnymi oraz przynależnością większości z nich do jednej grupy społecznej – chłopstwa. Pomimo tego, że w utworze pojawiają się reprezentanci innych grup, nie wyróżniają się oni na tle otaczających ich chłopów oraz stanowią integralną część tej wspólnoty. Decyzje mieszkańców ziemi wołogodzkiej podejmowane są grupowo. Wielokrotnie bohaterowie wypowiadają się w imieniu całej społeczności, chętnie pomagają innym, nie oczekując za to zapłaty oraz wychodząc z założenia, że być może kiedyś również im potrzebna będzie pomoc. Wsparcie okazywane jest nie tylko indywidualnie, ale także poprzez tak zwane „pomoce”, czyli zorganizowane działania wspólnoty na korzyść jednego z jej członków.

Znamiennym wydaje się fakt, że chłopi niechętnie odnoszą się do osób spoza wspólnoty. Nieufność wobec przybyszy oraz podziały na „naszych” i „obcych” podkreślają zamknięty charakter tej społeczności. Bohaterowie żyją według ściśle określonych reguł, przestrzeganych na tym terenie od wieków. Porządek ten odzwierciedla hierarchia wartości, obowiązująca wśród mieszkańców wsi wołogodzkiej. Warunkuje ona podejście bohaterów do religii, rodziny, pracy, ojczyzny, tradycji, obrzędów oraz wierzeń, przyrody, historii i innych.

Szczególnie ważną rolę w ich życiu pełni religia. Religijnością cechują przede wszystkim przedstawiciele starszego pokolenia. Młodzi odchodzą od wiary, ulegając antyreligijnej propagandzie władz oraz propagowanemu przez nie ateizmowi. Nie jest to jednak akceptowane przez wspólnotę. Ponadto cerkiew w powieści podlega wciąż narasta-

jącym represjom: konfiskacie majątku, prześladowaniu duchownych oraz zamykaniu świątyń.

Równie istotne jest dla bohaterów także przywiązanie do tradycji. Żyją oni tak, jak żyli ich dziadkowie i pradziadkowie. Przekazane przez przodków nauki są przyswajane przez kolejne pokolenia i wydają się być czymś naturalnym i bezdyskusyjnym. Z przywiązaniem do tradycji związana jest także niechęć większości chłopów do zmian wprowadzanych przez lokalne władze. Preferują oni ustalony od dawna sposób życia i starają się go utrzymać, pomimo przeszkód stwarzanych przez urzędników. Potwierdzają ten fakt liczne obrzędy, obyczaje i wierzenia, także pogańskie, kultywowane przez mieszkańców ziemi wołogodzkiej. Bielów opisuje liczne święta religijne i towarzyszące im obrzędy oraz zwyczaje, jak np. Boże Narodzenie, Maslenica, dzień Iwana Kupaly, Święto Kazańskiej Ikony Matki Bożej. Mieszkańców ziemi wołogodzkiej cechują także wierzenia, nawiązujące do folkloru. W utworze zostają wspomniane takie postaci z mitologii słowiańskiej jak bannik, starzec owinnik oraz demony, nie posiadające określonych kształtów.

Wśród prymarnych na ziemi wołogodzkiej wartości znajduje się również rodzina. Jej poprawnemu funkcjonowaniu podporządkowane są niemalże wszystkie działania bohaterów utworu. Osoby posiadające rodzinę dążą do pielęgnowania więzi rodzinnych oraz zapewnienia najbliższym godnych warunków do życia. Ci, którzy jej nie mają, pragną miłości, której owocem mogłoby być w przyszłości potomstwo. Zauważalną cechą większości rodzin w utworze jest wielopokoleniowość oraz wielodzietność. We wspólnocie powszechnie uznawany jest tradycyjny model rodziny, oparty na układzie patriarchalnym. Mężczyzna jest najważniejszą osobą w domu, lecz na nim ciąży też największa odpowiedzialność. Po ślubie buduje on dom oraz odpowiada za dobro całej rodziny, reprezentując ją na zewnątrz. Podejmuje również wszystkie najważniejsze decyzje w imieniu domowników i rozdziela obowiązki między nimi. Inny zaś jest krąg zainteresowań kobiety, gdyż koncentruje się on głównie wokół opieki nad dziećmi oraz obowiązków domowych.

Ważną rolę w domu pełnią dziadkowie. Opiekują się oni wnukami oraz prawnukami, odciążając tym samym rodziców. Są to pierwsi nauczyciele, przekazujący swoje doświadczenie życiowe najmłodszym członkom rodziny. Często przedstawiciele starszego pokolenia pełnią również rolę doradców, wspierając krewnych w ciężkich chwilach.

Szczególnie oczekiwanym potomkiem jest syn, uważany za wsparcie dla gospodarza oraz opiekuna w starości. Córka to przede wszystkim pomoc dla matki, która od najmłodszych lat uczy się dbać o ognisko domowe. Niektóre z obowiązków wypełniają domownicy wspólnie. Są

to przygotowania do różnorodnych uroczystości, wożenie nawozu oraz młócenie zboża. W *Przededniu* pojęcie rodziny nie ogranicza się tylko do najbliższych. W jej skład wchodzi także wszystkie osoby spokrewnione z rodziną w większym lub mniejszym stopniu.

Życie bohaterów utworu podporządkowane jest trudom dnia codziennego: utrzymaniu gospodarstwa oraz pracy na roli. Surowy klimat Rosyjskiej Północy wpływa na ich codzienność. Przetrwanie na tym terenie wymaga wielu starań, ciężki trud towarzyszy chłopom od dzieciństwa. Praca to dla nich nie tylko sens życia oraz źródło satysfakcji, lecz także kryterium ich oceny aksjologicznej. Zaradni gospodarze cenieni są przez resztę społeczności, natomiast osoby źle zarządzające swoim dobytkiem oraz rezygnujące z uprawy ziemi, spotykają się z negatywnym nastawieniem ze strony wspólnoty.

Obraz wspólnoty przedstawionej w utworze dopełnia charakterystyka relacji, jakie łączą bohaterów powieści z naturą. Chłopi żyją w głębokiej harmonii z przyrodą, podporządkowując się narzucanemu przez nią rytmowi. Zawdzięczają jej swoją egzystencję, dzięki czemu zyskuje ona wymiar opieki, otaczanej przez nich czcią. Większość postaci cechuje się przywiązaniem do zwierząt, nadaje im imiona oraz otacza je szczególną opieką. Śmierć poszczególnych zwierząt staje się nie tylko osobistą tragedią ich właścicieli, lecz także całej społeczności wsi wołogodzkiej.

Mieszkańcy Szybanichy, Olchowicy i okolicznych ziem charakteryzują się także określonym podejściem do otaczającego ich świata, czasu oraz miejsca, w którym przyszło im żyć. Światopogląd ten warunkuje relacje międzyludzkie obowiązujące w danej wspólnotcie, a także kontakt z osobami spoza ten społeczności. Istotną w tym wypadku wydaje się definicja szczęścia według bohaterów. W *Przededniu* przypisuje jej się spełnienie, osiągnięte w wyniku pracy na roli oraz zarządzania gospodarstwem. Właśnie takie pojmowanie szczęścia cechuje większość bohaterów utworu. Dla młodszego pokolenia kobiet szczęście oparte jest na wzajemnej miłości, łączącej kobietę i mężczyznę. W mniejszości są bohaterowie powieści, którzy upatrują szczęścia w piastowaniu stanowiska oraz współpracy z władzą.

Mieszkańcy ziemi wołogodzkiej cechują się również przywiązaniem do swojej małej ojczyzny. Przejawia się to poprzez bliską więź łączącą ich z północnorosyjską przyrodą oraz niechęć do opuszczania rodzimych stron. W czasie wyjazdów wszystko przypomina chłopom o małej ojczyźnie. Znaczącym wydaje się również fakt, że więcej osób przyjeżdża oraz osiedla się na ziemi wołogodzkiej wsi niż ją opuszcza. Powodem wyjazdów są zazwyczaj czynniki ekonomiczne bądź inne, zawsze jednak wyjazd wynika ma charakter przymusowy, nie dobrowolny. Dla

bohaterów ziemia wołogodzka jest ziemią świętą, jedynym miejscem, w którym mogą osiągnąć pełnię szczęścia.

Inaczej natomiast charakteryzują oni czas, w którym przyszło im żyć. Pomimo tego, że wielu z bohaterów utworu pamięta czasy Imperium Rosyjskiego, rewolucji październikowej, I wojny światowej oraz wojny domowej, nie uważają oni swojej codzienności za lepszą. Często również z sentymentem wracają do wydarzeń z przeszłości, niejednokrotnie zwracając uwagę na pogorszenie sytuacji na rosyjskiej wsi. Wielu bohaterom doskwiera przeświadczenie o nadchodzącej tragedii.

Nakreślona w *Przededniu* panorama ziemi wołogodzkiej, ukazana przeze mnie w dużym skrócie, cechuje się wieloaspektowością oraz potwierdza odrębny charakter tego regionu Rosji. Obraz ziemi wołogodzkiej wykreowany w utworze charakteryzuje się harmonijnością, życie bohaterów toczy się w zgodzie z wielowiekową tradycją i w głębokiej harmonii z przyrodą. Wspólnota mieszkańców Szybanichy, Olchowicy i okolicznych ziem broni świata obyczajów, obrzędów, wierzeń oraz tradycyjnej hierarchii wartości obowiązujących na ziemi wołogodzkiej od wieków, a pod wpływem polityki ekonomicznej ZSRR chylących się ku upadkowi.

Bielow w swojej powieści, bez wątpienia, przedstawia wyidealizowany obraz swojej małej ojczyzny. Wynika to z funkcji, jaką pisarz przypisuje rosyjskiej wsi. Według niego kultura jej mieszkańców stanowi podstawowy filar kultury rosyjskiej, a także jest źródłem duchowości narodu rosyjskiego. Rosjanie, odwracając się od kultury ludowej, tracą swoją odrębność narodową, stając się jednocześnie ofiarami eksperymentów, których źródłem jest myśl charakterystyczna dla krajów Zachodu, a więc niezgodna z mentalnością rosyjską i dążąca do destrukcji społeczeństwa rosyjskiego. Tym samym próbą obrony kultury ludowej przez Bielowa jako jednej z nadrzędnych wartości narodu rosyjskiego staje się idealizacja ziemi wołogodzkiej.

## Bibliografia

*Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, pod red. A. Drawicza, Warszawa 1997.

Wawrzyńczak A., *Naród i państwo w twórczości pisarzy rosyjskich nurtu „wiejskiego”*. Wasilij Bielow, Władimir Liczutin, Walentin Rasputin, Kraków 2005.

Белов В., *Кануны. Хроника конца 20-х годов*, [в:] Его же, *Невозвратные годы, Кануны. Хроника конца 20-х годов*, т. 3, Москва 2011.

Васильев В., *Андрей Платонов. Очерк жизни и творчества*, Москва 1990.

*Всероссийские Беловские чтения*, [в:] электронный ресурс: <http://cultinfo.ru/festivals-and-competitions/russian-and-regional-competitions-and-festivals/russian-belovskyy-reading/> (10.09.2017).



- 
- Корюкаев В., *Самородок из Тимонихи (жизнь и творчество Василия Белова)*, [в:] электронный ресурс: <http://www.booksite.ru/belov/koryukaev/2.htm> (10.09.2017).
- Панков А., *От составителя*, [в:] „Кануны” Василия Белова, под ред. А. Панкова, Москва 1991.
- Романов А., „А там, за дымом...”, [в:] „Кануны” Василия Белова, под ред. А. Панкова, Москва 1991.
- Селезнев Ю., *Василий Белов: раздумья о творческой судьбе писателя*, [в:] электронный ресурс: <http://www.booksite.ru/belov/seleznyov/2.html> (10.09.2017).
- Сорокина И., *Литературный туристический маршрут „Дорога к дому”*, [в:] электронный ресурс: <http://cultinfo.ru/museums/municipal-museums/literary-tourist-route-the-way-home.php> (10.09.2017).
- Шеваров Д., *Ладный дом: открылся музей писателя Василия Белова*, [в:] электронный ресурс: <http://www.booksite.ru/prensa/820.htm> (10.09.2017).



**OBRAZ GŁUPCA W ROSYJSKIM SOCJOLEKCIE  
MŁODZIEŻOWYM**

**ОБРАЗ ДУРАКА  
В РОССИЙСКОМ МОЛОДЕЖНОМ СЛЕНГЕ**

**THE PICTURE OF THE FOOL  
IN RUSSIAN TEENAGE SOCIOLECT**

**Monika Sadowska**

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin — Polska,  
sadowska\_monika@interia.pl

Abstract: Teenage sociolect very rapidly reacts to everything that is happening around us, and, consequently, gives an up-to-date view on the way of perceiving the world by a specific group of people using particular terminology. This paper is an attempt to briefly describe the development of teenage sociolect, which is a highly interesting language phenomenon, and to systemize the sources of lexical units, which describe the person with intellectual deficits, as well as to depict the process of forming these units within lexical semantics.

Słowa kluczowe: socjolekt młodzieżowy, obraz głupca, źródła jednostek leksykalnych.

Ключевые слова: молодежный сленг, образ дурака, источники лексических единиц.

Keywords: teenage sociolect, fool's depiction, sources of lexical units.

Rozwój socjolektu młodzieżowego przebiega w tak dynamiczny sposób, że Jan Miodek porównał to zjawisko do swojego rodzaju rewolucji<sup>1</sup>. Co prawda, językoznawca wypowiadał się o procesach przebiegających na gruncie polskim, niemniej jednak tendencja ta występuje w skali globalnej i jest charakterystyczna dla licznych państw, w tym dla Rosji, o czym świadczą liczne wpisy na blogach, różnorodne pozycje słownikowe poświęcone potocznej odmianie języka używanego przez młodzież<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Wywiad z profesorem Janem Miodkiem przeprowadzony przez A. Sztandere, Polski Portal Edukacyjny edu.info.pl, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.edu.info.pl/strona.php?3446> (03.11.2016).

<sup>2</sup> Т. Г. Никитина, *Ключевые концепты молодежной культуры. Тематический словарь сленга*, Санкт-Петербург 2013; Т. Торн, *Словарь современного англоязычного сленга*, Москва 2010; В. С. Елистратов, *Толковый словарь русского сленга*, Москва 2010; Т. Г. Никитина, *Молодежный сленг: толковый словарь*, Санкт-Петербург 2009; М. А. Грачев, *Словарь современного молодежного жаргона*, Москва 2006; С. И. Левикова, *Большой словарь молодежного сленга*, Москва 2003; Т. Г. Никитина, *Словарь молодежного сленга*, Санкт-

Karina Aguzarowa, zajmująca się zagadnieniami slangu młodzieżowego, zauważa, że stanowi on pewnego rodzaju fenomen lingwistyczny. Jego istnienie jest wypadkową różnych czynników. Do najistotniejszych możemy zaliczyć wiek osób posługujących się socjolektem młodzieżowym – co bezpośrednio wynika z jego nominacji, ale także szereg determinantów podyktowanych uwarunkowaniami społecznymi, czasowymi i przestrzenno-terytorialnymi<sup>3</sup>.

Autorka zauważa, że źródeł rozwoju slangu młodzieżowego można doszukiwać się w latach 20. XX wieku. Okres ów był bardzo niespokojny, m.in. wówczas miał miejsce przewrót bolszewicki, wskutek którego diametralnym zmianom uległa struktura społeczna. Jako znaczące dla rozwoju jednostek leksykalnych wchodzących w zasób socjolektu młodzieżowego Aguzarowa wyróżnia także lata 50. i związaną z nimi subkulturę młodzieżową „bikiniarze” [стиляги] oraz lata 70. i 80., gdy dusząca atmosfera życia społecznego sprzyjała powstawaniu młodzieżowych ruchów opozycyjnych<sup>4</sup>. Istotnym czynnikiem determinującym rozwój slangu młodzieżowego były wydarzenia przełomu XX i XXI wieku oraz sam XXI wiek, będący swoistym fenomenem rzutującym na sposób i jakość życia. Szczególną rolę odgrywa swoboda i łatwość przemieszania się, dynamiczny rozwój technologii, a zwłaszcza sieci społecznych i serwisów społecznościowych, łatwy dostęp do informacji, szeroko rozumiana globalizacja, bogata paleta rozwiązań ułatwiających komunikację międzyludzką, m.in. komunikatory Skype, WhatsApp, Gadu-Gadu, Tlen, Facebook Messenger, TeamSpeak, Xfire, aq, ICQ, Pidgin i wiele innych.

Socjolekt młodzieżowy wyrastający z nieoficjalnej odmiany języka cechuje się zarówno dużą dozą ekspresywności, obrazowości, metaforyczności, jak i ogromną dynamiką – reaguje bezpośrednio na to, co dzieje się w danej chwili. Inną jego cechą charakterystyczną jest obecność dużej liczby określeń synonimicznych, co przekłada się na różne drogi pozyskiwania jednostek leksykalnych.

W niniejszym artykule podjęta zostanie próba dokonania częściowej analizy językowego obrazu „głupca” w rosyjskim socjolekcie młodzieżowym. Uwzględnione zostaną źródła pozyskiwania jednostek językowych werbalizujących dany koncept oraz motywacja tego typu określeń.

---

-Петербург 2003; Eadem, *Толковый словарь молодежного сленга. Слова, непонятные взрослым*, Санкт-Петербург 2003.

<sup>3</sup> K. Aguzarowa, *Молодежный сленг*, [в:] электронный ресурс: [http://www.darial-online.ru/2004\\_6/aguzar.shtml](http://www.darial-online.ru/2004_6/aguzar.shtml) (10.11.2016).

<sup>4</sup> Ibidem.

Słownik języka polskiego definiuje *g ł u p c a* jako osobę ograniczoną i naiwną [SJP<sup>5</sup>, online]. W języku rosyjskim leksem *д у р а к* ma szersze znaczenie — oznacza głupiego, tępego człowieka, ale również szaleńca, osobę obłąkaną [БТС<sup>6</sup>, s. 288]; kogoś niepojętnego, nierozważnego, nierozsądnego, lekkomyślnego [ТСД<sup>7</sup>, online], a nawet ociężałego umysłowo [ТСЕ<sup>8</sup>, online]. Biorąc po uwagę, że zakres znaczeniowy polskiego leksemu *g ł u p i e c* i rosyjskiego *д у р а к* nie w pełni sobie odpowiadają i mogą wywoływać inne asocjacje, należy zaznaczyć, że analizie poddane zostaną jednostki językowe występujące w rosyjskim socjolekcie młodzieżowym, które nie tylko wskazują na brak zdolności intelektualnych, naiwność, ale również nieumiejętność radzenia sobie w określonych sytuacjach, sposób zachowania odbiegający od ogólnie przyjętej w środowisku normy.

Głównym źródłem wyrażen, charakteryzujących tytułowego „głupca” w socjolekcie młodzieżowym, są zasoby języka ogólnonarodowego. Najbardziej produktywnym sposobem powstawania jednostek leksykalnych jest nadanie nowego znaczenia istniejącemu już słowu, np.

*Д ы р о к о л* (в прямом значении: ‘канцелярский прибор для пробивания дырок в бумаге’ [БТСРЯ, s. 292]);

*К а л о ш а* (в прямом зн.: ‘низкая резиновая обувь, надеваемая поверх сапог, ботинок, валенок и т. п. для предохранения их от сырости’ [БТСРЯ, s. 193]);

*К е г л я* (‘деревянный или пластмассовый столбик для игры в кегли’ [БТСРЯ, s. 425]); *К л а п а н* (‘вид крышки, прикрывающей отверстие в каком-л. механизме, через которое проходит пар, жидкость или газ’ [БТСРЯ, s. 430]);

*П у с т ы р ь* (‘незастроенное, заброшенное, запущенное пространство близ жилья или на месте бывшего жилья’ [БТСРЯ, s. 1048]);

*С а п о г* (‘тип обуви с высоким голенищем’ [БТСРЯ, s. 1149]);

*Т а п о ч е к* (‘мягкие легкие туфли без каблуков’ [БТСРЯ, s. 1306]);

*Т о р м о з* (‘устройство для замедления или остановки движения какой-л. машины’ [БТСРЯ, s. 1334]).

Pokażną część leksemów charakteryzujących „głupca” wchodzących w zasób rosyjskiego socjolektu młodzieżowego stanowią angli-

<sup>5</sup> SJP — *Słownik języka polskiego PWN*, [w:] źródło elektroniczne: <https://sjp.pwn.pl/> (25.04.2019).

<sup>6</sup> БТС — *Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С. А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2008.

<sup>7</sup> ТСД — В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, [в:] электронный ресурс: [https://www.slovardalja.net/view\\_search.php](https://www.slovardalja.net/view_search.php) (25.04.2019).

<sup>8</sup> ТСЕ — Т. Ф. Ефремова, *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*, [в:] электронный ресурс: <https://www.efremova.info/> (25.04.2019).

czyzny i słowa od nich pochodne. Jak możemy przypuszczać, jest to związane z międzynarodowym statusem języka angielskiego. Niemniej jednak na owo zjawisko wpłynęła także swojego rodzaju „moda” na anglicyzmy, u której źródeł leży m. in. ekspansja kina amerykańskiego, dynamiczny rozwój sieci społecznych i portali społecznościowych, a także szeroko rozumiana globalizacja. Sztandarowymi przykładami takiego rodzaju jednostek leksykalnych, które już na dobre zadomowiły się w rosyjskim socjolekcie młodzieżowym są:

Д а у н (из англ. *down* [daʊn]);

К р э й з и (из англ. *crazy* ['kreɪzi]),

Ш у з (от англ. *shoes* [ʃuː]),

Безандерстенд (Полный ~) (единица, образованная при помощи русской приставки *без-* и английского *to understand* [ˌʌndə'stænd] – понимать);

К р е з а; К р е з у х а; К р ы з а; К р ы з о в к а (от англ. *crazy* ['kreɪzi]);

Крезогон (от *креза* + *гнать*, которое в сленге обозначает: говорить, рассказывать обычно привирая, фантазируя, придумывая, сочиняя);

Ш у з н я к; Ш у з а (от англ. *shoes* [ʃuː]);

Ф а к н у т ы й; Ф а к а н у т ы й (от англ. *fuck* [fʌk]).

Socjolekt młodzieżowy czerpie także z innych języków, np. z francuskiego:

Д о д о; Д о д о х а; Д о д о ш к а; Д о д о ш н и к (от фр. *dada* – деревянный конек; „возм. под влиянием производного от него «дадаизм» – одна из радновидностей примитивизма в искусстве”<sup>9</sup>). Należy jednak zaznaczyć, że częstotliwość występowania jednostek językowych, będących zapożyczeniami z języka angielskiego, jest o wiele większa niż w przypadku leksemów mających źródła w innych językach.

Zasób socjolektu młodzieżowego rozrastał się także poprzez asymilowanie jednostek z innych żargonów. Najbardziej pokaźną grupę leksemów oznaczających „głupca” stanowią jednostki z żargonu kryminalnego i przenikającego go slangu więziennego. Jako przykład możemy wskazać następujące określenia charakteryzujące „głupca”: Б е с т о л - к о в к а; Т у м а к; М а л о х о л ь н ы й (М а л а х о л ь н ы й); М и х - л ю т к а (М и х р ю т к а); М у д а (~ с п р у д а); М у д а к о в а т ы й (М у д а ч и й, М у д а ч ь е); Х е з а н ы й; Х е р а к н у т ы й (возм. оборот попал в молодежный жаргон через уг. от цыг. *xar* – дырка); Ч у г р е й; Т ю л ь п а н (возм. от диал. *тюльпа* – разиня); Ш у р и к.

<sup>9</sup> В. С. Елистратов, *Толковый словарь русского сленга*, Москва 2010, s. 107.

Часто такого типа określenia w żargonie kryminalnym są wieloznaczne, jednak przechodząc do innego socjolektu, w tym przypadku młodzieżowego, ich znaczenie się zawęża, np. *муда, мурак* w żargonie kryminalnym ma kilka znaczeń: '1) dureń, idiota; 2) człowiek, który odbywał karę w więzieniu, ofierma, potencjalna ofiara 3) człowiek niepotrzebny, z którego nie ma żadnego pożytku'. Do socjolektu młodzieżowego określenie *муда, мурак* weszło wyłącznie w pierwszym z wyżej wymienionych znaczeń. Najliczniejsza grupa jednostek leksykalnych trafiła do socjolektu młodzieżowego z żargonu kryminalnego, jednak obecne są w nim również określenia mające swoje źródła w slangu wojskowym: *Нульсон в смазке, Кнехт*, bądź w slangu narkomanów: *Косячий*.

Zasób socjolektu młodzieżowego wzbogaca się także poprzez absorpcję nazw i określeń mających swoje źródło w wytworach kultury, zwłaszcza w filmach, literaturze itp., np.

*Бармалейка* (от *Бармалей* — имя персонажа популярной сказки К. Чуковского *Доктор Айболит*);

*Буратина* (*Буратинка*); *Буратино* (от имени главного героя повести А. Н. Толстого *Золотой ключик, или приключения Буратино*);

*Дурилка картонная* (из популярного кинофильма *Место встречи изменить нельзя*);

*Глупый пингвин* (из *Буревестника* М. Горького);

*Просто Мария* (от названия популярного телесериала);

*Тимуровец* (герой повести А. Гайдара *Тимур и его команда*);

*Хабibuлин* (распространенная фамилия, персонаж популярных анекдотов);

*Черепашки-мутанты* (из мультфильма);

*Чукча* (герой популярных анекдотов);

*Чучундра* (персонаж сказки Р. Киплинга *Крыса-Чучундра*);

*Шариков* (персонаж повести М. Булгакова *Собачье сердце*);

*Ежик в тумане* (название известного мультфильма Ю. Норштейна).

Jak możemy zauważyć, socjolekt młodzieżowy nie jest jednorodny, czerpie z różnych odmian języka, co bezpośrednio przekłada się na jego sugestywność.

Jednak silna ekspresja jednostek językowych występujących w socjolekcie młodzieżowym, charakteryzujących „glupca” wynika także z ich motywacji, często opartej na obrazach mentalnych.

Większość określeń wchodzących w skład socjolektu młodzieżowego i werbalizujących koncept „glupca” jest zbudowana na bazie metafory przestrzenno-orientacyjnej, która bardzo dokładnie została zbadana

i omówiona przez Elenę Berezowicz<sup>10</sup>. Badaczka analizowała wyżej wymienioną metaforę na gruncie frazeologii. Okazuje się jednak, że w wyodrębniony przez Berezowicz model metafory przestrzenno-orientacyjnej świetnie wpisuje się także socjolekt młodzieżowy. To oznacza, że modele rządzące postrzeganiem świata w przeszłości i w czasach współczesnych są w znacznym stopniu zbieżne.

W skład wyżej wymienionej metafory wchodzi następujące komponenty: 1) metafora góra — dół, 2) metafora z przodu — z tyłu, a także 3) metafora związana z przemieszczeniem w przestrzeni.

Określenia występujące w socjolekcie młodzieżowym zbudowane na bazie metafory góra — dół, gdzie dół jest zorientowany na tytułowego „głupca”, zawierają komponent odsyłający do nazw elementów flory, fauny, przedmiotów użytku codziennego, a także do stratyfikacji społecznej.

Wśród jednostek językowych, które zawierają pierwszy z wyżej wymienionych komponentów, a także pochodnych od niego, możemy wyróżnić:

Б а м б у к ([франц. *bambou* от малайск. *bambu*] ‘южное древовидное быстрорастущее высокое растение с гибким, полным стволом’ [БТСРЯ, s. 58]);

Б а м б у к о в ы й;

Б а о б а б ([эфеоп.] ‘гигантское тропическое дерево сем. бомбасовых с очень толстым стволом и разветвленной короной’ [БТСРЯ, s. 59]);

Б р е в н о (‘ствол большого срубленного дерева без веток и верхушки, часть такого ствола’ [БТСРЯ, s. 96]);

Д е р е в о а ф р и к а н с к о е,

Д у б ь е (‘дубины, колья, палки’ [БТСРЯ, s. 287]); Д у б о в ы й;

П е н ь, п е н е к (замшелый ~; ~ с у ш а м и; ~ с г л а з а м и) (*пень* — оставшаяся на корне часть ствола спиленного, срубленного или сломанного дерева [БТСРЯ, s. 791]).

Należy zaznaczyć, że wykorzystanie metaforycznego obrazu drzewa i pochodnych od niego w celu charakterystyki „głupca” nie jest niczym nowym i nietypowym. Jednak uzupełnienie zwrotu nieszablonywym komponentem, wskazanie na egzotyczne gatunki drzew jest charakterystyczne dla socjolektu młodzieżowego i aktualizuje dany obraz.

Wśród jednostek werbalizujących „głupca” odsyłających do świata fauny możemy wyróżnić następujące: np.

Б а р а н (самец домашней овцы [БТСРЯ, s. 59]);

<sup>10</sup> Patrz: E. Л. Березович, *Язык и традиционная культура. Этнолингвистические исследования*, Москва 2007.



Верблю́д (жвачное парнокопытное млекопитающее с одним или двумя горбами, обитающее в пустынях и сухих степях [БТСРЯ, s. 118]);

Иша́к (помесь лошади и осла [БТСРЯ, s. 406]);

Осла́н; Сайга́к ([тюрк. *sayga* и *saygak*] парнокопытное животное сем. полорогих, с лировидными рогами — у самцов и хоботообразным носом [БТСРЯ, s. 546]); Теленок непонимающий (детеныш коровы [БТСРЯ, s. 286]);

Телок; Теля; Телятина; Телятник;

Зоологический; Питомец зоопарка и др.

W bogatym zasobie jednostek językowych socjolektu młodzieżowego charakteryzujących tytułowego „глупца” można wyodrębnić również leksemę odsyłającą do świata materialnego. Przede wszystkim są to nazwy przedmiotów o nieskomplikowanej budowie, np. Дырокол; Кегля; Клапан; Тормоз; Чан. Znaczna część określeń, u podstaw których leży zaproponowana przez Berezowicz metafora przestrzenno-orientacyjna z komponentem wskazanym powyżej, wykorzystuje obraz obuwia, np. Калошка; Калоша; Сапог; Тапочек. Motywacja ta nie jest przypadkowa. W ten sposób podkreślone zostało maksymalne oddalenie od głowy, odpowiedzialnej za wszelkie procesy myślowe i poniekąd przejście ze sfery sacrum do profanum.

Istnieją także określenia charakteryzujące „глупца” motywowane stratyfikacją społeczną. Część tych jednostek stanowią imiona pospolite, które wskutek stereotypicznego powiązania ich z niskim statusem społecznym osób niegdyś je noszących, stały się synonimicznym określeniem człowieka zacofanego, prostego, naiwnego, np. Алеша; Аноха; Ванек (Ванька); Ванок; Ваня; Ванька с Пресни; Гаврила; Егор; Иван; Ванька из Криворожья; Мишуля; Дур; Дурас; Дурак (Дурак, Дурас, Дур — нецерковные славянские имена, распространенные в старину — XV–XVII вв.). Pewną składową tego typu jednostek stanowią wypaczone, zniekształcone formy imion, np. Фофан; Дурай; Дурнев; Дураков; Дураковский; Дурасов; Дуринов; Дурнев; Дурнов; Дурновцев; Дуров; Дурыгин. Właśnie ta cecha podkreśla i uwydatnia pejoratywny charakter tychże określeń.

W социолекте молодежном obecne są również jednostki językowe werbalizujące „глупца”, w skład których wchodzi komponent motywowany stratyfikacją społeczną, wskazujący na wiejskie pochodzenie. Zgodnie ze stereotypami wieś często uważana są za ostoję примитивного мышления, zacofania. Właśnie taki stereotypowy sposób pojmowania świata leży u podstaw następujących określeń: Агроном (~Сельский); Деревня; Деревенщина; Крестьянин; Сельпо

(‘сельское потребительское общество; магазин кооператив такого общества’ [БТСРЯ, s. 1173]); С е л ь п о ш н ы й.

Istnieją także określenia, w których akcentowane jest obce pochodzenie. Na pierwszym planie występuje opozycja swój — obcy, przy czym należy podkreślić, że swój zawsze orientowany jest ku górze, a obcy — ku dołowi. Biorąc pod uwagę taki model postrzegania świata, to, co jest obce, zawsze jest gorsze od swojego. W przypadku, gdy mówimy o zdolnościach intelektualnych człowieka — dla obcego zawsze typowy będzie niższy potencjał intelektualny. Wśród takiego typu jednostek możemy wyróżnić:

Монголоид (от монгол: ‘житель Монголии’ [БТСРЯ, s. 555]);

Тунгус (‘устарелое название эвенков’ [БТСРЯ, s. 1353]);

Турка непонимающая (‘представитель населения Турции’ [БТСРЯ, s. 1354]);

Удмурт (‘представитель населения Удмуртии’ [БТСРЯ, s. 1375]);

Чукча (‘представитель народности, составляющей коренное население Чукотии’ [БТСРЯ, s. 1488]);

Чурек, Чурка (грубо. ‘о жителе Средней Азии’ [БТСРЯ, s. 1488]);

Чуркестан (грубо. ‘о жителях республик Средней Азии, которые существовали во время СССР’ [БТСРЯ, s. 1488]);

Кавказец (‘житель, уроженец Кавказа’ [БТСРЯ, s. 408]);

Татаро-монгольский.

Innym z komponentów metafory przestrzenno-orientacyjnej, który był intensywnie wykorzystywany podczas tworzenia jednostek językowych występujących w zasobach socjolektu młodzieżowego, jest obraz przemieszczenia w przestrzeni. Należy przy tym mieć na uwadze, że w przypadku charakterystyki „głupca” ten ruch zawsze będzie nosił cechy anomalii. Może to być zarówno przesunięcie, jaki i utrata orientacji, np. Мозги поехали; Крыша едет; Крыша уже в пути; Отъехать; Подвинуться; Сдвинутый; Сруливать; Срулить; Съехать (~с катушек); Чердак поехал; Шарики за бибки (за ролики) зашли (заехали, запрыгнули, заскочили). Niekiedy już samo występowanie ruchu jest anomalią i tym samym wskazuje na różnego rodzaju zaburzenia — czy to procesów myślenia, czy też zachowania: Мозги поехали; Крыша едет; Крыша уже в пути; Чердак поехал. Utrata orientacji, błędzenie leżą u podstaw niżej wymienionych określeń: Без штативика; Потерять штативик; Азимут не тот; Ежик в тумане.

Trzecią składową metafory przestrzenno-orientacyjnej wyróżnionej przez Berezowicz jest metafora „z przodu — z tyłu”. Zgodnie z kodami naszej kultury, to, co jest z przodu niesie ze sobą pozytywne asocjacje.

Zatem możemy stwierdzić, że metaforyczny obraz przodowania jest tożsamy znaczeniowo z obrazem górowania i analogicznie obraz pozostawania w tyle – z obrazem dołu.

Na bazie tego rozróżnienia, tj. przodowania – pozostawania w tyle, zbudowanych jest wiele wyrażen wchodzących w skład социолекта молодёжного характеризujących cechy umysłowe człowieka. Na niskim poziomie umiejętności intelektualnych wskazują określenia: Догон; Догоняйка; Догоняла; Догоняйло; Догоняло.

Obok wyrażen zbudowanych przy wykorzystaniu metafory przestrzenno-orientacyjnej w социолекте молодёжном bardzo licznie występują jednostki językowe, u podstaw których znajdują się metafory ontologiczne.

Najbardziej produktywną jest metafora, w której intelekt porównany jest do maszyny. Zgodnie z tym obrazem rozum jest urządzeniem<sup>11</sup>, które:

– może być włączone lub wyłączone: Мозги не работают; Мотор еще не заработал; С поздним зажиганием,

– posiada istotną efektywność i wydajność: Модем сел; Медленный baud rate у кого (*baud rate* – скорость обмена данными между компьютером и модемом); Нулевой bps. (*bps.* – единица измерения скорости обмена данными); RAM не хватает, Нет связи с Сетью у кого,

– ma źródło energii: Батарейки сели; Пробки выбило; Пробки перегорели; Сдвиг по фазе у кого.

We wszystkich wyżej wymienionych jednostkach językowych ekspozowana jest pewna nieprawidłowość, odstępstwo od normy – czy to w funkcjonowaniu, czy w dostawie energii itp.

Rozum często przedstawiany jest także jako delikatny obiekt. W zwrotach zbudowanych na bazie wyżej wymienionej metafory, w celu podkreślenia zaburzenia procesów myślowych / norm zachowania stosowany jest obraz zewnętrznego oddziaływania na ten obiekt, a nawet jego uszkodzenie. Może być ono spowodowane uderzeniem, upadkiem itp., np. Дверью прихлопнутый; Зашибленный (пыльным мешком ~; транспарантом праздничным ~; клюшкой ~; авоськой ~); Мозжечокнутый; Придавленный (на стройке ~); Прихлопнутый (пыльным мешком из-за угла ~;дохлым голубем ~); Рёхнутый; Ушибленный; Фиганутый; Рухнуть (~ с дуба); Слететь с нарезки; Упасть (рухнуть; свалиться; бряк-

<sup>11</sup> Рог.: Дж. Лакофф, М. Джонсон, *Метафоры, которыми мы живем*, Москва 2008, s. 52.

нуться) с дерева (с березы), Мама (в детстве) уронила; На свалке нашли.

Istnieją również zwroty pochodzące od czasowników oznaczających uderzenie np.: Долбак; Долбанный; Долбанутый. Cytowane powyżej jednostki utworzone są od słowa долбать (бить; производить какое-л. интенсивное действие [ТСРС, s. 108]). Metafora uszkodzenia, realizowana poprzez obraz uderzenia, leży także u podstaw jednostek: Бабахнутый; Прибабахнутый; Бахнуться; Трахнутый; Бегемот (слон) трахнул; Трекнуться (трехнуть); Тюкнутый; Тюкнуться. Zwroty te zbudowane są na zasadzie onomatopei – fonetyczny obraz danych jednostek imituje dźwięk uderzeń.

Liczne określenia charakteryzujące „głupca” zbudowane są na bazie metafory niesprawności, defektu. Jest ona realizowana w kilku aspektach. Występują jednostki, w których na pierwszym planie znajdują się obrazy uszkodzeń, np. Крыша течет; Чердак потек; Чердак протек; Крыша дымит; Мутант; Дефективный; Переросток (дефективный ~); Дырявая голова; Вулканизированный гондон; Ржавая голова; Трухлявая голова; Ржавый; Ржавчинаж; Трухлявый. Możemy odnaleźć także jednostki, w których podkreśla się niekompletność obiektu, np. Одного стропильца (брыльца) нет; Одной клепки нет; Недоделанный; Недоделыш; Недоструганный; Буратино (~ недоструганный); Без башки; Безбашенный; Без башни; Без чердака; Отвал башки; Безголовый; Безмозглый; Безрассудный; Безумный; Бестолковый; Малоумный; Не все дома; Мозгов не хватает; Мозги ушли.

W wyżej wymienionych jednostkach pierwszoplanową pozycję zajmuje koncept antynormy. Jest on realizowany poprzez występowanie różnego rodzaju braków i zaburzeń, które naruszają ogólnie przyjęty ład i porządek.

Rozum, wysoki poziom intelektu często przedstawiany jest za pomocą metafory ostrego narzędzia, światła czy też czegoś plastycznego. Obrazy antonimiczne względem wyżej wymienionych metafor świadczą o braku tych cech (inteligencji, rozsądku, przytomności umysłu). W socjolekcie młodzieżowym istnieje pokaźna grupa jednostek, u podstaw których leży obraz czegoś tępego: Тупоголовый, Тупой, Туполобый, Тупомозглый, Тупомордый, Тупоносый, Тупопорожий, Тупорылый, Тупоумный i twardego, np. Кегля; Кнехт; Кувалда; Чугун; Чугунный (чугун – ‘выплавленное из руды железо с примесью углерода, менее ковное чем сталь, при-

меняемое для изготовления литых изделий' [БТСРЯ, s. 1486]); Чуш-ка; Чушок; Чушковый (*чушка* – 'небольшой слиток металла, обычно чугуна' [БТСРЯ, s. 1486]), Бетон ('смесь цемента с песком, щебнем и водой'; 'искусственный камень' [БТСРЯ, s. 77]); Голова бетонная; Асфальт ('черная смолистая масса: смесь битума с известняками' [БТСРЯ, s. 50]); Каменный ('неподвижный' [БТСРЯ, s. 412]; 'от камень').

Pokaźną grupę jednostek językowych charakteryzujących tytułowego „глупца” stanowią określenia, w których podkreśla się nieprawidłowości występujące w „organach” odpowiedzialnych za przebieg procesów myślowych, np. Три извилины в мозгу (и все параллельные); Плоскостью ума подобен таракану; Картонная голова; Пластилиновая голова; Голова бетонная; Дубовая голова; Фаршированная голова; Пустая голова; Пустоголовый; С головой (умом) не дружит; Без головы; Дупло в голове; Голова не с того боку затесана; Мозги ушли; Мозгов не хватает; Недалекого ума; Неразвитого ума; Ум короток; Что-то наверху неладно.

Jak można zauważyć, w социолекcie молодежном występuje ogromna liczba określeń charakteryzujących tytułowego „глупца”. Niektóre z nich czerpią z potocznej interpretacji rzeczywistości, utrwalonej w wyobrażeniach, które na dobre zadomowiły się w naszym sposobie postrzegania świata i swymi korzeniami sięgają frazeologii. Obok nich istnieje cały szereg wyrażeń, będących przejawem reakcji na to, co dzieje się „tu i teraz”. Z każdym dniem w социолекcie молодежном powstają nowe jednostki leksykalne, dlatego też zjawisko to jest tak ciekawe badawczo.

## Bibliografia

- Słownik języka polskiego PWN*, [w:] źródło elektroniczne: <https://sjp.pwn.pl/> (25.04.2019).  
*Wywiad z profesorem Janem Miodkiem*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.edu.info.pl/strona.php?3446> (03.11.2016).
- Агузарова К., *Молодежный сленг*, [в:] электронный ресурс: [http://www.darial-online.ru/2004\\_6/aguzar.shtml](http://www.darial-online.ru/2004_6/aguzar.shtml) (10.11.2016).
- Березович Е. Л., *Язык и традиционная культура. Этнолингвистические исследования*, Москва 2007.
- Большой толковый словарь русского языка*, под ред. С. А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2008.
- Грачев М. А., *Словарь современного молодежного жаргона*, Москва 2006.

- Даль В. И., *Толковый словарь живого великорусского языка*, [в:] электронный ресурс: [https://www.slovardalja.net/view\\_search.php](https://www.slovardalja.net/view_search.php) (25.04.2019).
- Елистратов В. С., *Толковый словарь русского сленга*, Москва 2010.
- Ефремова Т. Ф., *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*, [в:] электронный ресурс: <https://www.efremova.info/> (25.04.2019).
- Лакофф Дж., Джонсон М., *Метафоры, которыми мы живем*, Москва 2008.
- Левикова С. И., *Большой словарь молодежного сленга*, Москва 2003.
- Никитина Т. Г., *Ключевые концепты молодежной культуры. Тематический словарь сленга*, Санкт-Петербург 2013.
- Никитина Т. Г., *Молодежный сленг: толковый словарь*, Санкт-Петербург 2009.
- Никитина Т. Г., *Словарь молодежного сленга*, Санкт-Петербург 2003.
- Никитина Т. Г., *Толковый словарь молодежного сленга. Слова, непонятные взрослым*, Санкт-Петербург 2003.
- Торн Т., *Словарь современного англоязычного сленга*, Москва 2010.

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА МАРДАНЯ  
В КОНТЕКСТЕ „НОВОЙ ДРАМЫ”  
TWORCZOŚĆ ALEKSANDRA MARDANIA  
W KONTEKŚCIE „NOWEGO DRAMATU”  
ALEKSANDR MARDAN'S PLAYS  
IN THE CONTEXT OF “THE NEW DRAMA”**

**Maria Sibirnaja**

Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów – Polska,  
maria.sibirnaya@gmail.com

**Abstract:** The article attempts to allocate and analyze the most essential characteristics of plays by A. Mardan's, a popular Russian-speaking Ukrainian playwright, and to inscribe his work in the context of the dynamics of the phenomenon of the new drama. The attempt of the author is to understand a complex post-Soviet reality in order to reflect it in the artistic space of the drama. The plays demonstrate the destruction of habitual human values, including moral, ethical, aesthetic, and other norms that guide people in life. At the same time, his plays exploit the techniques and elements of various genres of mass culture. One may say that certain principles have become an integral quality of Mardan's plays such as the approach of the plays to the truth of life, the external everydayness, the use of elements of documentary theater and the theater of absurd, the construction of the plot with an eye for entertainment or scandalous intrigue, philosophical overtones and the author's attitude to the depicted world. This indicates that his plays may be regarded as works of 'the new drama' that occupy a worthy place in the contemporary Russian-language drama of the post-Soviet period.

**Ключевые слова:** „новая драма”, традиционная драма, постмодернизм, вербатим.

**Słowa kluczowe:** „nowy dramat”, tradycyjny dramat, postmodernizm, verbatim.

**Keywords:** “new drama”, canonical drama, postmodernism, verbatim.

Русская драматургия второй половины XX века характеризуется особенно интенсивным развитием. Начиная с 60-х годов появились пьесы, которые можно рассматривать как „новую волну”, за ними последовала волна 80-х гг. („поствампиловцы” Людмила Петрушевская, Михаил Ворфоломеев, Александр Галин, Алексей Дударев, Семен Злотников, Александр Казанцев) и „новая драма” конца 90-х – начала 2000-х гг. (Олег Богаев, Елена Гремина, Олег Ернев, Дмитрий Липскеров, Александр Железцов, Михаил Угаров, Ольга Мухина, Надежда Птушкина, Василий Сигарев, братья Пресняковы и др.).

„Новой драме“ конца XX века присущи некоторые черты, связанные с тенденциями и новациями в европейской драматургии начала XX века, в частности, в ней проявляется многоуровневый подтекст, философское наполнение, неопределенный финал, рефлексия героя и т. п.<sup>1</sup> Отметим, что, по мнению Вячеслава Забалуева, современная русская драма является общекультурным, мультижанровым феноменом, в то время как европейская „новая драма“ Генрика Ибсена, Августа Стриндберга, Бернарда Шоу была исключительно театральным явлением<sup>2</sup>.

Понятие „новая драма“ поначалу связывалось с „чернухой“ конца 80-х начала 90-х годов. В пьесах этого периода наблюдается стремление драматургов наполнить их актуальной тематикой, отражающей глобальные социальные перемены. Подобные задачи свидетельствовали о желании создать целостный портрет эпохи и героев этого времени<sup>3</sup>. Попытка изобразить „правду жизни“ и появившаяся возможность говорить о ранее запретных темах привели к заполнению сцены персонажами дна, которых либо романтизировали, либо показывали их правдивость<sup>4</sup>. Однако в массовой поп-культуре 90-х годов приемы „чернухи“ утратили свое моральное значение, не вызывали ужаса и протеста, а воспринимались как обыденные элементы современной жизни. По такому же принципу действуют и современные авторы: они продолжают „чернушный маскульт“ 90-х годов, изображая насилие как социальную норму, хотя и не верят в принцип „очищающей силы правды“<sup>5</sup>.

Современная русская драма конца XX — начала XXI вв., безусловно, испытала влияние постмодернизма, и это вызвало переворот в привычных стереотипах мышления, изменились поведенческие и мировоззренческие формы, навязанные обществом и государством герою „чернухи“.

<sup>1</sup> С. Я. Гончарова-Грабовская, *Поэтика современной русской драмы (конец XX — начало XXI века)*, Минск 2003, с. 49.

<sup>2</sup> В. Забалуев, А. Зензинов, *Новая драма: практика свободы*, „Новый мир“ 2008, № 4, [в:] электронный ресурс: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2008/4/za14-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/4/za14-pr.html) (06.06.2019).

<sup>3</sup> А. Г. Соловьева, *Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы*, [в:] *Современная филология: материалы II Международной научной конференции*, Уфа 2013, с. 7–9.

<sup>4</sup> Л. Г. Ветелина, „Новая драма“ XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса, *„Вестник Омского университета“* 2009, № 1, с. 108–114.

<sup>5</sup> М. Липовецкий, Б. Боймерс, *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „новой драмы“*, Новое литературное обозрение, Москва 2012, с. 19.



Светлана Гончарова-Грабовская кроме пьес, „тяготеющих к черноте“, выделяет произведения, авторы которых ориентируются на чеховскую традицию, в частности используют характерные для Антона Чехова пессимизм, философский подтекст, ощущение бессмысленности текущей жизни, критический взгляд на человека. Исследовательница отмечает, что в современной драме существуют как пародийные интерпретации произведений Чехова, так и римейки, сиквелы его пьес (например „Чайка“ Бориса Акунина). Современные драматурги обращаются также к пьесам других классических авторов, благодаря чему возникают современные версии известных сюжетов или пьесы, написанные „вокруг“ известных произведений<sup>6</sup>. Использование творчества наиболее известных классиков, таким образом, обеспечивает восприятие произведения в режиме интертекстуального диалога с читателем, т. е. происходит своеобразная коммуникация между автором и читателем, возможная, однако, лишь при наличии „общей памяти“ у автора и читателя<sup>7</sup>.

Еще одной из причин распространения „новой драмы“, по мнению Забалуева, стало социальное преобразование мира, которое нуждалось в актуальной литературе и драматургии с актуальной тематикой. Одной из наиболее актуальных оказалась тема денег и вообще различных материальных проблем, что спровоцировало появление ряда пьес, в частности, „Скрытые расходы“, „Пьеса про деньги“, „Небожители“, „Капитал“. Темы товарно-денежных отношений, где героями являлись телезвезды и акулы капитализма, вызвали больший интерес, чем интерпретация классики<sup>8</sup>.

Вместе с тем новая русская драма последних десятилетий испытала достаточно сильное влияние театра абсурда, поскольку именно абсурд наполняет семантику современной пьесы, обозначая распад привычных коммуникативных связей, соединяющих общество, государство и маленького человека-маргинала — героя современной драмы. Драма абсурда также является одной из составляющих современного театра, так как новизна и авангардизм „новой драмы“ явились основой для возникновения стилистики абсурда<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> С. Я. Гончарова-Грабовская, указ. соч., с. 27.

<sup>7</sup> Е. В. Михина, *Интертекст как одна из форм коммуникации между автором и читателем в художественном дискурсе*, „Вестник Челябинского государственного университета“ 2011, № 33 (248), с. 161–163.

<sup>8</sup> В. Забалуев, А. Зензинов, указ. соч.

<sup>9</sup> О. Н. Зырянова, *Зырянова О. Н., Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX — начала XXI вв.* Автореф. дисс. ...д-ра филол. наук, Барнаул 2010, с. 174, [в:] электронный ресурс: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/pojetika-absurda-v-russkoj-drame-vtoroj-poloviny-xx-nachala-xxi-vv.html> (05.06.2019).

На русской драме 2000-х гг., безусловно, сказалось влияние европейской драмы „new writing“, „документальной пьесы“. Идея возникновения документального театра, или „театра.doc“, принадлежит английскому драматическому театру. По мнению Ларисы Ветелиной, его смысл сводится к созданию новой драматургии — текстов, „подслушанных“ в реальности, персонажей, созданных из реального, жизненного материала, который был найден при разговоре с конкретными людьми<sup>10</sup>. Забалуев выделяет одну из самых заметных тенденций в новейшей истории русского театра — утверждение „театром.doc“ жанра „verbatim“<sup>11</sup>.

„Verbatim“ — дословное, точное изображение действительности — классифицируется как новое направление современного театра, общим признаком которого является „бытописание“<sup>12</sup>. В пьесах данного направления особое внимание уделяется социальным, буднично-жизненным проблемам. Таким образом, возникает откровенный натурализм, разрушение привычных канонов драматургии. Главным принципом документального театра стало стремление зафиксировать „подслушанную и подсмотренную“ правду жизни<sup>13</sup>.

„Черная драма“ („чернуха“), „жесткая драма“, „драма абсурда“ „постмодернистская драма“, „экзистенциальная драма“, „театр.doc“, или „документальный театр“, пьесы „new writing“, „неореалистическая драма“ — все это, по мнению исследователей и критиков (Владимир Мирзоев, Александр Соколянский, Марина Тимашева и др.), определения, характеризующие „новую драму“ конца XX — начала XXI вв.

Учитывая разные жанровые аспекты пьес „новой драмы“, можно задать вопрос, насколько термин „новая драма“ однозначен, и какие пьесы можно приобщить к этому направлению?

Гончарова-Грабовская выделяет два направления в развитии современной драмы: „русскую экспериментальную драму“ (пьесы-вербатим, документальный театр и социальная драма) и „традиционную драму“, к которой относит реалистическую пьесу. В пределах этих двух направлений исследовательница отмечает многожанровую палитру, включающую самые различные жанры — от драмы абсурда до трагедии<sup>14</sup>.

В последние десятилетия мы наблюдаем также смешение жанров в развлекательной поп-культуре. Основные механизмы воздействия зрелищ на аудиторию заимствованы у так называемых низких жанров, возникших в балетристике и продолжающих существовать в телевизионных шоу, сериалах, кино и на театральных сценах. Основные типы литератур-

<sup>10</sup> Л. Г. Ветелина, указ. соч., с. 108–114.

<sup>11</sup> В. Забалуев, А. Зензинов, указ. соч.

<sup>12</sup> Л. Г. Ветелина, указ. соч., с. 108–114.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> С. Я. Гончарова-Грабовская, указ. соч., с. 25–26.

ных форм, применяемые к современным зрелищам, в том числе и к театральным, это приключение, любовная история (romance), тайна, мелодрама, комедия положений, „профессиональные драмы“, „фэнтези“ и др. Всем этим жанрам свойственна развлекательность<sup>15</sup>.

Как отмечают культурологи, в наше время высокая культура обретает субкультурный статус, а массовая культура выдвигается на место господствующей системы ценностей, задающей жизненные формы и стили<sup>16</sup>. Например, массовые зрелища не воспринимаются более как исключительно пустое развлечение, а современная драматургия заимствует элементы действия развлекательных шоу, использует приемы средств массовой информации и их опыт влияния на публику.

Одним из современных русскоязычных драматургов, использующих в своих пьесах разнообразную палитру популярных жанров, является Александр Мардань, одесский драматург, известный не только в Украине, но и в России. Пьесы Марданя служат примером современного театра, сочетающего в себе приемы масс-медиа с элементами популярной культуры; в свою очередь благодаря этому пьесы становятся более понятными и близкими массовому зрителю.

В настоящей работе мы попробуем выделить и проанализировать наиболее существенные характеристики драматургии Александра Марданя и попытаемся описать его творчество в контексте динамики „новой драмы“.

Анализируя пьесы Марданя, можно найти много общего с современной драматургией, с „новой драмой“: интерес к нравственной и социальной проблематике (*Последний герой*, *Кошки-мышки*, *День гражданских дел*); жанр ремейка (*Лист ожидания*); влияние театра абсурда (*Последний герой*, *Очередь*); многоуровневый подтекст и философское наполнение (*Кошки-мышки*, *Очередь*); игровое начало (*Зеркала*); неопределенный финал и рефлексия героя (*Дочки-матери*, *Последний герой*, *Аншлаг*); интертекстуальный контекст и ориентация на чеховскую традицию (*Антракт*, *Аншлаг*), тематическое и композиционное влияние документального театра (*Дочки-матери*, *День гражданских дел*) и др.

Мардань в своих пьесах пытается также понять и отразить в художественном пространстве драмы сложную постсоветскую действительность. В основном его пьесы наглядно демонстрируют разрушение привычных человеческих ценностей, включая моральные, нравственные, эстетические и прочие нормы, которыми руководствуется человек в жизни.

<sup>15</sup> А. А. Новикова, *Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия*, Алетея, Санкт-Петербург 2008, с. 12.

<sup>16</sup> А. И. Кравченко, *Культурология: словарь*, Академический Проект, Москва 2001, с. 457.

В то же время в пьесах Мардана распознаются приемы и элементы различных жанров развлекательной массовой культуры.

Это можно связать с тем, что зритель устал от социальных, политических катаклизмов, информационных сенсаций, он желает хотя бы в театре спокойно и приятно провести время. Сфера интересов зрителя — „легкая” драма с элементами комедии или детектива, отражающая окружающую его действительность, но в то же время показывающая иную, сочиненную, театральную жизнь. Современный зритель приучен массовой культурой к произведениям, не требующим душевных затрат и умственных аналитических усилий. Как бы выполняя требования публики и времени, драматург предлагает свое видение жизни, свой взгляд на действительность.

Сюжет пьесы *Зеркала (Бартер)* построен по принципу любовной истории, комедии положений и мелодрамы. Главными героями являются американский бизнесмен с русскими корнями Леон и владелица крупной компании, москвичка Лена. Оба персонажа страдают от одиночества и боятся, что никогда не найдут человека, способного их полюбить не ради денег. Одновременно у героев возникает идея скрыть свое богатство и таким образом найти настоящую любовь. Леон выдает себя за безработного и прилетает в Москву, где знакомится с Леной, она в свою очередь притворяется москвичкой, работающей на заводе. Мужчина и женщина влюбляются друг в друга, не подозревая, что на самом деле являются главами партнерских предприятий. Когда правда выходит наружу, герои после недолгой ссоры решают сохранить отношения. Счастье пары не рушится, несмотря на потерю огромных состояний Лены и Леона из-за экономического кризиса. В финале пьесы мы видим счастливую молодую семью, живущую в небольшом домике в Подмосковье.

В пьесе заметно прослеживается характерный прием ролевой игры, известный еще из французского театра времен Просвещения (в частности, *Игра любви и случая* Пьера Мариво)<sup>17</sup>, а в наши дни — популярный в телевизионных шоу. Ролевая игра, в данном случае представляющая героев в другом социальном статусе, позволяет выявить их нравственные ценности и приводит к катарсическому восприятию всей ситуации в пьесе. Мардань использует психологический эффект по принципу „богатые тоже плачут” для эмоционального воздействия на зрителя. Идиллия в развязке пьесы является противоположностью современных сказок про золушку, но в то же время приближает зрителя к героям, заставляет отождествлять себя с ними, происходит перформативное воссоединение зрителей и актеров.

---

<sup>17</sup> *Энциклопедия литературных произведений*, под ред. С. В. Стахорского, Вагриус, Москва 1998, с. 4.

Михаил Бахтин считал, что хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение, а пространство и время в драме играют фундаментальную роль<sup>18</sup>.

Ситуации, положенные в основу сюжетов пьес Марданя, требуют органичного пространства и времени, поскольку персонажи помещены в естественную среду и обстановку, в привычное окружение. Часто автор социализирует бытовое пространство пьес: окружение, интерьер, поведение персонажей помогает раскрыть также социальные проблемы общества (*Последний герой, Дочки-Матери, Очередь*).

В пьесе *Последний герой* интерьер свидетельствует не только о вкусах хозяев, но и об их социальном статусе и материальном достатке:

Комната в хрущевке — гостиная, она же столовая, она же кабинет. Интерьер, по которому можно проследить всю историю этого жилья. На стенах — фотографии в рамочках. Типичная советская мебель: „стенка“ с хрусталем, диван, ковер на стене. В центре комнаты стоит ведро, в которое с ритмичным звуком падают капли. В углу — телевизор, развернутый экраном от зрительного зала [...] <sup>19</sup>.

Предметный горизонт в пьесе сужен, все предметы в нем обретают функцию знаковой реальности и выступают симулякрами советской эпохи. Реликтом прошлого является также пожилая соседка героев Сталина Петровна — очередной пример использования автором узнаваемых стереотипов мышления, знаковых реалий советского времени. Пространство ограничено местом повседневной жизни героев (старая квартира), т. е. представлен образ „повседневного пространства и времени“.

Всякое определение человека в пространстве и времени влечет за собой ценностное осмысление мира<sup>20</sup>, поэтому в пьесе мы наблюдаем столкновение идей, прочно вошедших в сознание людей „прошлой эпохи“, с новым мышлением. Такое противопоставление проявляется в диалогах двух героинь: Людмилы, консервативной в своем мышлении учительницы литературы, и Кати, дочери Людмилы, начинающей актрисы, прагматичной представительницы молодого поколения.

В пространстве пьесы раскрывается сущность героев, проявляющаяся в поступках, высказываниях, отношениях и связях. Главный

<sup>18</sup> M. Bachtin, *O metodologii literaturoznawstwa*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 1, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 88–98.

<sup>19</sup> А. Е. Мардань, *Последний герой*, [в:] *Его же, Пьесы „У нас не все дома“*, Радуга, Киев 2016, с. 261.

<sup>20</sup> С. Я. Гончарова-Грабовская, указ. соч., с. 18.

герой, Виктор, проявляет „героизм“, стараясь подороже продать квартиру-хрущевку. Он отказывается покидать квартиру в уже заброшенном доме и объясняет свое упорство желанием хоть что-то сделать в борьбе за лучшее будущее для себя и своей семьи, а в итоге остается один, покинутый близкими людьми, которые пошли на компромисс с риэлтерской фирмой и таким образом предали его. Виктор остается „последним героем“ в этом „реалити-шоу“. Таким образом, преломляясь в сюжете, меняется нравственная шкала ценностей, обнажая отрицательные и положительные стороны героев, что позволяет понять авторскую идею: новые времена и жизненные перемены бывают безжалостны к „последним героям“.

Тематика, которая прослеживается в большинстве пьес Мардана, часто основана на социально-бытовых и психологических и этических аспектах жизни разных слоев населения постсоветского пространства, автор использует занимательные сюжеты с мелодраматической или скандальной подоплекой, с напряженной интригой.

В пьесе *Дочки-матери* героини Валентина и Катя, изображающие мать и дочь, — „ночные бабочки“. У каждой из них своя жизненная драма, вынуждающая их зарабатывать на хлеб насущный древнейшей профессией. Несомненно, сама тематика пьесы — обыкновенные женщины вынуждены заниматься проституцией — обращает на себя внимание и напоминает элементы произведений постсоветской „чернухи“, где герои по тем или иным причинам оказываются „на дне“. О занятии героинь зрители узнают не сразу, так как название пьесы предполагает детскую игру или, в другом случае, взаимоотношения матери и дочери. Постепенно оказывается, что женщины всего лишь играют семейные роли, а весь этот „спектакль“ рассчитан на немолодого клиента, который за тройной тариф хочет „оригинальной клубнички“ — позабавиться одновременно с матерью и дочерью.

В завязке действия героини легко и с юмором подходят к своему заданию, но неожиданно возникает непредвиденная проблема. Подвыпивший клиент, по просьбе которого неопытная Катя едва не придушила его в постели, теряет сознание. Уверенные, что по неосторожности убили посетителя, женщины рассматривают разные варианты своих дальнейших действий и решают избавиться от тела. Однако клиент неожиданно исчезает из квартиры. Все перипетии, связанные с этим исчезновением, у кого-то вызывают смех, иногда сочувствие, но всегда под комичностью происходящего подразумевается трагичная нотка. В пространстве пьесы раскрывается сущность героинь и определенное отношение к ситуации, которая не оставляет им выбора и диктует поведение. Валентина и Катя

рассказывают друг-другу свои истории и решают изменить свою жизнь, бросить эту профессию, начать все с начала. В этой сцене присутствует морализаторский посыл автора. С одной стороны, героини решают порвать со своим прошлым и начать новую жизнь, с другой стороны, мы не находим однозначного подтверждения реализации этой идеи, вполне возможно, что жизнь Валентины и Кати не только не изменится к лучшему, но и завершится трагически. Несмотря на отсутствие прямых сцен насилия, довольно популярными в современных драмах, в пьесе присутствует завуалированная жестокость, которая проявляет себя и в общих трудностях жизни, и в единственном способе выжить — торгуя собственным телом. Гипернатурализм реальности, жестокость и несправедливость происходящего в пьесе вызывают у зрителя эффект катарсиса.

Неожиданная развязка пьесы — в квартире, где находятся женщины, вдруг раздается стук, слышится мужской голос, затем гаснет свет. Открытый неоднозначный финал пьесы — рассчитанный перформативный ход: посредством сопереживания вовлечь зрителя в театральный процесс.

Рассматривая пьесу *Дочки-матери* в контексте „новой драмы“, можно заметить косвенное влияние документального театра: действие напоминает одну из многих историй, которые можно встретить в современных масс-медиа. Автор признается в интервью, что сюжет был подсказан объявлением в газете, в котором мать и дочь ищут спонсора:

[...] подобные истории не надо придумывать. Они рядом. Сюжет пьесы *Дочки-матери* тоже возник „из жизни“. Листаю какую-то газетку, а там объявления: „Юноша ищет девушку, девушка ищет юношу, девушка ищет девушку...“. И среди этих жаждущих вдруг одна газетная строчка: „Мать и дочь ищут спонсора“. Что-то меня кольнуло и натолкнуло на историю, ставшую впоследствии пьесой. Когда некоторые драматурги говорят, что современность бедна на сюжеты, отвечаю: „А вы пойдите хотя бы в суд, посидите там пару дней, — и сюжетов хватит на десять лет вперед“<sup>21</sup>.

Подобное желание драматурга представлять зрителям в своих пьесах правду жизни, становясь бесстрастным повествователем, свидетельствует о влиянии жанра *verbatim* и сходстве пьес Марданя с документальными пьесами „новой драмы“.

<sup>21</sup> О. Вергелис, *Ремарки на „Листе“*. Драматург Александр Мардань: „В Одессе говорят по-русски, но думают по-украински“, „ZN,UA“ 2006, № 613, [в:] электронный ресурс: [https://zn.ua/CULTURE/remarki\\_na\\_liste\\_dramaturg\\_aleksandr\\_mardan\\_v\\_odesse\\_govoryat\\_po-russki\\_no\\_dumayut\\_po-ukrainski.html](https://zn.ua/CULTURE/remarki_na_liste_dramaturg_aleksandr_mardan_v_odesse_govoryat_po-russki_no_dumayut_po-ukrainski.html) (05.06.2019).

Если критики в свое время упрекали Чехова за житейски немотивированные поступки персонажей, то абсурдная реальность в пьесах Марданя вполне мотивирована и присутствует почти в каждой пьесе (*Последний герой, Дочки-матери, Очередь*). Истоки абсурда заложены в драматургических коллизиях, характерах действующих лиц и в реальной жизни, которую драматург очень точно пытается передать в своих пьесах.

В пьесе *Очередь (Уравнение с одним неизвестным)* автор определяет жанр, как „трагедию положений“. Время действия — постсоветский период, начало дикого капитализма. В районной поликлинике очередь пациентов ожидает появления „врача-целителя“ Анатолия Михайловича, который задерживается по нелепой случайности. Жизненная ситуация драматического характера дополнена в пьесе элементами абсурдной действительности (продажа „органов“ животных среди пациентов и работников поликлиники спроецирована на известные факты торговли человеческими органами) или комичностью положения героя (прикован наручниками к кровати любовницы). Нелепа и абсурдна также показанная в пьесе неистребимая вера в пользу и силу народного целителя, одного из обычных шарлатанов, во множестве появившихся в постсоветском обществе наряду с экстрасенсами и гадалками. Нормальный человек, прочитавший пьесу *Очередь* или посмотревший спектакль, возможно, назовет саму коллизию пьесы нелепой, абсурдной. Однако драматург ставит своих героев в определенную ситуацию и систему взаимоотношений, чтобы, как нам кажется, используя элементы абсурда, показать характер современного общества и его пороков, неизменных с библейских времен, и заставить зрителя задуматься над этим.

Подводя итоги, можно сказать, что максимальное приближение сюжетов пьес к правде жизни, внешняя будничность, философский подтекст, использование элементов театра абсурда и документального театра, построение фабулы с оглядкой на развлекательность, мелодраматическую или скандальную интригу, авторское отношение к изображаемому миру и запланированный перформативный эффект — эти принципы стали неотъемлемым качеством пьес Марданя. Все это свидетельствует о том, что пьесы Александра Марданя можно рассматривать как произведения „новой драмы“, занимающие достойное место в современной русскоязычной драматургии постсоветского периода.



## Библиография

- Вергелис О., *Ремарки на „Листе“*. Драматург Александр Мардань: „В Одессе говорят по-русски, но думают по-украински“, „ZN,UA“ 2006, № 613, [в:] электронный ресурс: [https://zn.ua/CULTURE/remarki\\_na\\_liste\\_dramaturg\\_aleksandr\\_mardan\\_v\\_odesse\\_govoryat\\_po-rusksi\\_no\\_dumayut\\_po-ukrainski.html](https://zn.ua/CULTURE/remarki_na_liste_dramaturg_aleksandr_mardan_v_odesse_govoryat_po-rusksi_no_dumayut_po-ukrainski.html) (05.06.2019).
- Ветелина Л. Г., *„Новая драма“ XX–XXI вв.: проблематика, типология, эстетика, история вопроса*, „Вестник Омского университета“ 2009, № 1.
- Гончарова-Грабовская С. Я., *Поэтика современной русской драмы (конец XX — начало XXI века)*, Изд-во Белорусского государственного университета, Минск 2003.
- Забалуев В., Зензинов А., *Новая драма: практика свободы*, „Новый мир“ 2008, № 4, [в:] электронный ресурс: [http://magazines.russ.ru/novy\\_mi/2008/4/za14-pr.html](http://magazines.russ.ru/novy_mi/2008/4/za14-pr.html) (06.06.2019).
- Зырянова О. Н., *Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX — начала XXI вв.*, Автореф. ...дисс. д-ра филол. наук, Барнаул: Сибирский федеральный университет, 2010, [в:] электронный ресурс: <http://cheloveknauka.com/poetika-absurda-v-russkoj-drame-vtoroy-poloviny-xx-nachala-xxi-vv> (05.06.2019).
- Кравченко А. И., *Культурология: словарь*, Академический Проект, Москва 2001.
- Липовецкий М., Боймерс Б., *Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты „новой драмы“*, Новое литературное обозрение, Москва 2012.
- Мардань А. Е., *Последний герой*, [в:] Его же, *Пьесы „У нас не все дома“*, Радуга, Киев 2016.
- Михина Е. В., *Интертекст как одна из форм коммуникации между автором и читателем в художественном дискурсе*, „Вестник Челябинского государственного университета“ 2011, № 33 (248).
- Новикова А. А., *Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия*, Алетейя, Санкт-Петербург 2008.
- Соловьева А. Г., *Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы*, [в:] *Современная филология: материалы II Международной научной конференции*, Уфа 2013.
- Энциклопедия литературных произведений*, под ред. С. В. Стахорского, Вагриус, Москва 1998.
- Bachtin M., *O metodologii literaturoznawstwa*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 1, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.



**PO MANNIE I VISCONTIM. ŚMIERĆ W WENECJI  
WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE POLSKIEJ, ROSYJSKIEJ  
I UKRAIŃSKIEJ**

**ПОСЛЕ МАННА И ВИСКОНТИ. СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ  
В СОВРЕМЕННОЙ ПОЛЬСКОЙ, РУССКОЙ  
И УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ**

**AFTER MANN AND VISCONTI. DEATH IN VENICE  
IN POLISH, RUSSIAN AND UKRAINIAN LITERATURE**

**Olga Siemońska**

Uniwersytet Wrocławski, Wrocław – Polska,  
osiemonska@gmail.com

Abstract: The article analyzes three pieces of Russian, Ukrainian and Polish contemporary literature on the subject of “the death in Venice”. The authors of the works, by referring to the literary tradition, consciously strengthen the myth of the “the city of death”. In their interpretations this myth has two dimensions: the general and the individual. In the general dimension the vision of a dying beauty and fading power encourages reflection on the transitory nature of civilization. The indivi city, i.e. Venice.

Słowa kluczowe: Wenecja, śmierć, literatura rosyjska, literatura ukraińska, literatura polska.  
Ключевые слова: Венеция, смерть, русская литература, украинская литература, польская литература.

Keywords: Venice, death, Russian literature, Ukrainian literature, Polish literature.

Wydana w 1913 roku nowela Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji* (*Der Tod in Venedig*) stała się dla światowego tekstu weneckiego dziełem ważnym, utrwalającym w wyobraźni zbiorowej obraz Wenecji jako malowniczej ruiny, gdzie doświadczenie piękna łączy się z doświadczeniem śmierci. Tak właśnie ukazywali miasto dziewiętnastowieczni literaci europejscy, którzy zwiedzając Wenecję doznawali wrażenia, że znajdują się w mieście widmie, niegdyś pięknym i bogatym, dziś popadającym w ruinę. Ich nasycone elementami biograficznymi teksty (dzienniki podróży, pamiętniki, listy), pełne są tego rodzaju obserwacji, często

przeradzających się w refleksje o charakterze egzystencjalnym i wanitacyjnym. Oto trzy, potwierdzające ten fakt przykłady, wybrane z pism Piotra Czajkowskiego, Henryka Sienkiewicza i Dmitrija Filosofowa:

Nie można powiedzieć, żeby miasto to odznaczało się wesołym charakterem. Wręcz przeciwnie, ogólne wrażenie jakie po sobie pozostawia, jest jakieś melancholijne. To są ruiny<sup>1</sup>;

Bóg wie kiedy powznoszono te budowle, dziś popaczone, obdrapane, które, wszystkie razem wzięte sprawiają wrażenie rudery<sup>2</sup>;

Lecz teraz nie ma już Republiki Weneckiej, jest jedynie martwe, niezdrowe, wilgotne, powoli chylące się ku ruinie miasto<sup>3</sup>.

Naznaczone smutkiem wrażenie wywołane widokiem rozkładających się szczątków weneckiej cywilizacji, potęgowane jeszcze przez świadomość chwalebnej przeszłości republiki, znalazło odzwierciedlenie w licznych utworach prozatorskich i lirycznych, pełnię osiągając w noweli Manna i jej filmowej adaptacji Luchina Viscontiego<sup>4</sup>. Utrwaliły one status Wenecji jako miasta śmierci, miasta, które „umiera” lub do którego przyjeżdża się po to, by umrzeć. Siłę oddziaływania tego modernistycznego fenomenu kulturowego na wyobraźnię europejską doskonale ilustruje poniższy dialog, będący fragmentem powieści Lecha Majewskiego *Metafizyka* (2002):

– Na jak długo chcecie wynająć mieszkanie? – zapytała agentka.

– Nie wiem – odparłaś – Dopóki nie umrę.

– Przyjechała pani tu umrzeć? – sprawdziła wzrokiem, czy nie żartujesz.

– Tak.

Nie zrobiło to na niej specjalnego wrażenia.

– Wielu tak robi – wzruszyła ramionami. – Wymyślił to Mann a Visconti sfilmował<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> П. И. Чайковский, *Письмо Надежде фон Мекк*, 16/28 декабря 1877, [в:] электронный ресурс: <http://www.tchaikov.ru/1877-066.html> (16.01.2018) [tłum. moje – O. S.].

<sup>2</sup> H. Sienkiewicz, *Listy z Rzymu, Wenecji i Paryża*, [в:] электронный ресурс: [https://archive.org/stream/pismahenrykasien12sien/pismahenrykasien12sien\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/pismahenrykasien12sien/pismahenrykasien12sien_djvu.txt) (16.01.2018).

<sup>3</sup> D. Filosofow, *Sztuka współczesna i dzwonnica św. Marka*, [w:] Idem, *Pisma wybrane*, pod red. P. Mitznera, przeł. H. Dubyk, t. 1, Warszawa 2015.

<sup>4</sup> Szczegółowo na temat obecności motywów tanatycznych w utworach o tematyce weneckiej pisze Dariusz Czaja, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1992, t. 46, z. 3–4). Badacz podkreśla, że nowela Manna nie była utworem, który zainicjował mit „miasta śmierci”, lecz dziełem, dzięki któremu znany wcześniej obraz trwale zapisał się w świadomości Europejczyków.

<sup>5</sup> L. Majewski, *Metafizyka*, Poznań 2016, s. 50.

Powyższy fragment współczesnej polskiej powieści dowodzi również, że mit „miasta śmierci” trwale zrosł się z obrazem Wenecji, wyłaniając się w coraz to nowych odsłonach, tworząc wizje, w których rozsypane się, oblepione mchem i wodorostami budowle są wymowną metaforą kresu istnienia, zarówno w kontekście śmierci jednostki, jak i zmierzchu kultury.

Niniejszy artykuł jest próbą odnalezienia wspomnianego mitu i omówienia sposobu jego funkcjonowania w trzech współczesnych utworach literatury polskiej, rosyjskiej i ukraińskiej: w powieściach *Metafizyka* Lecha Majewskiego, *Perwersja* (Перверзія, 1996) Jurija Andruchowycza oraz w opowieści Diny Rubiny *Высокая вода венецианцев* (1999).

### Obraz miasta i jego mieszkańców

Wenecję „literacką” ogląda się z punktu widzenia przybysza, tak jakby perspektywa autochtona w ogóle nie istniała. Nie jest to realne, żywe miasto, zaludnione istotami z krwi i kości, lecz przestrzeń baśniowa, tajemnicza i skrzętnie skrywająca swoje prawdziwe oblicze. Jak zauważa Nina Miednis w monografii *Венеция в русской литературе* w obrazach Wenecji granice między życiem i śmiercią, przeszłością i przyszłością są zatarte<sup>6</sup>. Wydaje się ona istnieć jakby poza czasem, gdzieś między rzeczywistością ziemską a światem umarłych. Światło księżyca, ciemna rozedrgana tafla wody oraz cisza nocy – to elementy, które składają się na często powielany w literaturze, zwłaszcza w poezji, wizerunek miasta<sup>7</sup>. Mann w swojej noweli zastępuje je suchym powiewem *sirocco*, zapachem środka dezynfekującego i tłumem na wąskich ulicach. Paradoksalnie nie burzy przy tym wrażenia nierealności i dziwności, jakie towarzyszy pobytowi w Wenecji. Wizje wspomnianych wyżej autorów współczesnych także różnią się w obrazowaniu. Powieść Andruchowycza ukazuje obraz miasta spowitego mgłą, labiryntu bez wyjścia zamieszkałego przez nie całkiem realne, wywołujące wrażenie niesamowitości postacie żebraków, alkoholików i prostytutek, zwracających się do bohaterów w obcym dialekcie. Zarówno hotel, jak i budynki, w których odbywają się seminarium i pożegnalny bal, to stare, rozpadające się pałace pełne zakurzonych, zabytkowych bibelotów. Wszędzie panuje atmosfera dawnego bogactwa, duszna, przesiąknięta wonią zepsucia

---

<sup>6</sup> Н. Е. Меднис, *Венеция в русской литературе*, [в:] электронный ресурс: <http://www.fanread.net/book/10397228/?page=51> (04.01.2018).

<sup>7</sup> Taki obraz Wenecji pojawia się w utworach A. Błoka (*Венеция*), W. Briusowa (*Данте в Венеции*), Ch. Dickensa (*Pictures from Italy*), A. Grigorjewy (*Venezia la bella*), M. Matkovića (*Ślady na ścieżce*), P. Muratowa (*Образы Италии*), Georga Trakla (*W Wenecji*) oraz wielu innych.

i upadku. Jeden z bohaterów podsumowuje swoje wrażenia następująco: „to pretensjonalne nagromadzenie przedmiotów i przepychu. Ta antykwaryczna pleśń i totalne bezguście. Naprawdę nie widziałem okropniejszego miasta”<sup>8</sup>.

W opowiadaniu Diny Rubiny obrazom szarego nieba i zalanych wodą chodników towarzyszy dźwięk dzwonów. Gwałtowna ulewa, która nawiedza miasto wprowadza melancholijny nastrój, sprzyja refleksji egzystencjalnej. Pojawiają się również opisy *aqua alta*, charakterystycznego dla prowincji Veneto zjawiska przyrodniczego, które według wielu prognoz ma kiedyś zgubić miasto. W utworze mieszkającej w Izraelu rosyjskiej pisarki to właśnie woda jest tym dla Wenecji, czym dla jej bohaterki choroba – niespiesznym, lecz okrutnym zabójcą. W *Metafizyce* Lecha Majewskiego dominuje zupełnie inny sposób obrazowania. Miasto jest sennie, ciepłe, jasne i spokojne, wedle słów bohaterki powieści przypomina „embrion pływający w brzuchu laguny”<sup>9</sup>, „odgraniczony od kapryśnego morza łożyskiem Lido”<sup>10</sup>. Wizja ta jest jednak złudna – od czasu do czasu z wód laguny unosi się odór zgnilizny, przypominając o nieuchronnie zbliżającym się końcu. W powieści symbolika życia i symbolika śmierci przeplatają się wzajemnie stwarzając odpowiednie warunki do kontemplacji jednego i drugiego.

### Śmierć Wenecji, czyli „postkarnawałowy bezsens świata”<sup>11</sup>

*Śmierć w Wenecji* Manna często odczytuje się jako artystyczny wyraz niepokoju końca wieku, odzwierciedlenie nastrojów dekadencjonalnych tak charakterystycznych dla epok przełomowych<sup>12</sup>. Ten sam klucz można zastosować do analizy powieści Jurija Andruchowycza *Perwersja*, w której obok typowego dla postmodernizmu eklektyzmu form, ujawnia się także pewien przesyt współczesną kulturą, kulturą w której „wszystko już było”, wszystko jest cytatem i powtórzeniem, która nie jest w stanie zaoferować już nic prawdziwego ani wartościowego. Natalia Tkaczyk w artykule *Ініціаційна парадигма міфологічної подорожі героя у міському моноци* dostrzega w tej powieści ironiczne odzwierciedlenie struktury mitu wędrowni bohatera archetypowego. Opierając się na pracach Josepha Campbella badaczka wyróżnia charakterystyczne dla tego mitu etapy,

<sup>8</sup> J. Andruchowycz, *Perwersja*, przeł. O. Hnatiuk, R. Rusnak, Wołowiec 2012, [w:] źródło elektroniczne: <https://docer.pl/doc/n1v8ce> (12.01.2018).

<sup>9</sup> L. Majewski, op. cit., s. 58.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>11</sup> J. Andruchowycz, op. cit.

<sup>12</sup> D. Czaja, op. cit., s. 59.

takie jak opuszczenie świata rzeczywistego, wyruszenie do krainy magicznej (Wenecja), poddanie próbom, inicjacja, nagroda. Jednakże świat, do którego trafia bohater Andruchowycz uległ dehumanizacji, to świat upadły, wynaturzony, dlatego też żaden z wymienionych etapów nie przebiega „prawidłowo”<sup>13</sup>. Bohater powieści, poeta Stas Perfercki, nie chcąc żyć w takim świecie, odrzuca ofiarowany mu dar nieśmiertelności i wybiera śmierć – po zakończeniu seminarium znika, zostawiwszy list sugerujący, że popełnił samobójstwo. Autor nie wyjaśnia, czy zniknięcie Perferckiego oznacza śmierć rzeczywistą, czy też jest śmiercią symboliczną, udawanie śmierci, ucieczkę przed zbrodnią, przed widmem zmarłej żony, przed miłością, przede wszystkim zaś przed powszechną entropią. Wenecja, przedstawiona w powieści jako „centrum Wielkiego Cytatu, ucieleśnienie ostatecznego *po*”<sup>14</sup>, to miasto, które skupia w sobie wszystkie symptomy końca cywilizacji, od stopniowej utraty znaczenia politycznego, ekonomicznego i kulturowego, poprzez wyludnienie, powolne popadanie w ruinę, aż po kryzys Karnawału, czyli ostatni etap degradacji.

Prawdziwa śmierć Wenecji nastanie nie z powodu zatopienia przez morze, czy pochłonięcia przez piaski, nie od potopu, czy gromu z nieba [...]. Wszystko to jest tylko zewnętrzne, czyli pozorne, czyli nieistotne. [...] Nadchodzi epidemia gorsza od tej z 1630 roku, kiedy to kanałami płynęły jedynie spuchnięte trupy. [...] Nadchodzi epidemia dehumanizacji<sup>15</sup>.

Andruchowycz daje do zrozumienia, że współczesna kultura odrzucając sferę *sacrum*, pozbawiła też racji bytu sferę *profanum*, rzeczywistość karnawałową, bachtinowski „świat na opak”, niszcząc przy tym ostatecznie ustalony przed wiekami porządek świata. Jak pisze Agata Kłocińska w artykule *Karnawał wobec sacrum. O ludyczności kultury współczesnej*, „o ile u Bachtina można było mówić o «odwróconym porządku» i «uwolnieniu od panującej prawdy», o tyle współczesność nie ma już czego odwracać, ani od czego się uwalniać”<sup>16</sup>.

Żyjemy dziś pod znakiem smutnego słowa „po”. Wierni swej naturze i technologii, nie chcemy uświadomić sobie, że jest to prawdopodobny koniec, ale tak wynika ze wszelkich możliwych znaków i aluzji. [...] Najbardziej oryginalna z idei, wygenerowanych przez bezdusznego ducha naszych czasów (proszę wybaczyć niewesołą grę słów), to idea totalnej nieoryginalności wszystkiego, zmart-

<sup>13</sup> Н. М. Ткачик, *Ініціаційна парадигма міфологічної подорожі героя у міському топосі*, „Актуальні проблеми слов’янської філології” 2010, № XXIII, s. 297.

<sup>14</sup> J. Andruchowycz, op. cit.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> A. Kłocińska, *Karnawał wobec sacrum. O ludyczności kultury współczesnej*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 3, s. 121.

wiała i majestatyczna. Cytat, kolaż i dekonstrukcja zamieniły nam coś dawniejszego, bardziej pierwotnego<sup>17</sup>.

W powieści unaocznieniem kryzysu jest karnawał wenecki będący dziś jedynie marnym cieniem prawdziwego Karnawału, komercyjną imprezą, pokazem dla turystów. W tym rozumieniu Wenecja Andruchowycza staje się symbolicznym ucieleśnieniem kultury w stadium kryzysu, a śmierć bohatera aktem rozpaczony po jej utracie.

### Śmierć w Wenecji, czyli przedśmonek zaświatów

Bardziej jednostkowy, osobisty wymiar realizacji mitu „miasta śmierci” prezentują powieść Lecha Majewskiego *Metafizyka* oraz opowieść Diny Rubiny *Высокая вода венецианцев*. W obu utworach celem wyjazdu bohatera literackiego nad lagunę jest złagodzenie szoku psychicznego wywołanego przez usłyszaną od lekarza diagnozę. Przebywanie w Wenecji ma przynieść ulgę, oswoić z myślą o odejściu, gdyż, jak pisze Peter Ackroyd, „jest coś pocieszającego w umieraniu blisko wody, w mieście, które samo znajduje się w kleszczach rozkładu”<sup>18</sup>. Literatura kreśli obraz Wenecji istniejącej poza czasem, na granicy jawy i snu. Dariusz Czaja, autor szkicu *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, widzi w Wenecji „miejsce przebiccia między ziemią i podziemiami”<sup>19</sup>, przedśmonek zaświatów, gdzie człowiek może przygotować się do śmierci poprzez zbliżenie się do niej, poznanie jej istoty. Szczególna atmosfera miasta sprzyja osiągnięciu stadium, które w psychologii określa się mianem „pogodzenia się”. Aby jednak dotarcie do tego stadium stało się możliwe potrzebne są pewne rytuały. W *Metafizyce* Majewskiego takim rytuałem jest odgrywanie przez bohaterów scen z tryptyku Hieronima Boscha, spacer po weneckim labiryncie oraz uczestnictwo w pogrzebie. Motyw labiryntu jest motywem charakterystycznym dla tekstu weneckiego i pojawia się też w noweli Manna. Zdaniem Marcina Wołka, autora monografii *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, wędrówka Aschenbacha uliczkami Wenecji posiada charakter inicjacyjny, choć może być też interpretowana jako proces odwróconego wtajemniczenia — od oświecenia, przez cielesność, ku śmierci<sup>20</sup>. Dariusz Czaja umieszcza ten szczególny rodzaj konstrukcji przestrzennej w sferze symboliki tanatycznej,

<sup>17</sup> J. Andruchowycz, op. cit.

<sup>18</sup> P. Ackroyd, *Wenecja. Biografia*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2015, s. 344.

<sup>19</sup> D. Czaja, op. cit., s. 65.

<sup>20</sup> M. Wołek, *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Toruń 2009, s. 53.



interpretując ją jako metaforę królestwa umarłych<sup>21</sup>. W utworze Majewskiego motyw labiryntu łączy się z motywem wody. Woda „narzuca Wenecji formę, jest metalem, ostrzem noża, nożycami krojczego, które ucinają domy i ulice w sposób bezwzględny i ostateczny”<sup>22</sup>. Kanały zdają się zastawiać pułapki na przechodniów, nieustannie przypominając samemu miastu, że jego istnienie zależy tylko i wyłącznie od nich, od kaprysu natury. Podróż po krętych uliczkach jest więc wędrówką, gdzie każdy most, każdy kanał niejako zapowiada zagładę. Dla bohaterki Metafizyki jest to jednocześnie droga pełna szczęścia, ponieważ pokonuje ją nie samotnie, lecz w towarzystwie ukochanego. Piękno zaułków, cisza, plusk wody, senny, błogi nastrój oraz obecność bliskiej osoby stwarzają pozory przebywania w raju, co zdają się potwierdzać nazwy mijanych miejsc: *Calle del Paradiso*, *Ponte del Paradiso*, czy *Arco del Paradiso*.

Kolejnym etapem przygotowań do odejścia jest próba przeżycia własnej śmierci poprzez uczestnictwo w ceremonii pogrzebu, która w Wenecji nie ma sobie równych pod względem symboliczności. Kondukt żałobny odprowadzający zmarłego po wodach laguny na cmentarz San Michele przywodzi na myśl wędrówkę przez wody Styksu. Gondolier, czy też współcześnie sternik prowadzący motorówkę, jest odpowiednikiem mitycznego przewoźnika Charona. Skojarzenia te stają się jeszcze bardziej wyraziste, gdy weźmie się pod uwagę, jak często w literaturze gondolę porównuje się do trumny<sup>23</sup>. Powstały obraz uzupełnia „wyspa umarłych”, czyli San Michele, która z brzegu *Fondamenta Nuove* wygląda jak urzeczywistnienie pejzażu ze słynnego obrazu Arnolda Böcklina.

Tak jak w powieści Majewskiego woda nadaje Wenecji formę, tak w utworze Rubiny miasto wydaje się wręcz utkane z jej żywiołu i podobnie jak ona jest zmienne, rozedrgane, falujące. Woda przyciąga i hipnotyzuje, zachwyca i zarazem przeraża. Wrażenie braku granic między nią i powietrzem wywołuje grozę. Bohaterka opowieści, doktor Łurie, z niepokojem zauważa, że na licznych w Wenecji przystaniach nie ma barierek, a schodki wiodą zawsze bezpośrednio do kanału, jakby zapra-

<sup>21</sup> D. Czaja, op. cit., s. 64.

<sup>22</sup> L. Majewski, op. cit., s. 58.

<sup>23</sup> Już Denisowi Fonvizinowi podróż gondolą kojarzyła się z ceremonią pogrzebu: „Разъезжая по Венеции, представляешь погребение, тем наипаче, что сии gondoly на гроб походят и итальянцы ездят в них лежа” (Д. И. Фонвизин, *Венеция*, 17/28 мая 1785, [w:] *Его же, Собрание сочинений в двух томах*, т. 2, [w:] źródło elektroniczne: <http://fonvizin.lit-info.ru/fonvizin/pisma/1784-1785-k-rodnyim.htm> (27.01.2018). Więcej na temat gondoli i przypisywanych jej wartości tanatycznych pisze D. Czaja (*Wenecja i śmierć*, op. cit.).

szając do zanurzenia się w zimnej, czarnej otchłani. Niewytłumaczalne poczucie jedności z miastem i otaczającą je wodą sprawia, że kilkakrotnie podczas pobytu w Wenecji, kobieta odczuwa silną pokusę, by zakończyć swoje życie w wodach laguny, by oddać się władanie śmierci zanim zrobi to choroba.

И опять, как в первые минуты, ее настиг соблазн — ступить: с причала, с набережной, с подоконника — уйти бесшумно и глубоко в воды лагуны, опуститься на дно, слиться с этим обреченным, как сама она, городом, побраться с Венецией смертью...<sup>24</sup>.

Woda, jako jeden z praelementów przyrody, posiada niezwykle bogatą symbolikę. W wielu kulturach starożytnych uważana była za tworzywo kosmosu, przasadę wszechświata, którą Anaksymander określił pojęciem *arché*. Według Talesa z Miletu, pierwszego z filozofów jońskich, była zarazem przyczyną, jak i kresem rzeczy. Przekonanie o dwoistości natury wody ma swój początek w micie o potopie, gdzie źródło istnienia i sił witalnych przemienia się w niszczycielski żywioł, zdolny zetrzeć wszelkie życie z powierzchni ziemi. Strach przed zgubnym działaniem wody jest więc głęboko zakorzeniony w naszej świadomości. Według Carla Gustava Junga woda uosabia kobiecość: „zbawienną, konieczną, życiodajną i hojną, ale też nazbyt zachłanną, zaborczą, zapowiadającą śmierć i ostateczny powrót do tego, co nieświadome”<sup>25</sup>. Maria Kopsztein przytaczając wnioski szwajcarskiego psychiatry z badań nad archetypami pisze: „Lęk przed byciem zdławionym, pochłoniętym, a nawet unicestwionym towarzyszy niemal wszystkim podaniom dotyczącym tematu”<sup>26</sup>. O wielowarstwowej symbolice akwaticznej w tekstach o tematyce weneckiej pisze Dariusz Czaja, podając przy tym liczne przykłady, w których woda umieszczona została w sferze skojarzeń tanatycznych. „Wody Lety”<sup>27</sup>, „czarny Styks”<sup>28</sup>, „zmarłe wody”<sup>29</sup>, to tylko niektóre z przytoczonych przez badacza peryfraz laguny. Ciemna, stopniowo pochłaniająca miasto mętna toń często wykorzystywana jest jako metafora zniszczenia lub śmierci. Będąc żywiołem Wenecji, jej tworzywem, materią, jest równocześnie jej katem, chorobą, która trawi „spróchniałe kości” starych pałaców, wróżąc miastu zagładę i zapomnienie. Po-

<sup>24</sup> Д. И. Рубина, *Высокая вода венецианцев*, Москва 2017, s. 38.

<sup>25</sup> M. Kopsztein, *Sakralna symbolika wody w kulturze chrześcijańskiej*, „Pedagogika Katolicka” 2010, nr 7, s. 220.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 220.

<sup>27</sup> P. Muratow, *Obrazy Włoch. Wenecja*, przeł. P. Hertz, Warszawa 2009, s. 10.

<sup>28</sup> A. Wat, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1987, s. 143.

<sup>29</sup> J. Iwaszkiewicz, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968, s. 499.

dobne motywy pojawiają się w opowieści Rubiny. Początkowa ciekawość bohaterki, by zobaczyć na własne oczy charakterystyczne dla Wenecji zjawisko powodzi, przeradza się w obezwładniający strach i rozpaczliwe pragnienie, by uciec jak najdalej od złowróżbnego widoku, jaki przedstawia zalany wodą plac św. Marka.

Бежать, думала она, бежать из этого города, с его призраками, с высокой водой, способной поглотить все своей темной утробой, с его подновленными, но погибающими дворцами, с их треснувшими ребрами, стянутыми корсетом железных скоб... Бежать из этого обреченного города, свою связь с которым она чувствует почти физически<sup>30</sup>.

Niemniej znaczącym elementem łączącym symbolikę tanatyczną z Wenecją jest maska, w związku z czym scenę w warsztacie masek, można uznać za kolejny etap misterium śmierci. Twórca tradycyjnych rekwizytów karnawałowych proponuje bohaterce przymierzenie maski, która posiada szczególną właściwość: przyjmuje rysy tego, który ją założy. Rzeczywiście, kobieta widzi w lustrze swoją twarz, jednakże jest to twarz bez wyrazu, bez uczuć, bez życia. O ile inne maski budziły jedynie niepokój, ta wywołuje przerażającą myśl: „Как — меня уже нет!!”<sup>31</sup>.

Tradycja maski weneckiej zrodziła się z potrzeby anonimowości. W mieście, gdzie ze względu na niedostatek przestrzeni trudno było ukryć tożsamość, zasłonięcie twarzy podczas karnawału dawało wytchnienie, pozwalało na swobodne, niczym nieskrępowane działania. Sekretne schadzki, skrytobójstwa, atmosfera niejasności i tajemniczości są przecież nieodłączną częścią mitu Wenecji. Jednakże zamaskowane, martwe, pozbawione uczuć oblicze budzi lęk, a „wraz z czarną *bauta* (mantyłą zakrywającą głowę i ramiona) i czarnym trójgraniastym kapeluszem przywołuje skojarzenia ze śmiercią”<sup>32</sup>.

Венецианская маска, думала она, притягивает и отталкивает своей неподвижностью, фатальной окаменелостью черт. Как бы человек, но не человек, — символ человека. Пугающая таинственность неестественной улыбки, застылое удивление. Иллюзия чувств. Иллюзия праздника. Иллюзия счастья<sup>33</sup>.

Ważnym przedmiotem symbolicznym w utworze *Высокая вода венецианцев* jest dzwon. Bogaty potencjał semantyczny tkwiący w tym artefakcie otwiera szeroki wachlarz możliwości interpretacyjnych. W tekście literackim jego dźwięk może symbolizować przemianę duchową boha-

---

<sup>30</sup> Д. И. Рубина, op. cit., s. 42–43.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 42

<sup>32</sup> P. Ackroyd, op. cit., s. 261.

<sup>33</sup> Д. И. Рубина, op. cit., s. 41.

tera, odzwierciedlać jego stan emocjonalny, skłaniać do refleksji, przemawiać głosem Boga, a w utworach zawierających elementy fantastyczne informować o ingerencji istot nadprzyrodzonych<sup>34</sup>. Bywa odczytywany jako zwiastun śmierci. W wielu kulturach istnieje zwyczaj nadawania dzwonom imion. Tradycja ta oraz wiara w nadprzyrodzoną moc idiofonu są przyczyną częstego stosowania w utworach literackich zabiegu antropomorfizacji<sup>35</sup>. W powieści Rubiny dzwony nie tylko rozmawiają ze sobą, ale też zwracają się do człowieka. Nawołują go, wzywają, męczą. Ich ton jest ponury i żałobny. Dzwony dręczą, pytają, swoim rozdzierającym serce biciem zmuszają do refleksji nad sensem i jakością życia, próbują nakłonić do pogodzenia się z losem. Bohaterka opowiadania odnosi wrażenie, że płynące ze wszystkich kościołów dźwięki są głosem samej Wenecji, miasta, które tonie, ginie, umiera, tak jak ona.

За эти несколько минут изматывающего, окликающего ее зова колоколов, она все поняла: Этот город, с душою мужественной и женской, был так же обречен, как и она, а разница в сроках — семь месяцев или семьдесят лет — [...] такая чепуха для бездушного безграничного времени! И это предощущение нашей общей гибели, общей судьбы — вот, что носится здесь над водой каналов<sup>36</sup>.

Wydawać by się mogło, że ponura atmosfera Wenecji powinna destrukcyjnie wpłynąć na psychikę człowieka chorego. Jednakże świadomość wspólnego losu, czekającego zarówno Wenecję, jak i obie bohaterki analizowanych tekstów, paradoksalnie podnosi je na duchu, dodaje im sił. Zarówno więc w powieści Majewskiego, jak i opowiadaniu Rubiny, tanatyczność Wenecji nabiera nowego znaczenia. Miasto przestaje być, jak w noweli Manna, przestrzenią infernalną, która sprowadza śmierć na przybysza. Staje się swoistym azylem, schronieniem przed strachem i traumą, spowodowanymi myślą o śmierci.

Na podstawie analizowanych utworów można stwierdzić, że autorzy współczesnych tekstów o tematyce weneckiej, nawiązując do tradycji literackiej, świadomie utrwalają mit „miasta śmierci”. Mit ten w ich interpretacjach posiada dwa wymiary: ogólny i jednostkowy. W wymiarze ogólnym wizja umierającego piękna i gasnącej potęgi prowokuje do refleksji nad nietrwałością cywilizacji. Wenecja uchodząca niegdyś za świadectwo zwycięstwa człowieka nad siłami natury, staje się symbolem rozkładu kultury, która ją stworzyła. Z kolei wymiar jednostkowy

<sup>34</sup> G. Guźlak, *Dzwony. Ich funkcje kulturowe w literaturze i obyczajach XIX-XX wieku*, Bydgoszcz 2011, s. 89.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 59.

<sup>36</sup> Д. И. Рубина, *op. cit.*, s. 38.

ujawnia się, jak ujął to Peter Ackroyd, „w fatalnej sile przyciągania, która sprawia, że wiele osób przyjeżdża do Wenecji specjalnie po to, by dożyć tam swoich dni”<sup>37</sup>, by odejść w miejscu poruszającym swoim pięknem, ale w którym nie ma już życia, w miejscu, w którym pożegnanie ze światem nie wydaje się tak bolesne.]

## Bibliografia

### Literatura w języku polskim:

- Ackroyd P., *Wenecja. Biografia*, przeł. T. Bieroń, Poznań 2015.
- Andruchowycz J., *Perwersja*, przeł. O. Hnatiuk, R. Rusnak, Wołowiec 2012, [w:] źródło elektroniczne: <https://docer.pl/doc/n1v8ce> (12.01.2018).
- Czaja D., *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1992, t. 46, z. 3–4.
- Filosofow D., *Sztuka współczesna i dzwonnica św. Marka*, [w:] Idem, *Pisma wybrane*, pod red. P. Mitznera, przeł. H. Dubyk, t. 1, Warszawa 2015.
- Guzlak G., *Dzwony. Ich funkcje kulturowe w literaturze i obyczajach XIX–XX wieku*, Bydgoszcz 2011.
- Iwazzkiewicz J., *Wiersze zebrane*, Warszawa 1968.
- Kłocińska A., *Karnawał wobec sacrum. O ludyczności kultury współczesnej*, „Kultura i Wartości” 2012, nr 3.
- Kopsztein M., *Sakralna symbolika wody w kulturze chrześcijańskiej*, „Pedagogika Katolicka” 2010, nr 7.
- Majewski L., *Metafizyka*, Poznań 2016.
- Muratow P., *Obrazy Włoch. Wenecja*, przeł. P. Hertz, Warszawa 2009.
- Sienkiewicz H., *Listy z Rzymu, Wenecji i Paryża*, [w:] źródło elektroniczne: [https://archive.org/stream/pismahenrykasien12sien/pismahenrykasien12sien\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/pismahenrykasien12sien/pismahenrykasien12sien_djvu.txt) (16.01.2018).
- Wat A., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1987.
- Wołk M., *Głosy labiryntu. Od „Śmierci w Wenecji” do „Monizy Clavier”*, Toruń 2009.

### Literatura w języku rosyjskim:

- Меднис Н. Е., *Венеция в русской литературе*, [w:] электронный ресурс: <http://www.fanread.net/book/10397228/?page=51> (04.01.2018).
- Рубина Д. И., *Высокая вода венецианцев*, Москва 2017.
- Фонвизин Д. И., *Венеция, 17/28 мая 1785*, [w:] Его же, *Собрание сочинений в двух томах*, т. 2, [w:] электронный ресурс: <http://fonvizin.lit-info.ru/fonvizin/pisma/1784-1785-k-rodnyum.htm> (27.01.2018).
- Чайковский П. И., *Письмо Надежде фон Мекк, 16/28 декабря 1877*, [w:] электронный ресурс: <http://www.tchaikov.ru/1877-066.html> (16.01.2018).

---

<sup>37</sup> P. Ackroyd, op. cit., s. 344.

**Literatura w języku ukraińskim:**

Ткачик Н. М., *Ініціаційна парадигма міфологічної подорожі героя у міському топосу*, „Актуальні проблеми слов'янської філології” 2010, № XXIII.

**SYTUACJA JĘZYKA BIAŁORUSKIEGO W INTERNECIE**  
**СИТУАЦІЯ БЕЛАРУССКОГО ЯЗЫКА В ИНТЕРНЕТЕ**  
**THE SITUATION OF THE BELARUSIAN LANGUAGE**  
**ON THE INTERNET**

**Anna Berenika Siwirska**

Uniwersytet Warszawski, Warszawa – Polska,  
asiwirska@gmail.com

**Abstract:** The article is devoted to the functioning of the Belarusian language in Internet communication. The author presents the results of her own research, in which she is interested in what language the Internet users write public and private messages, read news from the world or look for information. The author presents the linguistic situation on the Belarusian Internet and the functioning of the Belarusian language in various spheres of communication: in the mass media, social media, commentaries under press articles, websites of state institutions and private enterprises. Consequently, the real position and role of the Belarusian language in virtual communication is presented in the paper.

**Słowa kluczowe:** Białoruś, język, Internet.

**Ключевые слова:** Беларусь, язык, Интернет.

**Keywords:** Belarus, language, Internet.

Zgodnie z Konstytucją Republiki Białorusi na terytorium całego kraju język białoruski i rosyjski są równoprawnymi językami urzędowymi i powinny być wykorzystywane w jednakowym stopniu we wszystkich sferach komunikacyjnych<sup>1</sup>. Rzeczywistość jednak zdecydowanie odbiega od opisanego statusu prawnego i jest to spowodowane m. in. historycznym rozwojem języka białoruskiego w niesprzyjających warunkach społeczno-politycznych. Współczesny język białoruski został skodyfikowany dopiero na początku XX wieku w oparciu o gwary centralnej Białorusi. W tym czasie językiem białoruskim mówiono głównie na terenach wiejskich, jednak mieszkańcy wsi nie utożsamiali swojego „prostego” języka z językiem białoruskim, którym w ich przekonaniu mówiła wyłącznie nieliczna inteligencja. W miastach z kolei dominował język rosyjski, więc wraz z rozwojem urbanizacji na Białorusi coraz mniej osób posługiwało się białoruskimi gwarami, a coraz więcej zaczęło mówić po rosyjsku. Władza radziecka, której zależało na wynarod-

---

<sup>1</sup> *Констытуцыя Рэспублікі Беларусь са змяненнямі і дапаўненнямі, прынятымі на рэспубліканскіх рэферэндумах 24 лістапада 1996 г. і 17 кастрычніка 2004 г., art. 17.*

dowieniu wszystkich podległych jej republik, nie była zainteresowana zmianą statusu języka białoruskiego<sup>2</sup>.

Wszystko zmieniło się po upadku Muru Berlińskiego, gdy na krótko na Białorusi rządziły siły polityczne, które dążyły do szybkiej białorutenizacji kraju. W pierwszej połowie lat 90. XX wieku wprowadzono liczne reformy mające na celu poprawę sytuacji języka białoruskiego, jednak zmiany te zostały gwałtownie wstrzymane wraz z przyjściem do władzy Aleksandra Łukaszenki. Powszechny w społeczeństwie lęk przed zmianami i sentyment za czasami radzieckimi pogrzebały wszystkie osiągnięcia krótkiej białorutenizacji z początku lat 90., a język białoruski coraz powszechniej utożsamiano już nie tylko z wioską, ale i opozycją, co szczególnie w początkowej fazie przejmowania władzy przez A. Łukaszenkę negatywnie odbijało się na społecznej funkcji języka białoruskiego. Prezydent bardzo szybko konstytucyjnie zrównał status dwóch języków państwowych: białoruskiego i rosyjskiego. Ponieważ status języka białoruskiego wciąż był o wiele słabszy od pozycji języka rosyjskiego, to powrót do drugiego języka urzędowego *de facto* oznaczał powrót do hegemonii tego ostatniego<sup>3</sup>.

Sytuacja ponownie uległa zmianie w drugim dziesięcioleciu XXI wieku. Chociaż język rosyjski wciąż dominuje w życiu codziennym, szkolnictwie, mediach, administracji rządowej i jest głównym środkiem, za pomocą którego Białorusini zaspokajają swoje potrzeby komunikacyjne, to język białoruski stał się jednak podstawowym elementem tożsamości narodowej, swoistym symbolicznym wyznacznikiem białoruskiej tożsamości narodowej<sup>4</sup>. Wraz ze zmianami geopolitycznymi można zaobserwować zintensyfikowany rozwój białoruskiej świadomości narodowej, i co za tym idzie, wzrost funkcji języka białoruskiego w społeczeństwie. Chociaż wciąż zdecydowana mniejszość Białorusinów mówi na co dzień po rosyjsku, to większość z nich deklaruje, że język białoruski jest dla nich językiem ojczystym<sup>5</sup>.

XXI wiek poza zmianami geopolitycznymi przyniósł jeszcze jedną niezwykle ważną zmianę, czyli rozwój technologiczny. Kolejne sfery naszego życia są przenoszone do rzeczywistości wirtualnej. W Internecie odbywa się coraz większa część naszej codziennej komunikacji oraz prze-

<sup>2</sup> Т. Нетбаева, *Моўная сытуацыя ў Беларусі: посткаляніяльныя аспекты*, [w:] R. Radzik, *Białoruś. Przeszłość i teraźniejszość*, Lublin 2010, s. 245–250.

<sup>3</sup> E. Smułkowa, *Dwujęzyczność po białorusku, bilingwizm, dyglosja, czy coś innego?*, [w:] *Białoruś i pogranicza*, E. Smułkowa, Warszawa 2002, s. 414.

<sup>4</sup> И. Калига, *Современная Беларусь: языки и национальная идентичность*, Ўсті над Лабем 2010, s. 107.

<sup>5</sup> *Language and national identity*, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.iisepts.org/?p=869> (02.02.2016).



kazywania informacji. Za pomocą komputera czytamy, piszemy i rozmawiamy. Porozumiewamy się z przyjaciółmi i obcymi ludźmi. Jesteśmy właściwie w stanie zaspokajać wszystkie nasze potrzeby komunikacyjne wyłącznie w wirtualnym świecie. W związku z tą sytuacją każdy współczesny rozwinięty żywy język, w tym także język białoruski, wykształcił nowy styl komunikacyjny, swoją internetową odmianę, która różni się od tradycyjnych form mówionych i pisanych<sup>6</sup>. Internet jest też sferą, w której komunikacja odbywa się o wiele swobodniej niż w rzeczywistości i prawdopodobnie dzięki temu stał się on swoistą sferą wolności dla języka białoruskiego. Zgodnie z opinią białoruskiego językoznawcy Siarhieja Ważnika „białoruski Internet to swoisty papierek lakmusowy (lusterko) współczesnej sytuacji językowej na Białorusi (*Беларускі Інтэрнэт — гэта на сутнасці лакмусавая паперка (люстэрка) той моўнай сітуацыі, што мае месца ў сучаснай Беларусі*)<sup>7</sup>. Można byłoby jednak postawić tezę, że w przypadku sytuacji językowej na Białorusi w Internecie język białoruski odgrywa ważniejszą funkcję niż w realnym świecie, a na pewno o wiele swobodniej rozwija się on w Internecie niż w świecie pozawirtualnym. W rzeczywistości na Białorusi trudno zaspokoić wszystkie potrzeby komunikacyjne w języku białoruskim, w tej sferze dominuje zdecydowanie język rosyjski. W Sieci jest to jednak możliwe. Łatwiej znaleźć białoruskojęzycznych użytkowników Internetu, bowiem zrzeszają się oni w odpowiednich grupach na portalach społecznościach. W realnym świecie takich białoruskojęzycznych grup jest o wiele mniej i są trudniej dostępne. Zdecydowanie rozwija się więc białoruskojęzyczny segment Internetu, w którym dotychczas niepodzielnie dominował język rosyjski.

Na początku, należałoby jednak doprecyzować, czym właściwie jest *bynet* — czyli białoruski Internet, ponieważ nie ma czegoś takiego, jak polski, czeski, rosyjski czy białoruski Internet. Sieć globalna jest jedna i wszystkie jej części są połączone ze sobą. Jednak na potrzeby każdego badania niezbędne jest postawienie sobie pewnych ram, za które badanie nie będzie wychodziło. W realnej rzeczywistości wystarczy oprzeć się na granicach wyznaczonych przez geografie lub administrację. W Internecie nie ma granic, więc przedmiot badań, jakim jest białoruski Internet, trzeba samemu zdefiniować. Na potrzeby niniejszego artykułu postanowiłam oprzeć się na definicji *bynetu* przyjętej przez portal *Akavita*, który tworzy ranking najpopularniejszych białoruskich stron internetowych.

<sup>6</sup> И. В. Совпель, *Лингвистические ресурсы белорусского языка и их приложения*, [у:] *Беларуская мова. Інтэрнэт і камп'ютэр: матэрыялы круглага стала Міжнар. сімпозіума „Разнастайнасць моў і культур у кантэксце глабалізацыі”*, Мінск 2002, s. 7.

<sup>7</sup> С. А. Важнік, *Беларуская мова ў Інтэрнэце*, „Acta Neophilologica”, Olsztyn 2006, t. VIII, s. 80.

Twórcy portalu za białoruskie strony uważają te, których treść odnosi się do Białorusi i Białorusinów lub te, które są tworzone w języku białoruskim, niezależnie od tego, w jakiej domenie są umieszczone. Rozwiązanie to wydaje mi się najodpowiedniejsze, więc i ja przyjmuję taką definicję białoruskiego Internetu.

Wracając do samego portalu *Akavita*, prezentuje on obraz zainteresowań białoruskich Internautów. Na podstawie liczby wyświetleń danej strony internetowej *Akavita* tworzy ranking najpopularniejszych stron białoruskiego Internetu. Aktywność internautów jest śledzona na bieżąco, więc poszczególne miejsca i strony w zależności od czasu i aktualnych trendów wciąż się zmieniają. Ponieważ prowadziłam swoje obserwacje w okresie wakacyjnym, w rankingu *Akavity* jedną z najpopularniejszych stron był portal *holiday.by*. Bez względu jednak na aktualne trendy zawsze wysokie miejsca w rankingu zajmują ogólnokrajowe portale informacyjne (*Belta*, *Naviny.by*) oraz regionalne serwisy informacyjne (blog *Grodno s13*, *Intex-press — baranowicze*, forum — *Grodno*). Znamienne jest to, że w pierwszej dziesiątce najpopularniejszych serwisów brakuje portalu białoruskojęzycznego. Z kolei w pierwszej trzydziestce można zanotować stałą obecność tylko dwóch białoruskojęzycznych portali nadających z zagranicy. Jest to *Euroradio* i *Bietsat*. Poza tym zdarzają się strony internetowe, których tytuły i nazwy poszczególnych sekcji są białoruskojęzyczne, jednak cała zawartość, wszystkie artykuły pisane są po rosyjsku (np. *Naviny Witebska*)<sup>8</sup>.

№	Назва сайту	Наведнікі*	Прагляды**
1.	Беларускае тэлеграфнае агенства (БелТА)	16.891	35.378
2.	HOLIDAY.BY - Турыстычны партал Беларусі	13.474	16.784
3.	Гродна. Блог s13	12.854	45.288
4.	БЕЛОРУССКІЕ НОВОСТИ   Беларусь   Менск   факты   коментары	11.924	26.060
5.	INTEX-PRESS Баранавічы. Інфармацыйны партал партыі	9.093	28.857
6.	Гродзенскі форум	7.144	69.920
7.	Беларусь сегодня	6.469	12.503
8.	Салдарнасць: gazeta.by.com	5.478	25.113
9.	SLANET.by - аб'явленні Беларусі па гарадах, зручны пошук і рубрыкатар	4.575	22.659
10.	Інфармацыйна-справочны рэсурс для выпускнікоў, абітурыентаў і іх родзіцеляў	4.009	13.616

10 najpopularniejszych stron internetowych według portalu *Akavita* 21 sierpnia 2017 r. o godzinie 12:20.

<sup>8</sup> *Akavita*, [w:] źródło elektroniczne: <http://akavita.com> (21.08.2017).

Proporcje między białoruskojęzycznymi a rosyjskojęzycznymi portalami są różne w zależności od tematyki, jaką się zajmują. *Akavita* prowadzi zestawienie popularności poszczególnych stron internetowych ze względu na obszar ich zainteresowań. Wśród portali zajmujących się „społeczeństwem i polityką”, „komputerami i elektroniką”, „internetem”, „edukacją i nauką”, „informacjami lokalnymi”, w zestawieniu pierwszych trzydziestu najpopularniejszych stron internetowych w żadnej kategorii nie ma ani jednego białoruskojęzycznego źródła. W kategorii „środki masowej informacji” znajdują się dwie strony białoruskojęzyczne, wspomnianego już Euroradia (7 miejsce) i Radia Racyja (17 miejsce), w kategorii „kultura i sztuka” na 12 miejscu znajduje się białoruskojęzyczny portal Арт Сядзіба<sup>9</sup>

Przewaga języka rosyjskiego jest także zauważalna na stronach internetowych organów administracji państwowej. Mimo iż oficjalnie na Białorusi są dwa języki urzędowe: białoruski i rosyjski, to ten ostatni dominuje w kontaktach z białoruskimi urzędami. Potwierdza to szybka analiza językowa stron ministerialnych. Ministerstwo Informacji, Ministerstwo Pracy i Ministerstwo Ochrony Zdrowia w ogóle nie posiadają strony internetowej po białorusku. Także strona Archiwum Państwowego nie ma białoruskiej wersji językowej. Ministerstwo Sportu i Turystyki, Centralny Urząd Celny, Ministerstwo Spraw Wewnętrznych albo Rada Ministrów posiada stronę internetową zarówno po rosyjsku, jak i po białorusku, jednak treści w wersji białoruskojęzycznej są o wiele uboższe i rzadziej aktualizowane. Oczywiście, nie dotyczy to wszystkich ministerstw. Niektóre, np. Ministerstwo Obrony i Ministerstwo Spraw Zagranicznych posiadają równie wartościowe strony internetowe w obydwu językach.

Języka białoruskiego nie zaniedbują instytucje państwowe związane z kulturą. Zarówno Biblioteka Narodowa, jak i Narodowa Akademia Nauk mają dobrze działające strony białoruskojęzyczne i rosyjskojęzyczne, a Instytut Języka i Literatury im. Jakuba Kołasa posiada wyłącznie białoruskojęzyczną stronę internetową. Niestety, Republikańska Biblioteka Naukowo-Techniczna, Centralny Katalog Bibliotek Publicznych w Mińsku oraz wiele stron bibliotek lokalnych posiada wyłącznie wersje rosyjskojęzyczne. Z kolei jak zauważa S. Ważnik chociaż w białoruskim Internecie szerzej rozpowszechniony jest język rosyjski, to język białoruski funkcjonuje przede wszystkim na stronach organizacji pozarządowych. Oznacza to, że chociaż dostęp do informacji po białorusku jest utrudniony, to przynajmniej częściowo jest on możliwy.

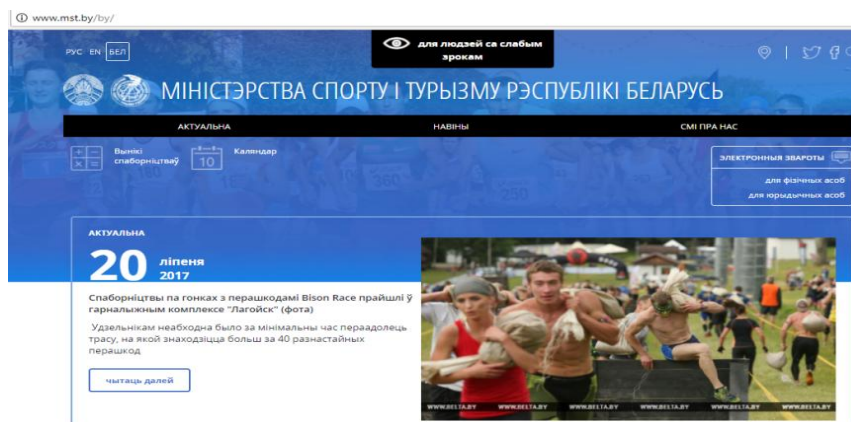
Калі прааналізаваць у колькасных адносінах Інтэрнэт-рэсурсы, створаныя на беларускай і рускай мовах, то ў зоне „BY” пераважаюць рэсурсы, зроб-

<sup>9</sup> *Akavita*, [w:] źródło elektroniczne: <http://akavita.com> (06.09.2017).

ленья па-руску. Перадусім гэта тычыцца старонак большасці дзяржаўных органаў і ўстаноў...

Рэспублікі Беларусь. [...] Асноўная частка беларускамоўных Інтэрнэт-рэсурсаў прыходзіцца на недзяржаўныя грамадскія арганізацыі (гл.: Міжнароднае грамадскае аб'яднанне „Згуртаванне беларусаў свету «Бацькаўшчына»”, Таварыства беларускай мовы, Міжнародная асацыяцыя беларусістаў, Згуртаваньне Беларускай Шляхты, Задзіночанне Беларускіх Студэнтаў, Беларуская асацыяцыя журналістаў, Фонд імя Льва Сапегі і інш.)<sup>10</sup>.

Strona Ministerstwa Sportu i Turystyki RB. Wersja białoruskojęzyczna.



Najnowsza informacja z 20 lipca 2017 r.<sup>11</sup>.

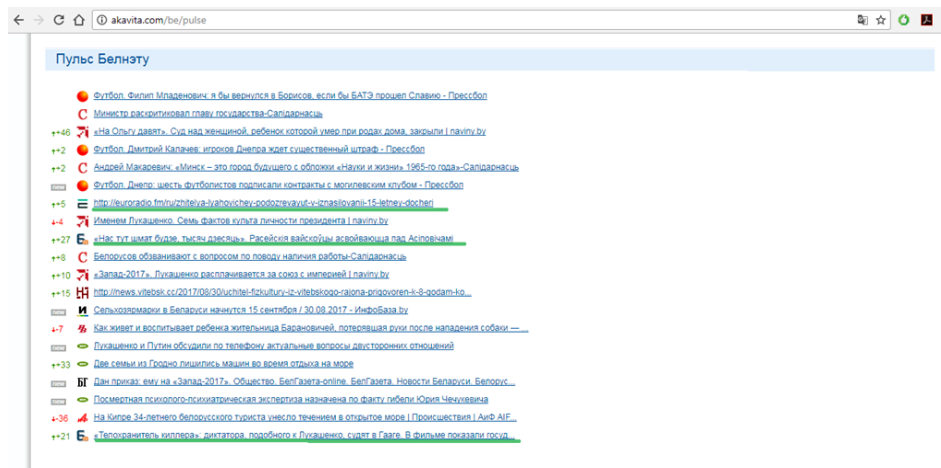


Strona Ministerstwa Sportu i Turystyki RB. Wersja rosyjskojęzyczna.  
Najnowsza informacja z 25 lipca 2017 r.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> С. А. Важнік, *op. cit.*, s. 81.

<sup>11</sup> Міністэрства Спорту і Турызму Рэспублікі Беларусь, [в:] электронны рэсурс: <http://www.mst.by/by/> (26.07.2017).

Na portalu *Akavita* można także na bieżąco śledzić najpopularniejsze artykuły, które w danej chwili czytają białoruscy internauci (tzw. *puls bynetu*). Także większość z czytanych wiadomości jest po rosyjsku, ale w przeciwieństwie do rankingu stron internetowych, w pierwszej dziesiątce najpoczytniejszych artykułów prawie nigdy nie brakuje przynajmniej jednej informacji z białoruskojęzycznych źródeł. Zwykle na liście czytanych informacji znajduje się przynajmniej jeden artykuł zamieszczony na stronach *Bielsatu*, *Radia Racyja* lub *Euroradia*. Oznacza to, że białoruscy internauci poszukują informacji w języku białoruskim. Jest to zapewne spowodowane m.in. niskim poziomem zaufania do informacji rosyjskojęzycznej lub zwykłą chęcią zasięgnięcia wiadomości z innego źródła. Szczególnie, że dyskurs polityczny rosyjskojęzyczny i białoruskojęzyczny zdecydowanie się od siebie różni.



Puls bynetu — najpopularniejsze artykuły według portalu Akavita 30 sierpnia 2017 r. o godz. 12.30. Na zielono zostały podkreślone białoruskojęzyczne źródła<sup>13</sup>.

Język białoruski w Internecie jest jednak najbardziej widoczny w sferze nieoficjalnej. Nie na stronach urzędów, szkół czy przedsiębiorstw, ale na portalach społecznościowych, czyli tam, gdzie społeczeństwo nie musi oglądać się na państwo, ale może oddolnie kształtować rzeczywistość, choćby i wirtualną, co w białoruskiej sytuacji jest niezwykle ważne<sup>14</sup>. Za-

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> *Akavita*, [w:] źródło elektroniczne: <http://akavita.com/ru/pulse> (30.08.2017).

<sup>14</sup> А. Анісім., *Беларуская мова ў асобых суполках і на старонках сацыяльных сетак, [у:] Зборнік матэрыялаў міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі „Моўныя правы і іх абарона”, Мінск 2015, s. 56.*

równy na *Facebooku*, jak i na portalu *vKontakte* nie brakuje użytkowników, którzy posługują się językiem białoruskim. Często białoruskojęzyczni internauci dołączają do grup, które już w nazwie deklarują zainteresowanie językiem białoruskim. Największe grupy i strony na *Facebooku* to: m.in. grupa *Беларуская мова на спажывецкім рынку* (2436 członków), strona *Беларуская мова на кожны дзень* (2342 obserwujących), strona *Беларуская мова* (1041 obserwujących), grupa *Роднае Слова* (994 członków)<sup>15</sup>. Na portalu *vKontakte*: m. in. strona *Беларуская мова — Беларускі язык* (12697 obserwujących), strona *Беларуская мова для лянiвiх* (4477 obserwujących), grupa *Беларуская мова* (3482 członków), grupa *Клюб беларускае мовы* (1001 członków)<sup>16</sup>. W powyższych grupach i na wymienionych stronach użytkownicy często dyskutują nad poprawnością językową, radzą się sobie, jak powiedzieć coś po białorusku, uczą się nowych białoruskich słów, wymieniają się swoimi spostrzeżeniami dotyczącymi języka białoruskiego lub po prostu rozmawiają ze sobą. Duża liczba podobnych grup i stron świadczy o zainteresowaniu językiem białoruskim i potrzebie stworzenia przestrzeni, gdzie można spotkać innych białoruskojęzycznych znajomych.

Widać więc, że choć większość stron internetowych i portali informacyjnych wciąż tworzy treści w większości rosyjskojęzyczne, to na portalach społecznościowych wyraźne wzrasta zainteresowanie językiem białoruskim. Białoruskojęzyczne grupy na *Facebooku* lub *vKontakte* wciąż powiększają się o nowych członków żywo komentujących po białorusku ostatnie wydarzenia lub dyskutujących o języku, kulturze, sztuce, ale także o życiu codziennym i problemach osobistych.

Trend ten potwierdza badanie przeprowadzone latem 2017 roku wśród białoruskojęzycznych Internautów. Na portalach *Facebook* i *vKontakte*, w grupach zrzeszających osoby interesujące się językiem białoruskim, została zamieszczona ankieta, składająca się z pytań dotyczących języków używanych w poszczególnych sytuacjach komunikacyjnych. Badanie nie miało więc na celu analizy całego społeczeństwa białoruskiego, a jedynie białoruskojęzyczną część użytkowników Internetu. Ankiety były dostępne w dwóch wersjach językowych, jednak dzięki zamieszczeniu jej na grupach o sprecyzowanej tematyce, na 500 zebranych ankiet, aż 331 zostało wypełnionych w języku białoruskim, a 169 po rosyjsku. Ponieważ głównym przedmiotem badania była białoruskojęzyczna część badania, ankiety wypełnione po rosyjsku miały służyć jedynie porównaniu wyników i nie były przedmiotem osobnej analizy.

<sup>15</sup> *Facebook*, [w:] źródło elektroniczne: <https://www.facebook.com> (30.08.2017).

<sup>16</sup> *vKontakte*, [w:] źródło elektroniczne: <https://vk.com> (30.08.2017).

Dla białoruskojęzycznej części ankiet charakterystyczne jest to, że wypełniający ją respondenci nie tylko interesują się językiem białoruskim w wolnym czasie i udzielają się na forach poświęconych językowi, ale także zdecydowana większość z nich jest związana z językiem także w sferze zawodowej. W badanej grupie znajdowało się wielu tłumaczy, nauczycieli języka białoruskiego jako ojczystego lub obcego, dziennikarzy, filologów. Osoby używające języka białoruskiego mają więc często wykształcenie filologiczne i większą świadomość językową. Wiele osób z tej grupy to wykładowcy akademicki, pracownicy naukowcy, nauczyciele lub pedagodzy. Kolejna duża część respondentów jest związana zawodowo ze sferą kultury, zajmuje się folklorem, historią lub filozofią. Zdecydowanie mniej było przedstawicieli zawodów technicznych, inżynierów, architektów i programistów, a także prawników, ekonomistów i lekarzy oraz celników i kierowców. Nie każdy białoruskojęzyczny internauta ma więc wykształcenie humanistyczne, ale widać, że humaniści w tej grupie dominują nad osobami z wykształceniem ścisłym i technicznym. Zdecydowana większość ankietowanych mieszka w Mińsku lub innych miastach obwodowych na Białorusi i są przede wszystkim przedstawicielami młodego, ale nie najmłodszego pokolenia. Wiek respondentów wahał się od 16 do 70 roku życia, jednak zdecydowaną większość stanowią odpowiedzi zebrane w grupie osób między 19 a 39 rokiem życia. Są to więc w większości respondenci pamiętający krótki okres białorutenizacji z początku lat 90. dwudziestego wieku, mający możliwość rozpoczęcia edukacji w czasach, gdy językiem nauczania był częściej język białoruski niż rosyjski. Podobną opinię w jednej ze swoich prac wyraża S. Ważnik, który dodaje, że osoby te świadomie używają języka białoruskiego w Internecie, aby podkreślić swoją przynależność narodową:

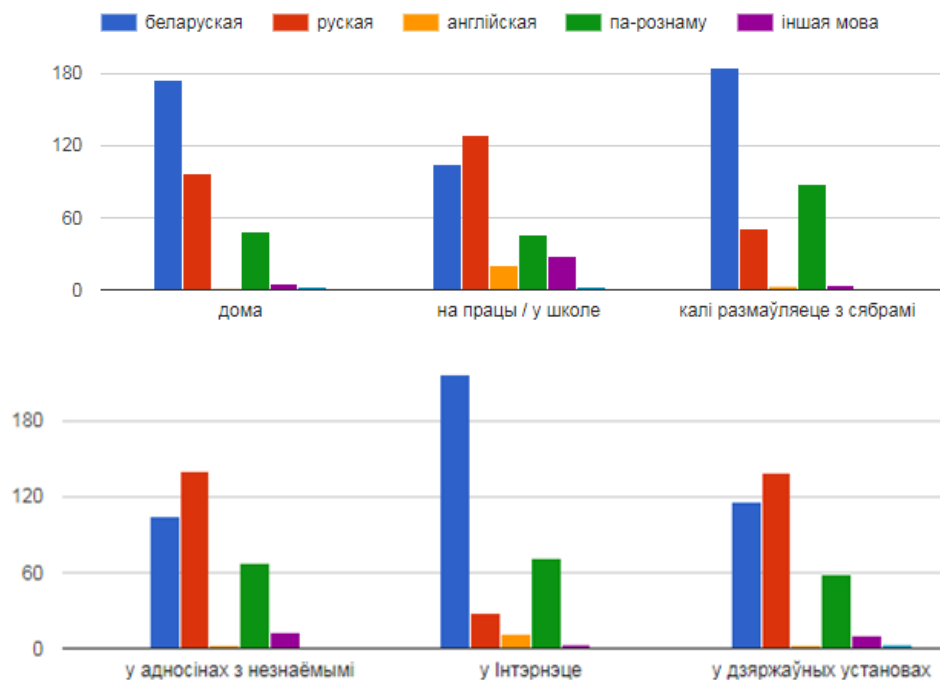
Стваральнікамі адпаведных [інтэрнэт] рэсурсаў стала тое пакаленне беларускай моладзі, для якіх свядомы рамантычны выбар беларускай мовы (беларускай гісторыі і культуры) часоў Другога Беларускага Адраджэння стаў справай жыцця, а беларуская мова - мовай самаідэнтыфікацыі, навукі, культуры і сучасных ведаў<sup>17</sup>.

Analizując wyniki przeprowadzonego badania, można jednak zauważyć, że Internet jest wyjątkową sferą komunikacyjną dla języka białoruskiego. Jedno z pytań zawartych w ankiecie dotyczyło konkretnych sytuacji komunikacyjnych i języków w nich używanych. Ankietowani zostali poproszeni o wskazanie, jakim językiem najczęściej posługują się w domu, w pracy lub szkole, podczas rozmów z przyjaciółmi, w kontak-

<sup>17</sup> С. А. Ва́жнік, *op. cit.*, s. 81.

tach z osobami nieznanymi, w urzędach państwowych i w Internecie. Odpowiedzi udzielane w rosyjskojęzycznej wersji ankiety jednoznacznie wskazywały na dominację języka rosyjskiego we wszystkich sferach komunikacyjnych, jednak wyniki analizy odpowiedzi udzielonych w białoruskojęzycznej części badania pozwalają postawić tezę, że używanie języka białoruskiego jest uzależnione od sytuacji komunikacyjnej.

Якой мовай Вы карыстаецеся часцей за ўсё:



Odpowiedzi udzielane w białoruskojęzycznym wariantcie ankiety na pytanie dotyczące wykorzystania języka w konkretnych sytuacjach komunikacyjnych.

Wśród białoruskojęzycznych użytkowników Internetu język białoruski był wskazywany jako główny język kontaktów przede wszystkim w sytuacjach nieoficjalnych. W domu najczęściej używa języka białoruskiego 175 osób, język rosyjski w odpowiedzi na to pytanie wskazało 97 osób, 48 osób zadeklarowało, że porozumiewa się w różnych językach. Podobnie kształtowały się odpowiedzi na pytanie o język dominujący w kontaktach z przyjaciółmi: 185 osób wskazało język białoruski,



51 język rosyjski, 88 rozmawia z przyjaciółmi w różnych językach. Inaczej prezentuje się sytuacja językowa w sferach komunikacyjnych, w których respondenci czują się mniej swobodnie. W pracy lub szkole języka białoruskiego używa 105 osób, języka rosyjskiego 128, wielu języków 46 osób. W kontaktach z nieznanymi 105 respondentów deklaruje, że najczęściej komunikuje się po białorusku, 140 po rosyjsku, 68 w różnych językach. W urzędach, instytucjach państwowych 116 osób najczęściej rozmawia po białorusku, 139 po rosyjsku, 59 w różnych językach.

Jednak na tle wszystkich odpowiedzi wyraźnie odróżniały się te, udzielane na pytanie dotyczące języka używanego w Internecie. Wśród 331 ankiet wypełnionych po białorusku aż 216 osób zadeklarowało, że w Internecie najczęściej używa właśnie języka białoruskiego, 71 osób zadeklarowało w tym miejscu używanie wielu języków, a jedynie 28 osób wskazało język rosyjski. To niewiele więcej niż angielski, który wybrało 12 respondentów. Liczba osób wybierających komunikację w języku białoruskim jest prawie ośmiokrotnie wyższa, niż liczba osób wybierająca język rosyjski. Ze wszystkich wcześniej omówionych sfer komunikacyjnych, Internet jest jedyną, w której różnica ta była tak duża.

Oczywiście, jest to grupa respondentów, która wybrała białoruskojęzyczny wariant internetowej ankiety. Wypełniając ankietę po białorusku udowodnili, że naprawdę w Internecie używają właśnie języka białoruskiego. Oznacza to, że osoby, starające się zaspokajać swoje potrzeby komunikacyjne w języku białoruskim, najpełniej mogą to robić wyłącznie w wirtualnej rzeczywistości. W Internecie łatwiej znaleźć ludzi o podobnych poglądach i zainteresowaniach, można więc tak ograniczyć krąg internetowych znajomych, aby ze wszystkimi kontaktować się tylko po białorusku. W realnej rzeczywistości jest to czasami niemożliwe.

Internet jest więc sferą, w której język białoruski może swobodnie funkcjonować i rozwijać się w sprzyjających warunkach. Istotne, że dla osób udzielających się na opisanych forach internetowych sprawą zasadniczą jest poprawne używanie języka białoruskiego. Często poruszanym tematem na forach jest kwestia jak coś nazwać po białorusku. Korzystając ze wsparcia białoruskojęzycznej społeczności internauci szybko znajdują odpowiedzi na podobne pytania. Jednocześnie, w ten sposób jest aktualizowana warstwa leksykalna języka białoruskiego o słowa związane z rzeczywistością wirtualną i leksemy opisujące nowe zjawiska. To niezwykle ważne dla języka, aby był w stanie reagować na zmiany zachodzące w społeczeństwie, dzięki czemu użytkownicy są w stanie zaspokoić wszystkie potrzeby komunikacyjne. Ponadto, dzięki Internetowi, wiele osób ma ułatwiony dostęp do treści białoruskojęzycz-

nej, do prasy, muzyki i czasopism, często trudno dostępnych w wersji analogowej oraz, jak już zostało to wcześniej zauważone, do innych białoruskojęzycznych użytkowników Sieci, którzy chętnie porozmawiają w wirtualnej rzeczywistości na każdy temat, byleby po białorusku. Osobom, mającym dotychczas ograniczony kontakt z językiem białoruskim, a chcącym go poznać, Internet daje możliwość nauki. W Sieci są organizowane m.in. kursy językowe lub grupy, w których można po prostu ćwiczyć swój język białoruski w praktyce.

Wyniki przedstawionego badania bynajmniej nie oznaczają, że w białoruskim Internecie dominuje język białoruski. Internet jest wyłącznie sferą, w której osoby białoruskojęzyczne mają możliwość swobodnego używania języka białoruskiego, co nie zawsze jest możliwe w pozostałych sferach komunikacyjnych. Dla porównania w 2010 K. Białowa na łamach „Belaruskaj linhvistyki” zaprezentowała wyniki swoich badań przeprowadzonych w Mińsku na próbie 3769 respondentów. Z tej liczby na pytanie *Jakiego języka używasz w Internecie?* (*На якой мове вы кантактуеце ў інтэрнэце і / ці праглядаеце рэсурсы?*) 506 osób wskazało język białoruski, 389 — białoruski i angielski, 703 — rosyjski, 1061 — rosyjski i angielski, 254 — rosyjski i inny język, 856 — rosyjski, białoruski i angielski<sup>18</sup>. Zgodnie z wynikami tych badań zarówno w Internecie, jak i w realnej białoruskiej rzeczywistości dominuje język rosyjski. Jeśli jednak porównać powyższe wyniki z sytuacją językową w realnym, nie wirtualnym, Mińsku, można odnieść wrażenie, że więcej osób używa języka białoruskiego w internetowej rzeczywistości, niż w realnym życiu.

Opisanej wcześniej zainteresowanie językiem białoruskim w Sieci, może się jednak w przyszłości przełożyć na pozycję języka białoruskiego także w realnej rzeczywistości. Można bowiem założyć, że osoby przyzwyczajone do języka białoruskiego w Internecie, poza nim też nie będą chciały już mówić w innym języku. Ponadto, dzięki ułatwionemu dostępowi do treści białoruskojęzycznych i tym samym lepszej znajomości języka białoruskiego w społeczeństwie, możliwe jest, że więcej osób odważy się nim posługiwać na co dzień. Tendencja do stopniowej białorutenizacji Internetu, może kiedyś przełożyć się na stopniową białorutenizację rzeczywistości. Jest to jednak na razie jedynie optymistyczna ocena dotycząca przyszłości ponieważ współcześnie na Białorusi i w białoruskim Internecie wciąż dominuje język rosyjski.

<sup>18</sup> К. Бялова, *Моўныя асаблівасці беларускага інтэрнэт-дыскурсу*, „Беларуская лінгвістыка”, Мінск 2010, вып. 65, s. 104.

## Bibliografia

### Literatura w języku białoruskim:

- Анісім А., *Беларуская мова ў асобных суполках і на старонках сацыяльных сетак*, [у:] *Зборнік матэрыялаў міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі „Моўныя правы і іх абарона”*, Мінск 2015.
- Бялова К., *Моўныя асаблівасці беларускага інтэрнэт-дыскурсу*, „Беларуская лінгвістыка”, Мінск 2010, вып. 65.
- Важнік С. А., *Беларуская мова ў Інтэрнэце*, „Acta Neophilologica”, Olsztyn 2006, t. VIII. *Канстытуцыя Рэспублікі Беларусь са змяненнямі і дапаўненнямі, прынятымі на рэспубліканскіх рэфэрэндумах 24 лістапада 1996 г. і 17 кастрычніка 2004 г.*
- Нетбаева Т., *Моўная сытуацыя ў Беларусі: посткаляніяльныя аспекты*, [у:] R. Radzik, *Białoruś. Przeszłość i teraźniejszość*, Lublin 2010.

### W języku polskim:

- Smułkowa E., *Dwujęzyczność po białorusku, bilingwizm, dyglosja, czy coś innego?*, [w:] *Eadem, Białoruś i pogranicza*, Warszawa 2002.

### W języku rosyjskim:

- Калита И., *Современная Беларусь: языки и национальная идентичность*, Ústí nad Labem 2010.
- Совпель И. В., *Лингвистические ресурсы белорусского языка и их приложения*, [в:] *Беларуская мова. Інтэрнет і камп'ютэр: матэрыялы круглага стала Міжнар. сімпозіума „Разнастайнасць моў і культур у кантэксце глабалізацыі”*, Мінск 2002.

### Źródła internetowe:

- <http://www.iiseeps.org/?p=869>  
<http://akavita.com>  
<http://www.mst.by>  
<https://www.facebook.com>  
<https://vk.com>  
<https://akavita.com/ru/pulse>



**„СТЕРИЛЬНОЕ ОДИНОЧЕСТВО” ГОЛУБОГО ЦВЕТА  
В РАССКАЗАХ ЕВГЕНИЯ ХАРИТОНОВА**  
**„STERYLNA SAMOTNOŚĆ” POD TĘCZOWĄ FLAGĄ  
W OPOWIADANIACH JEWGENIJA CHARITONOWA**  
**QUEER „STERILE LONELINESS” IN SHORT STORIES  
BY YEVGENY KHARITONOV**

**Anna Świetlik**

Uniwersytet Wrocławski, Wrocław – Polska,  
anna.swietlik@uwr.edu.pl

Abstract: The main goal of this article was to examine the role of loneliness in the short stories by Yevgeny Kharitonov, whose pieces are considered to be representative for Russian gay literature (LGBT Literature) of the Soviet period. This article explores the reasons why loneliness and its subsequent stages became the main motif of Kharitonov's literary work. The term „sterile loneliness”, brought to light by Eduard Limonov, perfectly reflects the deep sense of loneliness which is the worst struggle in the main character's life. The author of this article attempts to show the psychological figure of a lonely and love-awaiting character in the short stories by Yevgeny Kharitonov.

Ключевые слова: гомосексуализм, одиночество, Эдуард Лимонов, Евгений Харитонов.

Słowa kluczowe: homoseksualizm, samotność, Eduard Limonow, Jewgenij Charitonow.  
Keywords: homosexuality, loneliness, Eduard Limonov, Yevgeny Kharitonov.

В любом виде искусства, также в литературе, всегда существовали темы, которые в силу доминирующей в данный момент идеологии подвергались полной табуизации и часто оставались маргинальными и незамеченными. Изображение гомосексуальной любви, присущее многим областям искусства, всегда вызывало крайнее эмоции. Следует подчеркнуть, что атмосфера нравственного скандала окутывала не только произведения, затрагивающие гомосексуальную тематику, но также авторов, имеющих нетрадиционную сексуальную ориентацию. Спустя годы подобная литература стала вызывать уже не только общественный резонанс, но также интерес среди ученых. После публикации совершенно революционной работы американского профессора Джудит Батлер *Гендерная тревога: феминизм и ниспровержение идентичности* можно говорить об образовании нового научного направления — квир-исследований.

С 90-х годов исследования сексуальной ориентации и гендерной идентичности стали бурно развивающейся, самостоятельной научной дисциплиной, также в области литературоведения. Однако в России данное направление все еще остается на периферии науки, в том числе академической, а „история сексуального-гендерного диссидентства, как и история сексуальности в целом, в России продолжает оставаться довольно маргинальным сюжетом”<sup>1</sup>. Среди немногих русских авторов, которых можно причислить к представителям квир-литературы следует упомянуть Михаила Кузмина, Геннадия Трифонова и Евгения Харитонова; произведения последнего будут рассмотрены в настоящей статье.

Евгений Харитонов является одной из самых загадочных фигур русского андерграунда 70-х годов; драматург, поэт, прозаик и один из немногих представителей русской гей-прозы советских времен. Принадлежность Харитонова к литературному подполью сделала его „запрещенным” писателем, поэтому ни одна строка из его рассказов и стихов не была напечатана при жизни автора. Двухтомный сборник произведений был издан спустя десять лет после его смерти, только в начале 90-х годов, однако даже публикация творчества не принесла Харитонову широкой известности. В литературных кругах он снискал себе славу „странного рыцаря голубого цвета” и певца не только сексуальных меньшинств, но прежде всего гомосексуального одиночества<sup>2</sup>. Именно оно, наряду с безответной гомосексуальной любовью, является главным мотивом его творчества.

Нельзя не отметить, что в прозе Харитонова наблюдается эффект полного совпадения авторской позиции с позицией героя. Он строил свои произведения так, что они вызывают иллюзию подлинного документа: письма, дневника, воспоминания<sup>3</sup>. Несомненно, Харитонов, будучи сам гомосексуалистом, испытывал социальное отвержение, что сильно отразилось на его творчестве. Однако его рассказы нельзя считать чисто автобиографическими, так как в них отсутствует какое-либо подтверждение того, что его сюжеты — это описание реальных событий из жизни автора. Следовательно, безымянного рассказчика, повествующего от первого лица, можно признать главным героем произведений.

<sup>1</sup> И. Ролдугина, „Почему мы такие люди?”. Раннесоветские гомосексуалы от первого лица: новые источники по истории гомосексуальных идентичностей в России, „Ab Imperio” 2016, № 2, с. 183.

<sup>2</sup> Е. Перемьшлев, *Вечернее чаепитие*, „Октябрь” 1994, № 1, с. 183.

<sup>3</sup> Г. Бинова, *Евгений Харитонов в контексте „новой волны” в русской традиции*, „Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity” 1998, vol. 47, с. 80.

В литературоведческих исследованиях, посвященных творчеству Харитонов, отмечается, что автор создал уникального героя, и единственным персонажем, похожим на него, является альтер эго Эдуарда Лимонова, герой его произведений — Эдичка. Эти абсолютно разные на первый взгляд персонажи, на самом деле имеют много общего, ведь они — отверженные обществом, одинокие люди. Это сходство позволяет рассматривать одиночество в рассказах Харитонов, сквозь призму опыта лимоновского героя. В статье обсуждаются как возникновение одиночества харитоновского персонажа, так и очередные его стадии.

В первую очередь, следует обратить внимание на весьма неблагоприятное, общественно-социальное положение персонажа. Нетрадиционная сексуальная ориентация однозначно классифицирует его как совершенно „неполноценного“ человека, совсем не вписывающегося в образ порядочного, советского гражданина. Сложная обстановка заставляет харитоновского героя скрывать свои сексуальные предпочтения перед всеми, не считая узкого круга доверенных друзей или других гомосексуалистов. Тем самым его отличие, которое он сам ласково именуется „избранностью“, лишает его права на какую-либо откровенную форму проявления своих чувств и любовных интересов и значительно затрудняет поиски потенциального возлюбленного. Он все время находится в своего рода эмоционально-любовном „подполье“, что косвенно приводит его к одиночеству.

Однако следует подчеркнуть, что гомосексуальность в произведениях Харитонов не всегда мучительное томление. Его герой страдает, но не из-за самого факта своего отличия, а из-за возникающего на его фоне социального изгойства. Что касается гомосексуализма, Харитонов именуется его „избранностью“, вопреки тогдашней медицинской терминологии, с которой власть требовала ассоциировать эту „тяжелую болезнь“. Автор в эссе под названием *Листовка*, ставшей русским или, если вообще можно так сказать, советским гей-манифестом, сравнивает русских гомосексуалистов с цветами и с чрезвычайной тонкостью описывает особенность этих людей. Он пишет: „Мы есть бесплодные гибельные цветы. И как цветы нас надо собирать в букеты и ставить в вазу для красоты“<sup>4</sup>. Харитонов считает гомосексуалистов украшением света, посланцами искусства и красоты, людьми невероятного вкуса, бесспорно необходимыми обществу. Таким же „цветком“ является его герой — он тонкий

<sup>4</sup> Е. Харитонов, *Листовка*, [в:] Его же, *Под домашним арестом. Собрание произведений*, под ред. А. Шаталова, Москва 2005, с. 312.

интеллектуал, отверженный обществом, лишенный права на любовь, внутренний эмигрант. Его эмоциональная хрупкость и болезненная чувствительность вместе с социальным неодобрением его любовных предпочтений способствуют возникновению наиболее обостренной формы одиночества, которую признать можно „стерильной“.

Нельзя однозначно определить, чем, в сущности, является вышеупомянутый вид отчуждения. Этот термин ввел Эдуард Лимонов в рассказе *Великая мать любви*, имея в виду сознательную изоляцию своего героя, однако применительно не к психологическому, а исключительно к сексуальному контексту. Тем не менее, с уверенностью можно сказать, что этот термин весьма емок, и отображает не только период отсутствия сексуальной жизни. „Стерильное одиночество“ характеризует особый универсализм, благодаря чему оно совмещает в себе все оттенки тяжелого эмоционально-психологического сиротства, которое испытывают как герой Лимонова, так и Харитонова. Опираясь на описания внутренних переживаний обоих персонажей, можно охарактеризовать данное состояние как полную изоляцию, ситуацию абсолютного безразличия и апатии, как терминальную стадию одиночества.

Все вышеперечисленные симптомы испытывает харитоновский герой. Необходимо сказать, что единственным способом прекращения его страдания является недостижимое для него блаженство — любовь. Если именно любовь принять за достижение человеческого счастья, то главный персонаж произведений Харитонова испытывает неспособность к счастью и даже в какой-то степени страх перед ним. Порой он воспринимает свое пристрастие к мужчинам как своего рода клеймо, с одной стороны чувствует себя избранником, „цветом“ украшающим мрачную действительность, но с другой — обреченным на поражение отщепенцем. Он чрезвычайно чувствительный, беззащитный и прежде всего подлинный в своем бессилии. Его монологи — это шепот, тихое, жалкое рыдание покорившегося судьбе, эмоционально искаленного человека, для которого любовь стала мечтой столь отдаленной и, в сущности, „невозможной“. Затруднительные поиски партнера не являются главной причиной его хронического невезения в любви. Это его глубокое убеждение в собственной неполноценности, обреченности и неумении заинтересовать и увлечь другого мужчину определяют его судьбу:

100 способов раззнакомиться и ни одного познакомиться. Как тяжело, когда на тебя ноль внимания. Когда ты понимаешь, что ничего к себе не вызы-



ваешь. И не вызовешь. [...] Что тебе счастья в жизни нет, не было и не будет. Не будет не будет не будет. Никогда. И тогда тебе самому хочется себя не любить больше всех<sup>5</sup>.

Харитонов делает из своего героя почти мученика. С одной стороны, он безумно жаждет эмоциональной и физической близости, жаждет утолить свои чувства, но с другой, все глубже и глубже убеждается в том, что он просто на все это не способен, тем самым погружаясь в „стерильное одиночество“. Любовь в целом для него – чрезвычайно хрупкая материя, которую он одним неаккуратным движением может ушибить или упустить. Поэтому уверенный в неизбежном поражении, главный герой пытается перехитрить судьбу и сам, с огромной болью избавляется от тех, которыми наиболее дорожит, то есть от очередных партнеров. Он воплощает свой беспощадный план в жизнь уже при первом удобном случае, хладнокровно подавляя внутреннее терзание, прекращает свои едва начинающие расцветать чувства. Порочность харитоновского героя заключается не только в его роковом самоутверждении. Он не способен к настоящему счастью, но кроме того он просто его боится, о чем откровенно говорит в рассказе *Слезы на цветах*:

Да нет, для меня счастья нет, я не умею его чувствовать. Мне все время за чем-то видится его изнанка; а ни к чему; и раздражаюсь, что знаю что ни к чему; что не все надо знать, а все равно знаю<sup>6</sup>.

Его сверхсознание оказывается весьма мучительным, а что важнее всего, становится непосредственной причиной „стерильного одиночества“. Надо подчеркнуть, что у Харитонова это состояние является безысходным. Его измученный одиночеством герой, хотя жаждет и вполне заслуживает любви, отдает себе отчет в том, что от своей роковой судьбы, то есть одиночества, он все-таки не сможет избавиться. В харитоновских произведениях поражает невообразимая тонкость и бережность, с которой автор описывает отчуждение и страдание своего героя. Наиболее пронзительным отображением того, как может выглядеть „стерильное одиночество“, является фрагмент рассказа *Слезы на цветах*:

Я додумался подсоединить звонок входной двери к кнопке возле подушки, и когда лежал в темноте, засыпая, и думал, сейчас придет кто-то ко мне, незаметно нажимал на кнопку и в тишине на всю квартиру раздавался резкий звонок. Так я играл со своим сердцем, и оно, правда, замирало<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Е. Харитонов, *Алеши Сережа*, указ. соч., с. 107.

<sup>6</sup> Е. Харитонов, *Слезы на цветах*, указ. соч., с. 300.

<sup>7</sup> Там же, с. 305.

Представляется возможным сказать, что харитоновский герой сознательно избавляется от любви, воспринимая каждую, даже наименее значительную проблему, как серьезную предпосылку к прекращению только развивающихся отношений. Кроме весьма пессимистического подхода к возможному осуществлению своей мечты, он дополнительно сам затрудняет поиски, так как ищет почти идеального партнера. Его потенциальный возлюбленный должен быть молодым, красивым и безгранично преданным. Одновременно персонаж заранее знает, что для младшего любовника он не будет достаточно интересным и привлекательным. Даже если именно такой изумительный юноша появляется в жизни героя, тот просто не верит, что сможет удержать его при себе, предусматривая неизбежный финал начинающихся отношений:

И если вдруг и найдется невероятный мальчик на грудь для любви то насколько на два дня и потом опять сюда в тюрьму. А если что-нибудь будет отвлекать от тюрьмы, то только и буду стремиться назад в родную тюрьму. Люди уж все давно живут друг с другом. А я все один и один<sup>8</sup>.

Один, одинокий, харитоновский герой остается запертым в своей частной тюрьме, погруженным в меланхолию. Переломный момент не наступает, а настоящая любовь по-прежнему остается для него „невозможной“. Сексуальная ориентация, эмоциональная хрупкость, чувствительность, неуверенность в своей полноценности и в собственном умении любить и быть любимым обрекает героя на пожизненное заключение в его собственной „тюрьме“ одиночества.

Все сказанное позволяет сделать вывод, что Харитонов в своих рассказах создал полный, психологический образ почти полного „отшельника“, человека эмоционально заброшенного, страдающего хроническим одиночеством, больного. Его отчуждение — не временное бессилие, а последняя степень экзистенциального трагизма<sup>9</sup>, эмоциональный тупик, из которого главный герой не может найти выход. Точность с которой автор описывает данное состояние, разоблачая все глубины страдания героя обсуждал писатель Александр Гольдштейн, сформулировавший по этому поводу следующую гипотезу:

Если не слишком бояться громких слов, то можно сказать, что Харитонов писал из своего одиночества, выбранного им в качестве литературной, в первую очередь, линии, хотя и житейской тоже, то есть в той мере житейской, в какой она становилась подспорьем и черновым сырем для творчества<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Там же, с. 274.

<sup>9</sup> З. Гареев, *Его спасла литература*, „Литературная газета“ 1994, № 7, с. 5.

<sup>10</sup> А. Гольдштейн, *О Евгении Харитонове*, „Новое литературное обозрение“ 1993, № 3, с. 262.

Таким же сырьем была для Харитонова его нетрадиционная сексуальная ориентация. Посвящая свое творчество теме однополой любви, он вошел в очень короткий список русских писателей, затрагивающих подобную тематику. Считается, что снятие табу вызывает в литературе прорыв<sup>11</sup>, становится отправной точкой для ее нового направления. Однако в случае Харитонова его „запретность“ задержала этот процесс и предрешила его творческую судьбу. И трудно не согласиться с мнением Ярослава Могутина:

Харитонова слишком долго не печатали и не принимали всерьез, настолько долго, что создается впечатление, будто только он остался невостребованным, непонятым и неузнанным<sup>12</sup>.

### Библиография

- Бинова Г., *Евгений Харитонов в контексте „новой волны“ в русской традиции*, „Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity“ 1998, vol. 47.
- Гареев З., *Его спасла литература*, „Литературная газета“ 1994, № 7.
- Гольдштейн А., *О Евгении Харитонове*, „Новое литературное обозрение“ 1993, № 3.
- Могутин Я., *Каторжник на ниве буквы*, [в:] Е. Харитонов, *Слезы на цветах: сочинения в 2-х книгах*, „Глагол“, Москва 1993, № 10.
- Перемьшлев Е., *Вечернее чаепитие*, „Октябрь“ 1994, № 1.
- Ролдугина И., *„Почему мы такие люди?“ . Раннесоветские гомосексуалы от первого лица: новые источники по истории гомосексуальных идентичностей в России*, „Ab Imperio“ 2016, № 2.
- Харитонов Е., *Под домашним арестом. Собрание произведений*, под ред. А. Шаталова, Москва 2005.
- Харитонов Е., *Слезы на цветах: сочинения в 2-х книгах*, Москва 1993.

---

<sup>11</sup> З. Гареев, *Его спасла...*, указ. соч., с. 5.

<sup>12</sup> Я. Могутин, *Каторжник на ниве буквы*, [в:] Е. Харитонов, *Слезы на цветах: сочинения в 2-х книгах*, „Глагол“, Москва 1993, № 10, с. 14.



**WIDZIALNY SYMBOL WIARY.  
MOTYW IKONY W TWÓRCZOŚCI LITERACKIEJ  
FIODORA DOSTOJEWSKIEGO**  
**ОБОЗРИМЫЙ СИМВОЛ ВЕРЫ.  
МОТИВ ИКОНЫ В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО**  
**A VISIBLE SYMBOL OF FAITH.  
THE ICON MOTIF IN LITERARY OUTPUT  
OF FYODOR DOSTOYEVSKY**

**Dorota Walczak**

Uniwersytet Warszawski, Warszawa – Polska,  
dorota.walczak@student.uw.edu.pl

Abstract: The present work is devoted to the analysis of the icon motif in the works of F. M. Dostoyevsky (1821–1881). The author of this paper tries to prove her own thesis that the famous writer's opinion of his literary characters depended distinctly on their attitude towards icons. In this paper Dostoyevsky's *Nezvanova*, *Demons*, *The Adolescent*, *The Meek One* and *The Brothers Karamazov* are analyzed books such as *The Landlady*, *Netochka*.

Słowa kluczowe: ikona, motyw, Fiodor Dostojewski, prawosławie, kult, ikonoklazm.  
Ключевые слова: икона, мотив, Федор Достоевский, православие, культ, иконоборчество.

Keywords: icon, motif, Fyodor Dostoyevsky, Orthodox Church, cult, iconoclasm.

Если народ, целый народ, заметьте, может чтить Божий образ, т. е. слабое, а у нас иногда и уродливое изображение Бога, Христа или Богородицы, то насколько же больше чтит он и любит самого Бога!

— w takich słowach Fiodor Dostojewski (1821–1881) zachwycił się pięknem i głębią rosyjskiego kultem ikon w opublikowanej później rozmowie z pisarzem Jewgienijem Opoczynem<sup>1</sup>. Cytowane zdanie stanowi jedną z nielicznych bezpośrednich wypowiedzi autora *Braci Karamazow* stricte poświęconą teologii wizerunków. Niewielka liczba owych wypowiedzi jest o tyle zaskakujące, że motyw ikony jest obecny w większości stworzonych przez Dostojewskiego dzieł literackich.

---

<sup>1</sup> Е. Опочин, *Беседы с Достоевским*, [в:] *Звенья: сборник материалов и документов по истории литературы, искусству и общественной мысли*, т. VI, Москва–Ленинград 1936, s. 468.

Łotewski literaturoznawca Jurij Sidiakow policzył, że słowo „икона” i jego synonim „образ” pojawiają się we wszystkich książkach Dostojewskiego w sumie aż 151 razy (!)<sup>2</sup>. *Gospodyni, Nietoczka Niezwanowa, Biesy, Łagodna, Młodzik* oraz *Bracia Karamazow* to tylko niektóre z utworów autorstwa tego wybitnego twórcy, w których istotną rolę kompozycyjną spełnia właśnie prawosławny wizerunek. Dostojewski wypełnia ikonami różne przestrzenie – cerkwie, domy, mieszkania, drogi, więzienia, karczmy tym samym potwierdzając niejako stwierdzenie rosyjskiego historyka Olega Tarasowa, według którego *сакрализация пространства иконами наблюдалась в России сквозь века и на самих разных социальных уровнях*<sup>3</sup>. Ikony nieustannie towarzyszą życiu bohaterów autora *Zbrodni i kary*, niektórzy z nich mają nawet małe ikonki, które noszą ze sobą.

Niniejszy artykuł jest poświęcony analizie funkcjonowania motywu ikony w spuściźnie literackiej Fiodora Dostojewskiego. W analizie zwrócić szczególną uwagę na opis przedstawionych przez pisarza prawosławnych wizerunków, starając się wyjaśnić, dlaczego autorska charakterystyka samych ikon została przedstawiona w taki a nie inny sposób. Odwołując się do całości utworów spróbuję także wyszczególnić główne funkcje motywu ikony w analizowanych utworach Dostojewskiego.

Temat ikon w twórczości Dostojewskiego jest stosunkowo słabo opracowany w literaturze naukowej. Z pewnością najpełniejsze opracowanie, dotyczące motywu ikony w twórczości literackiej Fiodora Dostojewskiego odnajdziemy w książce rosyjskiego kulturoznawcy Walerija Lepachina *Икона в русской художественной литературе*<sup>4</sup>, z 2002 r., w której jest rozdział poświęcony Dostojewskiemu, będący zresztą przeróbką wcześniejszego tekstu tegoż autora, opublikowanego w 1990 r. w słynnej serii wydawniczej *Достоевский. Материалы и исследования*<sup>5</sup>. We wspomnianym już artykule Jurij Sidiakow pokusił się o przeprowadzenie badań statystycznych na występowanie w książkach Dostojewskiego słów „икона” i „образ”<sup>6</sup>. Poglądami pisarza na temat sztuki zajmowały się Ganna Bograd<sup>7</sup> i Barbara Stempczyńska<sup>8</sup>. Najcenniejsze anglojęzyczne prace na

<sup>2</sup> Ю. Л. Сидяков, *О иконе (образе) в творчестве Достоевского*, s. 1, [w:] электронный ресурс: <http://www.trediakovsky.ru/o-ikone-obraze-v-tvorchestve-dostoevskogo> (25.11.2017).

<sup>3</sup> О. Ю. Тарасов, *Икона и благочестие. Очерки иконного дела в Императорской России*, Москва 1995, s. 20.

<sup>4</sup> В. Лепахин, *Икона в творчестве Достоевского*, [w:] Его же, *Икона в русской художественной литературе*, Москва 2012.

<sup>5</sup> В. Лепахин, *Икона в творчестве Достоевского*, [w:] *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 15, Москва 2000, s. 237–263.

<sup>6</sup> Ю. Л. Сидяков, *op. cit.*

<sup>7</sup> Г. Л. Боград, *Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф. М. Достоевского* = *The works of art in the books of F. M. Dostoevski*, New York 1998.

temat motywu ikony w dziełach Dostojewskiego napisali James Gatrall<sup>9</sup> oraz Sophie Ollivier<sup>10</sup>. Oddzielne aspekty zagadnienia omawiają w swoich tekstach m. in. Tatiana Kasatkina, Natalia Tarasowa czy Barbara Dąb-Kalinowska.

Dostojewski bardzo interesował się sztuką i odwiedzał muzea oraz galerie, w których spędzał nawet kilka godzin na kontemplacji wybranych obrazów (m. in. *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela Santi i *Martwego Chrystusa w grobie* Hansa Holbeina Mł.)<sup>11</sup>. Ze względu na owo zainteresowanie problemami malarstwa, uwagę badacza zwraca fakt, że ikony w powieściach Dostojewskiego są opisane w zaskakująco lakoniczny sposób. Autor najczęściej ogranicza się do stwierdzenia, że w konkretnym miejscu znajdowała się ikona lub że któryś z jego bohaterów zwrócił się do ikony z modlitwą, brakuje natomiast jakiejkolwiek charakterystyki przywoływanego dzieła. W powieści *Bracia Karamazow* w opisie wnętrza domu Fiodora Pawłowicza pojawia się zaledwie jedno lakoniczne zdanie o należących do gospodarza ikonach: „В переднем углу помещалось несколько икон, перед которыми зажигалась на ночь лампадка”<sup>12</sup>.

Niekiedy tylko pisarz podaje informację, że dana ikona przedstawiała Chrystusa lub Matkę Boską, jednakże i wtedy trudno się u niego doszukać jakichkolwiek szczegółów ikonograficznych, co w praktyce uniemożliwia czytelnikowi identyfikację kompozycji, gdyż zgodnie z obliczeniami polskiej historyk sztuki G. Kobrzenieckiej-Sikorskiej, w XIX w. w Rosji istniało około 100 typów ikonografii maryjnej<sup>13</sup>. W tekście powieści *Wieś Stiepanczykowo* i jej mieszkańcy czytamy, że domownicy podali sędziwej generałowej ikonę Chrystusa, którą ta miała pobłogosławić

<sup>8</sup> B. Stempczyńska, *Dostojewski a malarstwo*, Katowice 1980.

<sup>9</sup> J. J. A. Gatrall, *The Icon in the Picture: Reframing the Question of Dostoevsky's Modernist Iconography*, "The Slavic and East European Journal", Spring 2004, Vol. 48, No. 1, s. 1–25.

<sup>10</sup> S. Ollivier, *Icons in Dostoevsky's works*, [in:] *Dostoevsky and the Christian Tradition*, ed. G. Pattison and D. Oenning Thompson, Cambridge 2001, s. 51–68.

<sup>11</sup> O zainteresowaniu F. M. Dostojewskiego pisała w swoich wspomnieniach jego żona Anna Grigoriewna, zob.: А. Г. Достоевская, *Воспоминания*, ред. С. В. Белова, В. А. Туниманова, Москва 1981, s. 159 (o *Madonnie Sykstyńskiej* Rafaela Santi), s. 175 (o *Martwym Chrystusie* Hansa Holbeina Mł.); świadczą o nim także dwa krótkie artykuły, którymi zaowocowało odwiedzenie przez pisarza wystawy w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, zob.: Ф. М. Достоевский, *Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год*, [в:] Его же, ПСС, т. XIX, Ленинград 1978, s. 151–169; Ф. М. Достоевский, *По поводу выставки*, [в:] Его же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах* (dalej: ПСС), т. XXI, Ленинград 1980, s. 68–77.

<sup>12</sup> Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, [в:] Его же, ПСС, т. XIV, Ленинград 1976, s. 113.

<sup>13</sup> G. Kobrzeniecka-Sikorska, *Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku*, Olsztyn 2000, s. 150.

swój syna i jego narzeczoną – zgodnie z opisem oni *сняли образ Спасителя и поднесли генеральше*<sup>14</sup>. W tym wypadku z dużym prawdopodobieństwem możemy podejrzewać, że może tu chodzić o Chrystusa-Pantokratora, gdyż zgodnie z prawosławną tradycją ikona z właśnie taką kompozycją była najczęściej używana do udzielania błogosławieństwa młodej parze.

Zupełnie inaczej jest w wypadku słynnego opisu ograbionej ikony z *Biesów*, o której wiemy jedynie, że przedstawiała Matkę Bożą: „У врат ограды издавна помещалась большая икона Богоматери, вделанная за решеткой в стену”<sup>15</sup> – informuje czytelnika narrator. Nie można ustalić także, kto został przedstawiony na ikonie z powieści *Młodzik*, czytelnik dowiaduje się jedynie, że było to dwóch świętych<sup>16</sup>. Co prawda niektórzy badacze próbowali identyfikować postaci z ikony jako świętych książąt Gleba i Borysa, jednakże wydaje się, że taka interpretacja nie ma żadnych realnych podstaw. W rosyjskim malarstwie ikonowym są także inni święci, których tradycyjnie przedstawia się razem, m. in. Antoni i Teodozy Pieczerscy, Zosima i Sawwatij Sołowieccy. Trudno nie się zgodzić z J. Sidiakowem, że autor *Zbrodni i kary* nie podał imion świętych, gdyż najwyraźniej chodziło mu nie o konkretne postaci, a o to, że były one właśnie dwie (co z kolei ma duże znaczenie, jeśli wziąć pod uwagę, że rzucona przez Wiersiowa o róg pieca ikona rozbiła się na dwie równe części)<sup>17</sup>. Dostojewskiego nie interesuje dokładny typ ikonograficzny reprezentowany przez dane dzieło, a jedynie ikona jako symbol prawosławia. Taką interpretację wydaje się poświadczać fakt, że w toku cytowanej już rozmowy z J. Opoczynem pisarz określa ikonę jako *видимое отображение Божества* („widzialne przedstawienie Boga”)<sup>18</sup>.

Jak już widzieliśmy, dla pisarza nie ma większego znaczenia opis kompozycji ikony, jednakże w wielu opisach ikon podkreśla on ich sędziwy wiek. Rodion Raskolnikow, student-morderca ze *Zbrodni i kary* zapamiętał *старинные образы* w cerkwi, którą w dzieciństwie odwiedzał z rodzicami<sup>19</sup>. Również Katerina, tytułowa bohaterka opowiadania *Gospodyni*, miała w posiadaniu pewien *старинный образ*<sup>20</sup>. Wizerunek, zni-

<sup>14</sup> Ф. М. Достоевский, *Село Степанчиково и его обитатели*, [в:] Его же, ПСС, т. III, Ленинград 1972, s. 151.

<sup>15</sup> Ф. М. Достоевский, *Бесы*, [в:] Его же, ПСС, т. X, Ленинград 1974, s. 252.

<sup>16</sup> Ф. М. Достоевский, *Подросток*, [в:] Его же, ПСС, т. XIII, Ленинград 1975, s. 407.

<sup>17</sup> Ю. Сидяков, op. cit.

<sup>18</sup> Е. Опочин, op. cit., s. 468.

<sup>19</sup> Ф. М. Достоевский, *Преступление и наказание*, [в:] Его же, ПСС, т. VI, Ленинград 1973, s. 46.

<sup>20</sup> Ф. М. Достоевский, *Хозяйка*, [в:] Его же, ПСС, т. I, Ленинград 1972, s. 272.



szczony przez Wiersiłowa z powieści *Młodzik* jest określany jako *древняя икона*<sup>21</sup>, natomiast w celi ojca Zosimy z *Braci Karamazow* znajdował się obraz pochodzący zapewne z czasów poprzedzających reformę cerkiewną patriarchy Nikona, gdyż według autora była to ikona „писанная, вероятно, еще задолго до раскола”<sup>22</sup>. Dostojewski podkreśla wiek opisywanych ikon wychodząc najwyraźniej z przekonania, iż stare ikony są lepsze od nowych ze względu na ich stopień ich *намоленности* (*namodlenia*), bo kumulują się w nich wszelkie kierowane do nich modlitwy wiernych. Nasuwa się tutaj skojarzenie z cytowaną przez Aleksandra Hercena z *Rzeczach minionych i rozmyślaniach* słynną wypowiedzią słowianofila Iwana Kiriejewskiego o jego rodzinnej ikonie:

Веками принимавшая потоки страстных возношений, молитв людей скорбящих, несчастных

– mówił filozof

– эта икона должна была наполниться силой, струящейся из нее, отражающейся от нее на верующих. Она сделалась живым органом, местом встречи между Творцом и людьми<sup>23</sup>.

Wiadomo, że autor *Braci Karamazow* dobrze znał przywoływaną wypowiedź Kiriejewskiego, gdyż wspominał o niej w 1868 r. w liście do poety Apollona Majkowa, chociaż pierwotnie mylnie przypisywał jej autorstwo innemu słowianofilowi, Aleksiejowi Chomiakowowi.

Знайте, что мне даже знаменитые слова Хомякова о Чудотворной Иконе, которые приводили меня прежде в восторг, — теперь мне не нравятся, слабы кажутся<sup>24</sup>

– zastrzegał Dostojewski. Pisarz przyznawał, że przez pewien czas był zafascynowany sformułowaną przez Kiriejewskiego teorią o kumulowaniu się w ikonach łaski Bożej, lecz później doszedł do wniosku, iż jest ona zbyt nadumana, zbyt intelektualna. Słowa Kiriejewskiego o ikonie – tym razem już z poprawnym wskazaniem osoby autora – pojawiają się we wczesnych redakcjach *Wiesów* opatrzone wiele mówiącym nagłówkiem *Славянофилы – барская затея*<sup>25</sup>.

Dostojewski w swoich opisach skupia się na wrażeniu, które ikony wywierają na wiernych. Wielkie znaczenie pisarz przydaje blaskowi

---

<sup>21</sup> Ф. М. Достоевский, *Подросток*, op. cit., s. 407.

<sup>22</sup> Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., s. 37.

<sup>23</sup> А. И. Герцен, *Былое и думы*, Москва 1982, т. II, s. 128–129.

<sup>24</sup> Ф. М. Достоевский, *Письмо А. Н. Майкову от 11 (23) декабря 1868*, [в:] Его же, *ПСС*, т. XXVIII, Ленинград 1985, s. 333.

<sup>25</sup> Ф. М. Достоевский, *Бесы*. Глава „У Тихона”. *Рукописные редакции*, [в:] Его же, *ПСС*, т. IX, Ленинград 1974, s. 64.

i lśnieniu ikon, symbolice światła oraz kontrastowi światła i ciemności. W cytowanej już powieści *Gospodyni* czytamy o ukośnie padających promieniach słońca, oświetlających cerkiewne ikony i tworzących wewnątrz świątyni niesamowitą, mistyczną atmosferę:

Лучи заходящего солнца лились широкою стуюю сверху сквозь узкое окно купола и освещали морем блеска один из приделов, но они слабели все более и более и чем чернее становилась мгла, тем ярче блистали местами раззолоченные иконы, озаренные трепетным заревом лампад и свечей<sup>26</sup>

– pisze Dostojewski.

Promienie słoneczne wydobywające z mroku ikonę odgrywają istotną rolę także w ostatnim dziele pisarza, monumentalnej powieści *Bracia Karamazow*. Jednym z najistotniejszych wspomnień z dzieciństwa ulubionego bohatera pisarza, Aleksieja Karamazowa, jest właśnie modlitwa jego nieżyjącej już matki przed ikoną: *Он* [Alosza Karamazow – D. W.] – pisze Dostojewski

– запомнил один вечер, летний, тихий, отворенное окно, косые лучи заходящего солнца (косые-то лучи и запомнились всего более), в комнате в углу образ, а перед ним зажженную лампадку [...]<sup>27</sup>.

Motyw lśnienia ikon pojawia się też we wczesnej powieści autora, *Nietoczce Niezwanowej*. Tam z obrazy lśnią złotem nie pod wpływem promieni słońca, lecz od odbijającego się w nich światła zapalonych „wiecznych lampek”.

Были сумерки. Лампады ярко сверкали своими огнями на золотых ризах и драгоценных камнях образов. Из-за блестящих окладов выглядывали лица святых<sup>28</sup>

– opisuje tytułowa Nietoczka.

Zapalenie świeczki lub lampki przed ikoną jest u Dostojewskiego formą modlitwy. „Ты Богу лампадку зажигаю молишься, а я на тебя радуясь молюсь. Значит одному Богу и молимся”<sup>29</sup> – mówił śmiertelnie chory brat starca Zosimy do swej niani (*Braci Karamazow*).

Światło przez wieki było uważane za wyłączny atrybut Boga, który w tradycji chrześcijańskiej jest jednocześnie dobrem, prawdą i pięknem. Złote tło, charakterystyczne dla bizantyjskich ikon jednocześnie wyróżnia centralną postać na wizerunku oraz podkreśla jej Boski, ponadczasowy

<sup>26</sup> Ф. М. Достоевский, *Хозяйка*, op. cit., s. 267.

<sup>27</sup> Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., s. 18.

<sup>28</sup> Ф. М. Достоевский, *Неточка Незванова*, [в:] Его же, *ПСС*, т. II, Ленинград 1972, s. 194.

<sup>29</sup> Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., s. 262.

i ponadprzestrzenny charakter. Kontrast jasności i ciemności, światła i mroku tworzy tę szczególną, mistyczną aureę, którą przepelnione są opisy autora *Braci Karamzow*. O tej szczególnej symbolice złota w sztuce bizantyjskiej, do której bez wątpienia odwołuje się i Dostojewski, pisał wybitny rosyjski bizantynista Siergiej Awerincew<sup>30</sup>.

Z blaskiem i lśnieniem ikon wiążą się ściśle okłady wizerunków, o których Dostojewski dość często wspomina w swoich opisach ikon. Część pojawiających się w jego dziełach prawosławnych obrazów to wizerunki ubogie, pozbawione okładów. Inne wizerunki są opatrzone w złote okłady, stanowiące zarówno dekorację, jak i dowód adoracji ikony. W powieści *Łagodna* główna bohaterka zastawia ryżę ikony w lombardzie<sup>31</sup>, a podobna idea pojawia się także we wczesnych redakcjach powieści *Młodzik*, choć w wersji ostatecznej pisarz z niej zrezygnował. Ryż jest jednak czymś innym niż ikona, ma znacznie mniej sakralny charakter. Jest to znakomicie widoczne w *Łagodnej* – lichwiarz przyjmuje jako zakład ryżę od ikony, lecz odmawia przyjęcia samego wizerunku. Podobnie przedstawia się to w *Biesach*. Katorżnik Fiedka, który ukradł drogocenne kamienie z ryży ikony, jest przekonany, że jego czyn jest znacznie lepszy, niż bluźnierczy postępek Piotra Wierchowieńskiego, który wpuścił żywą mysz za rozbite szkło obrazu:

— Я, видишь, Петр Степанович, говорю тебе это верно, что обдирал; но я только зеньчуг снимал [...] А ты пустил мышшь, значит, надругался над самым Божиим перстом<sup>32</sup>

— zarzuca Fiedka przywódcy rewolucyjnej „piątki”.

Ikony są często obdarzane przez Dostojewskiego cechami typowo ludzkimi, są antropomorfizowane. Przedstawione na nich postaci Chrystusa, Marii i świętych mogą Katerina z *Gospodyni* mówić o sobie, że modli się przed wizerunkiem Marii tak długo, aż Matka Boża nie popatrzy na nią z ikony „nieco łaskawiej”: „Тут я опять стану молиться, и молюсь, и молюсь до той поры, пока владычица не посмотрит на меня с иконы любовнее”<sup>33</sup> – mówi bohaterka Wasilijowi Ordynowowi.

Nawet autor heretyckiej koncepcji „człowiekobóstwa” Kiryłłow z *Biesów* pokazuje na ikonę mówiąc o Chrystusie niejako utożsamiając obraz i postać Jezusa. „— Вот Он сказал. И он” [Kiryłłow – D. W.] „с лихорадочным восторгом указал на образ Спасителя, пред которым горела

<sup>30</sup> Zob. С. С. Аверинцев, *Золото в системе ранневизантийской культуры*, [в:] Его же, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Санкт-Петербург 2004, s. 404–425.

<sup>31</sup> Ф. М. Достоевский, *Кроткая*, [в:] Его же, ПСС, т. XXIV, Ленинград 1982, s. 8.

<sup>32</sup> Ф. М. Достоевский, *Бесы*, op. cit., s. 428.

<sup>33</sup> Ф. М. Достоевский, *Хозяйка*, op. cit., s. 294.

лампада”<sup>34</sup>. Z antropomorfizacją wizerunków łączy się przekonanie o ich sprawczości.

Matka Alioszy z *Braci Karamazow* przed ikoną dokonuje aktu powierzenia swego syna opiece Marii wierząc w jej realną obecność w wizerunku:

Он [Алоса Кaramазов — D. W.] запомнил [...] мать свою, схватившую его в обе руки, обнявшую его крепко до боли и молящую за него Богородицу, протягивающую его из объятия своих обеими руками к образу, как бы под покров Богородицы<sup>35</sup>.

Jak słusznie zauważył rosyjski historyk filozofii Wasilij Zienkowskij, autor *Braci Karamazow* był zawsze bardzo religijnym człowiekiem i owa religijność znalazła wyraz w jego twórczości literackiej. Zdaniem Zienkowskiego „в основе всей идейной жизни, всех исканий и построений Достоевского были его религиозные искания”<sup>36</sup>. Wydaje się oczywiste, że ze względu na istnienie bezpośredniego związku pomiędzy malarstwem ikonowym i wyznawanym przez Dostojewskiego prawosławiem, poglądy religijne pisarza mają ogromne, jeśli niedecydujące znaczenie dla rozumienia przez niego pojęcia ikony i dla funkcjonowania motywu ikony w jego dziełach. Rację ma polska literaturoznawczyni Dorota Jewdokimow, kiedy pisze, że w twórczości Dostojewskiego

ikona posiada wartość symbolu religijnego o mocy odsłaniania rzeczywistości duchowej [...] każdorazowo stosunek poszczególnych bohaterów do pojawiającej się ikony będzie jednocześnie wyrazem ich stosunku do rzeczywistości Boskiej<sup>37</sup>.

Ikony w dziełach Dostojewskiego pełnią dwie główne i często dopełniające się funkcje: tworzą mistyczną, tajemniczą atmosferę i służą jako jeden z istotnych elementów charakterystyki postaci. Wszyscy bohaterowie Dostojewskiego występujący w epizodach z ikoną mogą zostać umownie podzieleni trzy grupy: czcicieli ikon, ikonoklastów i wątpiących w moc wizerunków. Stwierdzenie polskiego teologa Henryka Paprockiego, że ikonoklazm jest negacją Boga w sobie i właśnie dlatego Piotr Wierchowieński i Fiodor Karamazow niszczą ikony<sup>38</sup> wydaje się słuszne. Dostojewski nie bez powodu przedstawia „czarne charaktery” swoich powieści jako ikonoklastów.

<sup>34</sup> Ф. М. Достоевский, *Бесы*, op. cit., s. 428.

<sup>35</sup> Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*, op. cit., s. 18.

<sup>36</sup> В. В. Зеньковский, *История русской философии*, т. 1, Москва-Ростов-на-Дону 1999, s. 480.

<sup>37</sup> D. Jewdokimow, *Człowiek przemieniony. Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań 2009, s. 87.

<sup>38</sup> H. Paprocki, *Lew i mysz czyli tajemnica człowieka. Esej o bohaterach Dostojewskiego*, Białystok 1997, s. 52.

## Bibliografia

### W języku polskim:

- Jewdokimow D., *Człowiek przemieniony. Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań 2009.
- Kobrzeńska-Sikorska G., *Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku*, Olsztyn 2000.
- Paprocki H., *Lew i mysz czyli tajemnica człowieka. Esej o bohaterach Dostojewskiego*, Białystok 1997.
- Stempczyńska B., *Dostojewski a malarstwo*, Katowice 1980.

### W języku rosyjskim:

- Аверинцев С. С., *Золото в системе ранневизантийской культуры*, [в:] Его же, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Санкт-Петербург 2004, s. 404–425.
- Боград Г. Л., *Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф. М. Достоевского = The works of art in the books of F.M. Dostoevski*, New York 1998.
- Герцен А. И., *Былое и думы*, т. II, Москва 1982.
- Достоевская А. Г., *Воспоминания*, ред. С. В. Белова, В. А. Туниманова, Москва 1981.
- Достоевский Ф. М., *Бесы*, [в:] Его же, *Полное собрание сочинений в тридцати томах* (dalej: ПСС), т. X, Ленинград 1974.
- Достоевский Ф. М., *Бесы. Глава „У Тихона“*. *Рукописные редакции*, [в:] Его же, ПСС, т. IX, Ленинград 1974.
- Достоевский Ф. М., *Братья Карамазовы*, [в:] Его же, ПСС, т. XIV–XV, Ленинград 1976.
- Достоевский Ф. М., *Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год*, [в:] Его же, ПСС, т. XIX, Ленинград 1978, s. 151–169.
- Достоевский Ф. М., *Кроткая*, [в:] Его же, ПСС, т. XXIV, Ленинград 1982, s. 5–36.
- Достоевский Ф. М., *Неточка Незванова*, [в:] Его же, ПСС, т. II, Ленинград 1972, s. 142–268.
- Достоевский Ф. М., *По поводу выставки*, [в:] Его же, ПСС, т. XXI, Ленинград 1980, s. 68–77.
- Достоевский Ф. М., *Подросток*, [в:] Его же, ПСС, т. XIII, Ленинград 1975.
- Достоевский Ф. М., *Преступление и наказание*, [в:] Его же, ПСС, т. VI, Ленинград 1973.
- Достоевский Ф. М., *Село Степанчиково и его обитатели*, [в:] Его же, ПСС, т. III, Ленинград 1972, s. 5–169.
- Достоевский Ф. М., *Хозяйка*, [в:] Его же, ПСС, т. I, Ленинград 1972, s. 264–321.
- Зеньковский В. В., *История русской философии*, т. I, Москва–Ростов-на-Дону 1999.
- Лепяхин В. И., *Икона в творчестве Достоевского*, [в:] Его же, *Икона в русской художественной литературе*, Москва 2012.
- Опочин Е. Н., *Беседы с Достоевским*, [в:] *Звенья: сборник материалов и документов по истории литературы, искусству и общественной мысли*, т. VI, Москва–Ленинград 1936I.

Сидяков Ю. Л., *О иконе (образе) в творчестве Достоевского*, [в:] электронный ресурс:  
<http://www.trediakovsky.ru/o-ikone-obraze-v-tvorchestve-dostoevskogo> (25.11.2017).

Тарасов О. Ю., *Икона и благочестие. Очерки иконного дела в Императорской России*,  
Москва 1995.

**W języku angielskim:**

Gatral J. J. A., *The Icon in the Picture: Reframing the Question of Dostoevsky's Modernist Iconography*, "The Slavic and East European Journal", (Spring, 2004), Vol. 48, No. 1, s. 1-25.

Ollivier S., *Icons in Dostoevsky's work*, [in:] *Dostoevsky and the Christian Tradition*, ed. G. Pattison and D. Oenning Thompson, Cambridge 2001, s. 51-68.

**WERBALIZACJA METAFORY KOGNITYWNEJ  
„MYŚLENIE TO PODRÓŻ” NA PRZYKŁADZIE POLSKIEGO  
TŁUMACZENIA MONOGRAFII J. D. APRESJANA**

**ВЕРБАЛИЗАЦИЯ КОГНИТИВНОЙ МЕТАФОРЫ  
„МЫШЛЕНИЕ – ЭТО ПУТЕШЕСТВИЕ”  
НА ПРИМЕРЕ ПОЛЬСКОГО ПЕРЕВОДА МОНОГРАФИИ  
Ю. Д. АПРЕСЯНА**

**VERBALISATION OF THE COGNITIVE METAPHOR  
“THINKING IS A JOURNEY” ON THE EXAMPLE OF POLISH  
TRANSLATION OF J. D. APRESJAN’S MONOGRAPH**

**Anna Maria Węglowska**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań – Polska,  
anna.maria.weglowska@gmail.com

Abstract: This paper is devoted to the analysis of the cognitive metaphor verbalization of THINKING IS A JOURNEY on the examples from *Lexical semantics* by J. D. Apresjan. Basing on the theory of cognitive metaphor by G. Lakoff and M. Johnson, the author of the article attempts to analyze and present the role of the abovementioned metaphor in scientific texts.

Słowa kluczowe: metafora kognitywna, dyskurs naukowy, semantyka kognitywna, pole konceptualne, kognicja.

Ключевые слова: когнитивная метафора, научный дискурс, когнитивная семантика, концептуальное поле, когниция.

Keywords: cognitive metaphor, scientific discourse, cognitive semantics, conceptual field, cognition.

W postrzeganiu pojęcia metafory panuje ogólnie przyjęty pogląd głoszący, że jest to figura retoryczna pojawiająca się przede wszystkim w tekstach o charakterze literackim. Jednakże wraz z przenikaniem myśli kognitywnej do obszarów związanych z językoznawstwem stanowisko to zaczęło być wypierane, w czym niebagatelną rolę odegrała teoria o wszechobecnej w języku metaforze, zaproponowana przez G. Lakoffa i M. Johnsona w kultowej dla językoznawstwa kognitywnego pozycji *Metafory w naszym życiu*<sup>1</sup>. Przeciwnostawna transformacyjno-generatywnej gramatyce teza o metaforycznym charakterze języka pozwala

---

<sup>1</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988.

zauważyć, że metafora służy nam jako narzędzie postrzegania i opisywania otaczającej nas rzeczywistości i wychodzi daleko poza ramy języka literackiego. Świadczyć o tym może chociażby metaforyczna konstrukcja frazeologizmów, obecnych przecież powszechnie w języku ogólnym. Współczesne kognitywne badania języka pozwalają na dostrzeżenie w jego strukturze tego jak użytkownicy postrzegają świat oraz wskazanie asocjacji pomiędzy opisami z pozoru odległych od siebie zjawisk niejęzykowych. To właśnie determinuje wartość poznawczą związaną z badaniami nad metaforą kognitywną.

Niniejszy artykuł jest próbą zaprezentowania sposobów realizacji metafory kognitywnej MYŚLENIE TO PODRÓŻ w dyskursie naukowym i, co za tym idzie, zwrócenie uwagi na antropocentryzację stylu naukowego. Punktem wyjścia do analizy są przykłady pochodzące z monografii J. D. Apresjana *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*<sup>2</sup>, przetłumaczonej na język polski przez Zofię Kozłowską i Andrzeja Markowskiego. Komentarze do zaczerpniętych z powyższego źródła metaforycznych konstrukcji zostały wzbogacone o materiał pochodzący z kolokatora dostępnego na stronie Narodowego Korpusu Języka Polskiego<sup>3</sup> oraz innych źródeł, wskazanych w przypisach oraz bibliografii.

W artykule D. Gonigroszek pt. *Językoznawstwo kognitywne: „ucieleśniony” umysł i znaczenie*<sup>4</sup> pojawia się interesujący przykład werbalizacji konceptu „Myślenie” za pomocą środków językowych, należących do pola semantycznego „Podróż”. Opisując zjawisko ucieleśnienia jako jeden z filarów, na których opiera się współczesne językoznawstwo kognitywne, autorka posługuje się przykładem zwerbalizowanej metafory pojęciowej zaproponowanej właśnie przez Marka Johnsona i George’a Lakoffa<sup>5</sup>. Wspomniana w wymienionym wyżej tekście metafora MYŚLENIE TO PODRÓŻ, podobnie jak inne metafory pojęciowe, na przykład MIŁOŚĆ TO PACJENT („To jest chorobliwy związek. Oni stanowią silny i zdrowy związek małżeński. To małżeństwo obumarło i nie da się wskrzesić”), TEORIE I ARGUMENTOWANIE TO BUDYNKI („Czy to jest fundament twojej teorii? Ta teoria wymaga przebudowy. Ta teoria się chwieje”) czy też ROZUMIENIE TO WIDZENIE („Widzę, co masz na myśli. To wygląda inaczej z mojego punktu widzenia. Jaki jest twój po-

<sup>2</sup> J. D. Apresjan, *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, tłum. Z. Kozłowska, A. Markowski, Wrocław 2000.

<sup>3</sup> Kolokator – wyszukiwarka kolokacji dla danych Narodowego Korpusu Języka Polskiego, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.nkjp.uni.lodz.pl/collocations.jsp> (01.03.2019).

<sup>4</sup> D. Gonigroszek, *Językoznawstwo kognitywne: „ucieleśniony” umysł i znaczenie*, „Językoznawstwo” 2011, nr 1(5).

<sup>5</sup> G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988.



gląd na to?”)<sup>6</sup>, jest potwierdzeniem jednej z podstawowych tez kognitywnej lingwistyki, a mianowicie „ucieleśnienia”, będącego pojęciem obszernym i wieloaspektowym.

Chcąc zbadać zjawisko metafory kognitywnej należy mieć na uwadze, że proces poznawczy jest wynikiem operacji zachodzących między ciałem człowieka a środowiskiem zewnętrznym. Jak podkreśla D. Gonigroszek<sup>7</sup>, człowiek w sposób naturalny zmierza do pojmowania zjawisk tak, jakby każde z nich było fizycznie doświadczalne, zachowując przy tym świadomość swojego umiejscowienia w poznawanej przestrzeni. W wyniku takiego zachowania staramy się znaleźć podobieństwa pomiędzy pojęciami fizycznie doświadczalnymi i niedoświadczalnymi, definiując drugie za pomocą analogii do pierwszych. W wyniku tego, jak zauważają G. Lakoff i M. Johnson, nasz system pojęć nosi metaforyczny charakter. Według ich teorii metafora w ujęciu kognitywnym polega na „rozumieniu i doświadczaniu pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy”<sup>8</sup>. Temat ten porusza także T. P. Krzeszowski podkreślając, że w procesie formowania metafory uczestniczą elementy przynależące do dwóch płaszczyzn, czyli domeny źródłowej oraz domeny docelowej<sup>9</sup>. Domena źródłowa jest lepiej zakorzeniona w kognicji użytkownika języka, a co za tym idzie jest znacznie bardziej rozbudowana i o wiele bogatsza niż domena docelowa, i, dzięki różnego rodzaju analogiom pozwala na transponowanie swojej struktury na potencjalnie uboższą strukturalnie domenę docelową. Mówiąc prościej, pojęcia z pola konceptualnego domeny źródłowej używane są do opisywania domeny docelowej, tworząc nakładające się na siebie kręgi w języku.

Skupmy się zatem na rozpatrzeniu struktury metafory MYŚLENIE TO PODRÓŻ. Jak słusznie zauważa w swoim artykule D. Gonigroszek<sup>10</sup>, użytkownikowi języka znacznie łatwiej przedstawić definicję pojęcia „podróż” niż definicję pojęcia „myślenie”. Podczas formowania tej metafory, podobnie jak w przypadkach analogicznych, nie ma znaczenia fakt, że człowiek myśli znacznie częściej niż podróżuje. Procesy myślowe zachodzą w naszym umyśle bezustannie, również podczas spoczynku, kiedy nasze ciało nie przemieszcza się. Jednak PODRÓŻ, jako domena źródłowa, okazuje się w tym przypadku o wiele obszerniejsza niż domena docelowa. Uwagę przykuwa ilościowa zdolność PODRÓŻY do bycia podstawą dla wielu różnych metafor, na którą uwagę zwraca

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> D. Gonigroszek, op. cit, s. 5.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> T. P. Krzeszowski, *Aksjologiczne aspekty metafor*, [w:] *Językoznawstwo kognitywne*, pod red. W. Kubińskiego, R. Kalisza i E. Modrzejewskiej, Gdańsk 1998, s. 80–103.

<sup>10</sup> D. Gonigroszek, op. cit.

T. P. Krzeszowski przywołując połączenia domeny źródłowej PODRÓŻ z takimi domenami docelowymi jak ŻYCIE, MIŁOŚĆ, DZIAŁANIE lub DYSKURS i sygnalizując tym samym, że jedna domena źródłowa może być transponowana na wiele domen docelowych<sup>11</sup>. Jak łatwo zauważyć, odzwierciedlenie znajduje tutaj kognitywna teza o „ucieleśnionym znaczeniu”. Podróż, w przeciwieństwie do myślenia, jest fizycznie odczuwalna, może być określona w przestrzeni, a więc jest o wiele łatwiejsza do przedstawienia za pomocą środków językowych, to dlatego definiowanie myślenia za pomocą podróży jest tak zauważalne w języku.

W celu pełnego przedstawienia domen tworzących metaforę MYŚLENIE TO PODRÓŻ warto zwrócić uwagę jak w języku polskim zarysowują się ich pola semantyczne. Zaczynając od czasownika „podróżować” spójrzmy zatem na jego wyrazy i połączenia bliskoznaczne: „jeździć, objeżdżać coś, odbywać podróż, przebywać (drogę do odległego celu), przemierzać (jakąś przestrzeń), przenosić się z miejsca na miejsce, wędrować gdzieś / po czymś, wojażować gdzieś / po czymś”<sup>12</sup>. Z kolei synonimiczne wyrazy i konstrukcje odnoszące się do domeny docelowej przedstawiają się następująco: „(1) kojarzyć coś, medytować nad czymś, namyślać się, rozmyślać nad czymś, rozumować, rozważać coś, układać w świadomości fakty / zdarzenia / doznania, zastanawiać się nad czymś; (2) dbać o kogoś / o coś, doglądać kogoś / czegoś, kłopotać się o kogoś / o coś, pamiętać o kimś / o czymś, pielęgnować coś, troszczyć się o kogoś / o coś; (3) mieć zamiar / plan coś zrobić, nosić się z jakąś myślą, nosić się z jakimś zamiarem, planować coś, postanawiać, projektować coś, zamierzać coś zrobić; (4) być zdania, mieć jakieś zdanie o czymś, mniemać, przypuszczać, że..., reprezentować jakiś pogląd, sądzić, że..., stać na stanowisku, utrzymywać, że..., uważać, że...; (5) pamiętać o kimś / o czymś”<sup>13</sup>.

Przyjrzyjmy się teraz przykładom werbalizacji omawianej przez nas metafory w dyskursie naukowym. Pośród zebranego materiału według częstotliwości użycia na pierwszy plan wysuwa się metatekstowy związek wyrazowy „przejsć do czegoś”. W tym przypadku metafora legła u podstaw struktury wyrażenia służącego porządkowaniu kolejności toku rozumowania nadawcy, a co za tym idzie również odbiorcy komunikatu naukowego:

**Przejdźmy do** parametrów leksykalnych<sup>14</sup>; Po tych uwagach **przejdźmy do** omówienia składni języka semantycznego<sup>15</sup>; **Przejdźmy do** reguł zakreślania<sup>16</sup>;

<sup>11</sup> T. P. Krzeszowski, op. cit., s. 80.

<sup>12</sup> S. Mędak, *Praktyczny słownik łączliwości składniowej czasowników polskich*, Kraków 2011, s. 328.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 194.

<sup>14</sup> J. D. Apresjan, op. cit., s. 55.

**Przejdźmy do** drugiego wymagania i rozpatrzmy dwa wypadki, w których zakładane dla nich warunki nie są przestrzegane<sup>17</sup>; **Przejdźmy do** par wyrazów – quasi-synonimów, quasi-konwersów, quasi-antonimów, dla których warunki neutralizacji nie mogą być wyznaczone poprzez wskazanie na językowe tylko cechy jednostek gramatycznych i leksykalnych<sup>18</sup>; **Przejdźmy do** wypadków, w których zostaje naruszony trzeci warunek supletyvizmu – warunek dystrybucji komplementarnej tematów pod względem jakiejś różnicy znaczenia<sup>19</sup>; **Przejdźmy do** ostatniej grupy faktów, których taka czy inna interpretacja bezpośrednio odbija się na definicji synonimii leksykalnej<sup>20</sup>; **Przejdźmy do** materiału<sup>21</sup>.

*Słownik języka polskiego* pod redakcją W. Doroszewskiego proponuje między innymi takie definicje czasownika „przejść” jak: „idąc przenieść się z miejsca na miejsce czy przejechać, przesunąć się, zostać przeniesionym z miejsca na miejsce”<sup>22</sup>. W przytoczonych przykładach metaforyczne znaczenie czasownika „przejść do czegoś” oznacza przeniesienie intelektualnych wysiłków z jednego na inny, nowy aspekt, który dotychczas nie był przedmiotem rozważań. Metafora z tym komponentem występuje również w innych związkach o charakterze kolokacyjnym, na przykład: przejść do sedna, przejść do konkretności, przejść do omówienia, przejść do meritum, przejść do kwestii, przejść do rzeczy, przejść do szczegółów. Za podobny przykład można uznać poniższy:

Możemy teraz **przystąpić do** bezpośredniego badania interesującej nas leksyki<sup>23</sup>.

Konstrukcja ta spełnia bowiem w tekście tę samą funkcję, co „przejdźmy to”, czyli otwiera autorowi drogę do rozpoczęcia nowej myśli, nowego tematu, poruszenia nowego aspektu czy też realizacji nowego zadania.

Kolejnym przykładem jest wyrażenie „wchodzić w szczegóły”:

**Nie wchodząc w szczegóły tego systemu** [...], podkreślmy jego podstawową cechę charakterystyczną: generowanie zdania zaczyna się od generowania jego struktury głębinowo syntaktycznej, która później podlega interpretacji semantycznej<sup>24</sup>.

Zwróćmy uwagę na to, że w przypadku tej konstrukcji mamy do czynienia z opisywaną przez G. Lakoffa domeną źródłową pojemnika, a ściślej

<sup>15</sup> Ibidem, s. 85.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 155.

<sup>19</sup> J. D. Apresjan, op. cit., s. 167.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 210.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 214.

<sup>22</sup> *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. VII, Warszawa 1969, s. 242.

<sup>23</sup> J. D. Apresjan, op. cit., s. 112.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 35.

mówiąc z koherencją między dwoma aspektami jednego pojęcia. Skupmy się jednak najpierw na POJEMNIKU. G. Lakoff tłumacząc nakładanie się na siebie dwóch struktur posługuje się przykładem metafor SPÓR TO PODRÓŻ oraz SPÓR TO POJEMNIK. O ile w przypadku pierwszej metafory chodzi o „uwypuklenie celu, kierunku lub postępu sporu”<sup>25</sup>, w przypadku drugiej wraz z domeną źródłową zmienia się i znaczenie nakierowane jest już nie na cel sporu, ale na „uwypuklenie któregoś z (tych) aspektów sporu”<sup>26</sup>. Idąc tym tropem, wyrażenie „nie wchodzić w szczegóły” może być werbalizacją zarówno metafory MYŚLENIE TO PODRÓŻ, jak i MYŚLENIE TO POJEMNIK. Z uwagi na to, że w przypadku obu domen źródłowych akcent pada na inny cel końcowy (z jednej strony jest to kierunek rozumowania, w którym zmierza autor wypowiedzi a z drugiej sposób wgłębiania się w treść) nie należy mówić o „całkowitym nakładaniu się obu metafor”<sup>27</sup>, jednakże ograniczona przestrzeń pojemnika również może być trasą przemierzaną podczas podróży i daje się opisywać w podobny sposób. Metatekstowe wyrażenie „nie wchodząc w szczegóły” spełnia dwie funkcje: z jego pomocą autor po pierwsze sygnalizuje stopień uszczegółowienia nadawanego komunikatu, a po drugie sygnalizuje dalsze rozważania dotyczące jakiegoś zjawiska (nie będziemy wchodzić w szczegóły, jednak omówimy pewien aspekt danej rzeczy). Nieco podobnie rzecz ma się z następującym wyrażeniem:

W celu wyłączenia *stroit' i stroit'sja* z synonimów leksykalnych wystarczy **wprowadzić do definicji warunek**, na mocy którego struktury ról synonimów powinny się pokrywać<sup>28</sup>.

Powyzsze sformułowanie nie jest co prawda bliskim synonimem pojęcia myślenie, lecz jak najbardziej zasługuje na rozpatrzenie w jego kategorii. Jeśli przyjmiemy, że wprowadzanie do definicji warunku, a zatem szczegółowe definiowanie, mieści się w polu conceptualnym „myślenie”, to i w tym przypadku mamy do czynienia z werbalizacją dwóch metafor, a mianowicie metafory MYŚLENIE TO PODRÓŻ (gdyż wprowadzamy, czyli zmieniamy położenie) oraz MYŚLENIE TO POJEMNIK (wprowadzamy do).

W języku monografii pojawiają się także interesujące metaforyczne konstrukcje, które spełniają metatekstową funkcję lokacyjną. Przytoczone poniżej przykłady można w ślad za Stanisławem Mikołajczakiem zaklasyfikować do eksplicytnych wykładników segmentacji tekstu jako

<sup>25</sup> G. Lakoff, M. Johnson, op. cit., s. 118.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> J. D. Apresjan, op. cit., s. 119.

wskaźniki lokalizacji pozatekstowej (przykład pierwszy) oraz tekstowej (przykład drugi)<sup>29</sup>. Porównajmy:

**Wracając do omawianej pracy**, zauważmy na zakończenie, że w niej po raz pierwszy poruszono zagadnienie słowników analizy i syntezy oraz filtrów analizy i syntezy jako koniecznych składników systemu modelującego pełny akt komunikacji (tzn. przejście od tekstu do znaczenia i od znaczenia do tekstu)<sup>30</sup>

oraz

**Dalej** będziemy się posługiwać formułami wyrazowymi, ponieważ są one łatwiejsze do zrozumienia i zajmują mniej miejsca<sup>31</sup>.

Jak możemy zauważyć, werbalizacja metafory MYŚLENIE TO PODRÓŻ odbywa się nie tylko w kierunku do przodu, ale także to tyłu. Taki stan rzeczy pozwala nam na pełną organizację swoich myśli, możemy opisywać zarówno rozwój naszych rozważań jak i powrót do wcześniejszych etapów. W języku polskim istnieje wiele opartych na tej metaforze stałych związków, będących wykładnikiem retrospekcji, jak na przykład:

wracając do sedna, wracając do meritum, wracając do kwestii, wracając do problemu, wracając do tematu, wracając do wątku itd.

Nie mniej popularne są konstrukcje zawierające komponent „dalej” i będące wykładnikami progresji:

iść dalej, iść dalej tym tropem, posuwać się dalej, przemieszczać się dalej, brnąć dalej.

Kolejnym przykładem, w którym nie mamy do czynienia z przemieszczaniem się do przodu będzie wyrażenie, sygnalizujące brak ruchu:

**Zatrzymajmy** się na pewnych podobieństwach i różnicach między nimi<sup>32</sup>.

Za pomocą tej konstrukcji odbiorca informowany jest o bezruchu, o potrzebie skupienia się na pewnym aspekcie rozważań prowadzonych przez autora.

Zaprezentowane wyrażenia są dowodem na to, że metafora MYŚLENIE TO PODRÓŻ ma swoje odzwierciedlenie nie tylko w języku potocznym, ale także w stylu naukowym. W tym miejscu znajduje również potwierdzenie teza S. Gajdy o odejściu od popularyzowanej w XX wieku skrajnej puryfikacji języka naturalnego w nauce<sup>33</sup>. Kultura języka nauko-

<sup>29</sup> S. Mikołajczak, *Metatekst w tekście humanistycznych prac naukowych*, „Studia Polonistyczne”, Poznań 1991, nr XVI / XVII, s. 163.

<sup>30</sup> J. D. Apresjan, op. cit., s. 51.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 86.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 126.

<sup>33</sup> S. Gajda, *Styl naukowy*, [w:] *Współczesny język polski*, Wrocław 1993, s. 193.

wego wymaga, aby w utrwaleniu wytworzonej wiedzy naukowej korzystać z „całego bogactwa i różnorodności”<sup>34</sup> środków językowych. Metafora kognitywna jest istotnym narzędziem poznawczym, jej zastosowanie w tekście naukowym służy najważniejszemu zadaniu stylu naukowego, czyli wspólnemu poznaniu (nadawca komunikatu naukowego poznaje świat wraz z odbiorcą) oraz przekazywaniu wiedzy o świecie. Przeanalizowane przez nas konstrukcje metaforyczne spełniają równocześnie funkcję metatekstową, służą autorowi jako elementy pozwalające na prowadzenie z czytelnikiem dialogu, w którym zawierane są komentarze dotyczące sposobu, w jaki autor produkuje naukową wiedzę oraz struktury tekstu. Aktywność domeny źródłowej w stylu naukowym podkreśla uniwersalność omawianej przez nas metafory. Pojęcia związane z podróżą wpływają na nasz sposób postrzegania samego procesu myślenia jak i jego organizacji. Sposób, w jaki podróż kształtuje różne etapy myślenia jest niejednorodna – mamy do czynienia z konstrukcjami oznaczającymi przejście do kolejnego etapu, zatrzymanie się, powrót do wcześniejszych rozważań, doprecyzowanie definicji czy też określenie stopnia szczegółowości. Poddany analizie materiał pokazuje, że zwerbalizowana metafora MYŚLENIE TO PODRÓŻ może z powodzeniem służyć jako element językowy, który porządkuje tekst w logiczny sposób, ułatwia odbiorcy na orientowanie się w tekście oraz jest nośnikiem informacji o stosunku autora do przekazywanych przez siebie informacji i sposobu ich konstruowania.

## Bibliografia

### Źródła materiału empirycznego:

Apresjan J. D., *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, przeł. Z. Kozłowska, A. Markowski, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000.

Kolokator – wyszukiwarka kolokacji dla danych Narodowego Korpusu Języka Polskiego, [w:] źródło elektroniczne: <http://www.nkjp.uni.lodz.pl/collocations.jsp> (01.03. 2019).

### Literatura:

Gajda S., *Styl naukowy*, [w:] *Współczesny język polski*, Wrocław 1993.

Gonigroszek D., *Językoznawstwo kognitywne: „ucieleśniony” umysł i znaczenie*, „Językoznawstwo”, Łódź 2011, nr 1(5).

Krzeszowski T. P., *Aksjologiczne aspekty metafor*, [w:] *Językoznawstwo kognitywne*, pod red. W. Kubińskiego, R. Kalisza i E. Modrzejewskiej, Gdańsk 1998.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 194.

Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. P. Krzeszowski, Warszawa 1988.

Mikołajczak S., *Metatekst w tekście humanistycznych prac naukowych*, „Studia Polonistyczne”, Poznań 1991, nr XVI/XVI.

**Słowniki:**

Mędak S., *Praktyczny słownik łączliwości składniowej czasowników polskich*, Kraków 2011.

*Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego, t. VIII, Warszawa 1969.





**МОТОЦИКЛ-ВИДМО,  
CZYLI MEANDRY WSPÓŁCZESNEJ FANTASTYKI  
(OLEG DIWOW, РЫЖИЙ ПЕС ИЖ)**

**МОТОЦИКЛ-ПРИЗРАК.  
МЕАНДРЫ СОВРЕМЕННОЙ ФАНТАСТИКИ (ОЛЕГ  
ДИВОВ, РЫЖИЙ ПЕС ИЖ)**

**THE GHOST MOTORCYCLE.  
THE MEANDERS OF CONTEMPORARY FANTASY LITERATURE  
(OLEG DIVOV, РЫЖИЙ ПЕС ИЖ)**

**Aleksandra Zywert**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań – Polska,  
olazywert@o2.pl

Abstract: The present paper aims at analyzing one of the most recent Divov's stories entitled *Рыжий пес Иж* (2016). The text is interesting both due to its literary genre hybridity (it embraces elements of a melodrama, a horror story, a detective story, urban fantasy and a fairy tale) and the topics it touches upon (especially animalistic issues). Divov deploys the well-known literary and cinematic motif of a soul penetrating an object and creates a story of motorcycle haunted by a dog's soul. Due to its original solutions (inter alia referring to films) Divov's story is an interesting work illustrating the permanent interrelations between literatures and movies as well as the author's exploration within this scope. Moreover, the manner of creating the animal character and placing it within the structure allow for including Divov's story into the group of contemporary literary works reflecting the proanimal trends in Russian culture.

Słowa kluczowe: Diwow, motocykl-widmo, rosyjska fantastyka.

Ключевые слова: Дивов, мотоцикл-призрак, русская фантастика.

Keywords: Divov, ghost motorcycle, Russian fantasy literature.

Jedną z cech wywoławczych twórczości Olega Diwowa, jednego z popularniejszych współczesnych rosyjskich pisarzy-fantastów, jest świadoma gatunkowa hybrydalność. Jak słusznie podkreśla jeden z recenzentów, Diwow jest „specjalistą od łamania konwencji i schematów, płynnego mieszania gatunków, zaskakiwania i szokowania czytelników”<sup>1</sup>, głównie z uwagi na dość zaskakujące, bo niestandardowe podejście do ukonstytuowanych motywów i chwytów wpisanych do tzw.

---

<sup>1</sup> D. Materek, *Nocny obserwator* (recenzja), [w:] źródło elektroniczne: <http://pl.shvoong.com/books/science-fiction/1910529-nocny-obszawator/> (01.12.2017).

banku pomysłów fantastyki. Dzieje się tak dlatego, że są one traktowane nie jako gotowe do natychmiastowego wykorzystania schematy, a punkty wyjścia do realizacji własnych wizji, zawsze (w mniej lub bardziej zawołowany sposób) odnoszących się do pozaliterackiej rzeczywistości<sup>2</sup>. Analogiczna strategia zostaje zastosowana w najnowszym, lub jednym z najnowszych opowiadań autora, *Рыжий пес Иж* (2016), tekście ciekawym, bo zawierającym elementy charakterystyczne zarówno dla utworu obyczajowego, horroru, kryminału, urban fantasy, baśni (także, co istotne, w wersji filmowej<sup>3</sup>) i jednocześnie uwzględniającym tematykę animalistyczną.

Opowiadanie *Рыжий пес Иж* jest integralną częścią rozpoczętego jesienią 2016 r. i zakończonego w listopadzie 2017 r. projektu Centrum Wysokich Technologii w Iżewsku<sup>4</sup> pt. „Ижевск фантастический”<sup>5</sup>, realizowanego przy wydatnej pomocy czasopisma „ЕСЛИ”.

Diwow buduje utwór w oparciu o zróżnicowany znaczeniowo<sup>6</sup>, a przez to nośny we współczesnej fantastyce motyw legendy miejskiej. W tym przypadku jest to historia o tajemniczym pomarańczowym mo-

<sup>2</sup> Jak pisze Olga Sławnikowa, Diwow (podobnie jak Andriej Stolarow) należą do grona na tych twórców, w utworach których fantastyka

не космический корабль и не параллельный мир, но невозможные по логике нашей действительности социальные феномены. Характерно, что и тот, и другой имитируют объективное исследование якобы реальных событий, виртуозно ссылаясь на вымышленные источники и организуя как бы очную ставку события с его очевидцами.

O. Sławnikowa, *Я люблю тебя, империя*, „Знамя” 2000, № 12, [w:] źródło elektroniczne: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/12/slavn-pr.html> (01.12.2017).

<sup>3</sup> Związki literatury i filmu datują się praktycznie od momentu powstania tego ostatniego. O ile początkowo film inspirował się literaturą, z czasem te proporcje uległy najpierw (co podkreślał już Borys Eichenbaum — por. B. Eichenbaum, *Literatura i kino*, tłum. R. Zimand, [w:] *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekłady i opracowania T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2001, s. 125) wyrównaniu, a potem odwróceniu (por. J. Plisiecki, *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 2005, s. 21).

<sup>4</sup> Iżewsk (dawn. Ustinow), stolica Udmurcji, miasto położone nad rzeką Iż, dopływem Kamy.

<sup>5</sup> Szerzej na ten temat zob. O. Константинова, „Ижевск фантастический”: сборник новых городских легенд, [w:] электронный ресурс: [http://udmurt.media/articles/kultura-i-turizm/12164/?sphrase\\_id=31393](http://udmurt.media/articles/kultura-i-turizm/12164/?sphrase_id=31393) (25.11.2017).

<sup>6</sup> Jak wskazuje Katarzyna Gadomska, legendy miejskie

obejmują [...] bardzo zróżnicowane semantycznie historie rozgrywane się zawsze w dekoracjach miejskich: tajemnicze, niewytłumaczalne, przerażające, makabryczne i czasami nadnaturalne.

K. Gadomska, *Współczesna fantastyka rosyjska i jej tendencje rozwojowe. Przypadek Anny Starobiniec*, [w:] *Fantastyka rosyjska dawniej i dziś*, pod red. A. Polaka przy współpracy I. Zawalskiej, Katowice 2013, s. 57.

tocyklu — obrońcy samotnych kobiet — pojawiającym się cyklicznie (nigdy zimą — wówczas pojazd „zapada w sen”) w Iżewsku. Nadjeżdża znikąd, tylko w nocy i, zupełnie jak wierny pies, towarzyszy (a czasami nawet podwozi do domu) samotne, narażone na niebezpieczeństwo kobiety. Tylko one go widzą, jednakże ponieważ najczęściej są wówczas pod wpływem alkoholu, nikt później im nie wierzy. Mieszkańcy miasta nie przejmują się szczególnie informacjami o tajemniczym „strażniku”, ale też i nie bagatelizują całkowicie jego istnienia. Historia pojazdu powraca wraz z problemem przygotowania przez redaktorów lokalnej gazety, ciekawostek z okazji Dnia Miasta. Niestety, żaden z doświadczonych dziennikarzy nie chce się podjąć tego tematu i wówczas jedyna w tym gronie, jeszcze młoda i niedoświadczona Wasylisa deklaruje się napisać artykuł o motocyklu i tym samym spróbować rozwiązać jego zagadkę. Pomaga jej w tym przyjaciółka, Marina — dziewczyna samodzielna, odważna i niezależna, która nie boi się ani ciemności, ani nawet samotnego powrotu do domu przez las. Początkowo wszystko wskazuje na to, że nic szczególnego się nie wydarzy, aż do pewnego wieczoru, kiedy Marina jak zwykle skraca sobie drogę do domu, idąc przez las. W pewnym momencie wyczuwa zagrożenie — jest przekonana, że ktoś ją śledzi. Kiedy już powoli ogarnia ją strach, nadjeżdża pomarańczowy motocykl bez kierowcy.

Motyw legendy miejskiej jako dominanty konstrukcyjnej przede wszystkim reguluje zasady konstrukcji przestrzeni w utworze. W jego inicjalnej części umieszczona zostaje informacja o przesądach dotyczących Iżewska, od dawna uważanego za miejsce przeklęte, jądro zła, miejsce szatańskie. Autor pisze:

У окрестных крестьян в 1899 году был зафиксирован обычай плевать в сторону Ижевска, так как по местному преданию, передающемуся здесь из поколения в поколение „в ряду священных преданий”, Ижевск — это порождение сатаны<sup>7</sup>.

Wprowadzenie już na początku charakterystycznego dla przestrzeni powieści grozy motywu miejsca przeklętego spełnia kilka funkcji. Po pierwsze, sugestia zaburzenia spójności i klarowności świata poprzez wtargnięcie doń porządku nadprzyrodzonego uaktywnia on u czytelnika proces ewokacji lęku („strach beznadziejny”<sup>8</sup>) i przerażenia. Po dru-

<sup>7</sup> О. Дивов, *Рыжий пес Иж*, [в:] электронный ресурс: <http://udmurt.media/articles/kultura-i-turizm/13580/> (30.11.2017). Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego źródła.

<sup>8</sup> Według ustaleń Anny Gemry, strach nie jest tym samym, co lęk („strach beznadziejny”). Strach jest lękiem przedmiotowym „skierowanym konkretnie, wyzwala działanie, które pomaga w uwolnieniu się od niego”, lęk natomiast nie zawiera ani prób rozeznania przyczyn i źródeł zagrożenia, ani też sposobów poszukiwania drogi wyjścia

gie, uruchamia mechanizm wartościowania przestrzeni przez pryzmat posiadanych informacji. Po trzecie, spełnia rolę wstępnego ostrzeżenia przed wkroczeniem na teren opanowany przez zło. Jednocześnie zabieg ten odpowiadając na odwieczne, jak słusznie zauważa Anita Has-Tokarz, zapotrzebowanie ludzkości na grozę i niesamowitość, skutecznie buduje atmosferę nadnaturalności, dopuszczając jednocześnie w domyśle istnienie odwiecznego zła osobowego, tu skonkretyzowanego w szatanie. Pośrednie ucłowieczenie i zindywidualizowanie zła przekłada się na wartościowanie przestrzeni. Przede wszystkim tworzy się dwuprzestrzeń z wyraźnie zaznaczonym progiem, którym w tym przypadku są granice administracyjne miasta. Poza nimi istnieje przestrzeń racjonalności, wewnątrz zaś — *numinosum*, czyli „tego, co poza zdolnością ludzkiego pojmowania”<sup>9</sup>. Niebagatelne znaczenie w budowaniu atmosfery zagrożenia ma już sam próg, albowiem jego organiczna dwuznaczność (jest „miejszem i nie-miejszem zarazem”<sup>10</sup>, granicą pomiędzy „swoim”, bezpiecznym i „obcym”, innym, niebezpiecznym) sprawia, że wzbudza on lęk już w momencie jego przekraczania (tu: początku lektury). Czytelnik jest uprzedzany, że dalsza lektura oznacza wkroczenie na teren zawłaszczony przez nadnaturalne.

Zgodnie z tą strategią skonstruowany jest obraz miasta. Mimo stworzenia dość dokładnej aktualnej mapy tego obszaru (głównie za sprawą onomastyki geograficznej — w tekście pojawiają się nazwy ulic (Пушкинская) pomników („лыжи”), charakterystycznych punktów miasta jak Долгий мост, czy zapora wodna), to jednak ostatecznie tylko częściowo spełnia ona swoje zadanie. Jest mnemotoposem (zwłaszcza jeśli chodzi o fragmenty poświęcone radzieckiej przeszłości miasta), sprzyja doświadczeniu egzotyki nieznanego miejsca, ale nie demonstrowuje władzy nad przestrzenią<sup>11</sup>. Bezpośrednią przyczyną jest graniczność, która trwale pozbawia terytorium trwałości, spójności i namacalnej realności. W rezultacie Iżewsk przekształca się w teren zamknięty, wyizolowany i nabiera cech labiryntowości w znaczeniu gotyckim — przestrzeń „zdobywa, jest w stanie zawładnąć wplątany w nią bohaterami. To ona ich stwarza, czyni tym, czym przede wszystkim są: więźniami”<sup>12</sup>.

z sytuacji. A. Gemra, *Horror — zarys problematyki*, [w:] *Literatura i kultura popularna VIII*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1999, s. 106–107.

<sup>9</sup> M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Płuciennika, Kraków 2002, s. 17.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>11</sup> Szerzej o właściwościach mapy w dyskursie literackim zob. E. Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 151–160.

<sup>12</sup> A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, op. cit., s. 36.

Jednocześnie zawarta w inicjalnym fragmencie opowiadania informacja zapoczątkowuje charakterystyczną dla powieści grozy złożoną strukturę odkrywania poprzez fazowanie funkcji wprowadzenia umożliwiającego narastanie w odbiorcy uczucia oczekiwania i już na tym etapie sugeruje pojawienie się tzw. wahania fantastycznego – jednego z podstawowych według Tzvetana Todorova, elementów warunkujących kwalifikację utworu jako fantastycznego<sup>13</sup> zarówno w odniesieniu do czytelnika, jak i bohatera.

Kolejna część wstępu – to stylizacja na artykuł w gazecie „Вятские губернские ведомости”, w której opisana jest historia tajemniczego motocykla, a także informacje o przypadkach jego pojawienia się, które dały początek miejscowej legendzie obrosłej z czasem dość osobliwymi rytuałami.

Мотоцикл был в городе, как бы так сказать, фигурой умолчания. О нем шептались, а не говорили. То ли боялись спугнуть, то ли инстинктивно закрывались от самих обстоятельств, при которых он появляется.

Тем не менее, вскорости на Долгом мосту прибавилось гаек всех размеров и цветов. Их приматывали к перилам либо куском провода, либо яркой ленточкой. Оба варианта считались правильными, строго в духе легенды о рыжем мотоцикле.

Świadome zatarcie granic pomiędzy realnością a fikcją i skuteczne tworzenie iluzji wiarygodności jednocześnie pod wieloma względami wpisuje się w koncepcję symulakryczności Jeana Baudrillarda, który analizując współczesną mu fantastykę twierdził, że jest ona *de facto* zaledwie „przesadną projekcją rzeczywistego świata produkcji, która nie jest jednak jakościowo od niego różna”<sup>14</sup>.

Atmosferę oczekiwania wzmacnia oparta na chwycie kontaminacji konstrukcja czasu akcji. Rozgrywa się ona współcześnie (dokładna data nie jest podana, ale wiadomo, że na pewno po roku 2010<sup>15</sup>) na początku kwietnia, a więc w okresie poprzedzającym „przebudzenie” motocykla,

<sup>13</sup> Szerzej zob. np. S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczne teoria literatury*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 5 (11), s. 22–44, [w:] źródło elektroniczne: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1973-t-n5\\_\(11\)/Teksty\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1973-t-n5\\_\(11\)-s22-44/Teksty\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1973-t-n5\\_\(11\)-s22-44.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1973-t-n5_(11)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1973-t-n5_(11)-s22-44/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1973-t-n5_(11)-s22-44.pdf)

<sup>14</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 150.

<sup>15</sup> Świadczy o tym fragment rozmowy bohaterów o pomniku Izika. Pomnik ten (dziś jeden z symboli miasta) odsłonięto 4 listopada 2010. Szerzej zob. materiały oficjalnej strony miasta Iżewsk, [w:] źródło elektroniczne: [http://www.izh.ru/i/info/16\\_428.html](http://www.izh.ru/i/info/16_428.html)

ale fragmenty retrospektywne odsyłają do lat 70. XX wieku. Krzyżowanie elementów heterogenicznych zapewnia w tym przypadku ciągłość czasową i znacznie wspomaga proces prawidłowego odczytania tekstu.

Na tym tle ciekawa jest konstrukcja obrazu tytułowego motocykla – Иж Планета Спорт<sup>16</sup>. Wybór pojazdu nie jest przypadkowy i nawiązuje do wciąż produkowanych w Iżewsku motocykli, ale nadużyciem byłoby stwierdzić, że pojazd funkcjonuje tu wyłącznie jako (wymuszona założeniami projektu) reklama miasta. Niebagatelną rolę odgrywa jego nazwa, rozszyfrowywana w tekście jako rodząca skojarzenie z psem („Гордость Ижевска – «Иж-Планета-Спорт», он же «Иж-ПС» и потому в народе «пес»”). Początkowo występuje on tu w roli jednej z klasycznych odmian potworów, budzących lęk poprzez swoją jednoczesną przynależność do innego świata i jednocześnie do różnych (w tym przypadku sprzecznych) porządków istnienia, tu: ruchu i bezruchu<sup>17</sup>. Jego status dodatkowo podkreśla rytualizacja i umagicznienie procesu zabezpieczania się przed złem (mieszkańcy miasta wieszają na barierkach mostu kwiaty, części zapasowe, noszą w charakterze talizmanu ochronnego świece zapłonowe – cytat). Jest on w tym przypadku o tyle uzasadniony, że materia nieożywiona nabiera cech żywej i zmienia swoją pozycję – z przedmiotu staje się „równorzędny wobec bohaterów p a r t n e r e m: niebezpiecznym przeciwnikiem, z którym będą musieli się zmierzyć”<sup>18</sup>.

W obrazie Iża autor połączył dwa znane z literatury i filmu motywy: motyw oddanego zwierzęcia i motyw maszyny-widma, przy czym oba je jakościowo przekształcił. Dodajmy, że zarówno w jednym, jak i drugim gatunku sztuki zdecydowanie częściej w roli nawiedzonych demonicznych pojazdów występują samochody, żeby wymienić opowiadanie ze zbioru *Nocna zmiana (Night Shift)*, *Ciężarówka (Trucks, 1978)*, kultową już dziś powieść (a potem jej ekranizację – 1983) Stephena Kinga *Christine (1983)*, czy też filmy takie jak *Samochód (The Car, 1977)*, *Widmo (The Wraith, 1986)*, *Maksymalne przyspieszenie (Maximum Overdrive, 1986)* i jego tele-

<sup>16</sup> Jest to model historyczny, produkowany w Iżewsku w latach 1973–1984.

<sup>17</sup> Jak pisze Noël Carroll, obrazy potworów kreowane są również poprzez uwypuklenie pośredniości lub sprzeczności jako ich cechy wywoławczej. Najczęściej jest to sprzeczność pojawiająca się na linii życie-śmierć (np. duch, wampir, zombi, Frankenstein), ale nie zawsze tak jest.

Blisko spokrewnione są z nimi potwory łączące w sobie ruch i bezruch: nawiedzone, żywiące złowrogie zamiary domy, roboty czy samochód w *Christine Kinga*.

N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekład i posłowie M. Przyłipiak, Gdańsk 2004, s. 61–62.

<sup>18</sup> H. Kubicka, *Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu*, „Literatura i Kultura Popularna”, Wrocław 2010, t. XVI, s. 77.

wizyjny remake *Trucks* (1997), *Super Hybrid* (2010) oraz częściowo *Pojedynek na szosie* (*Duel*, 1971)<sup>19</sup>. O wiele rzadziej tę funkcję spełniają motocykle, choć kilka (niestety najczęściej nienajlepszych) produkcji można odnotować (chodzi głównie o dość absurdalny horror komediowy klasy B, *I Bought A Vampire Motorcycle* (1990)). W tej klasyfikacji najlepiej wypada film zrealizowany na podstawie komiksu Marvela – *Ghost Rider* (*Ghost Rider*, 2007). Motocykl, co prawda, spełnia tu rolę podrzędną (kieruje nim Johny Blaze – łowca zbuntowanych demonów), ale jego rodowód jest ewidentnie nadnaturalny, a wizerunek zdecydowanie budzi grozę – jest to imponująca czarna maszyna, która w momencie przemiany zaczyna płonąć. W tym kontekście widać wyraźnie, że Diwow zaledwie inspirował się utrwalonymi w kulturze schematami, nie zaś je kopiuje. Wychodzi od grozy z podtekstem technologicznym (technohorror)<sup>20</sup>, ale od początku łagodzi odczucie lęku sprawiając, że utwór tylko dryfuje w kierunku kanonicznej definicji tego podgatunku<sup>21</sup>. O ile wspomniane wcześniej pojazdy uosabiały lęki przed niekontrolowanymi efektami rewolucji technologicznej, bądź występowały w charakterze narzędzia boskiej zemsty i dlatego spełniały tę samą rolę, co potwory w horrorach – zawsze były przerażające, a nierzadko i odstręczające, Diwowowski Iż nie posiada aż tak zdecydowanie negatywnych konotacji. Owszem, niepokoi, zwłaszcza z uwagi na brak kierowcy i tajemnicy jaką w sobie nosi, ale już jego wygląd (zwykły stary model motocykla produkowanego w Iżewsku w latach 70. XX wieku) i zachowanie nie budzi grozy. Iż potrafi łaścić się jak pies, „odprowadzać” do domu, a nawet prosić o „przysmaki”. Doskonałą ilustracją jest scena rozmowy jednej z bohatererek z motocyklem:

Через пару минут мотоцикл появился на тропинке, отряхиваясь и тяжело дыша. Подкатил к Марине, заглушил мотор и преданно уставился на девушку снизу вверх.

– Хороший ты мой, – сказала девушка и погладила его по рулю. – Защитник.

<sup>19</sup> W tym ostatnim obrazie będącym pierwszym pełnometrażowym filmem Stephena Spielberga, w funkcji demonicznego samochodu występuje wielka ciężarówka Peterbilt Valiant z 1971 roku ciągnąca cysternę. Co prawda, jest w niej kierowca, ale nie jest pokazany w filmie, przez co pojazd postrzegany jest jako przerażający, upiorny, wręcz apokaliptyczny.

<sup>20</sup> Szerzej na ten temat zob. S. King, *Dance macabre*, tłum. P. Braitner, P. Ziemkiewicz, Warszawa 1995, s. 222–237.

<sup>21</sup> Horrorzy z podtekstem technologicznym są określane jako utwory (najczęściej filmy), w których głównym tematem jest „zbuntowana natura”. Odzwierciedlają one lęki kolejnych pokoleń (począwszy od lat pięćdziesiątych – zagrożenie wojną jądrową i przemianami, aż do dziś).

Защитник, неловко изогнувшись, попытался ручкой „газа” достать до сиденья. Не дотянулся, конечно. Марина рассмеялась и принялась его чесать. Мотоцикл зажмурился и вывалил язык.

– Славный мой ижик, – приговаривала Марина.

[...]

„Пес” аж вздохнул.

– Ой, погоди... Погоди, дорогой, у меня ведь для тебя что-то есть.

Марина зашарила в сумочке, мотоцикл заинтересованно следил.

– Гляди! Гляди, узнаешь?

Мотоцикл ткнулся ей в руку холодным носом и завилял хвостом. Марина не сразу догадалась, как откинуть сиденье, и тогда он, встряхнувшись всем телом, распахнул его сам.

Zarówno jego wygląd, jak i „zachowanie” Iża płynnie wpisuje się w klimat miasta, które już choćby z uwagi na swoisty eklektyzm wizerunkowy (jako symbole miasta współlistnieją tu zarówno pomniki z czasów radzieckich, jak i współczesne, zupełnie odmienne pod każdym względem projekty takie jak: pomnik krokodyla Gieny, kozy, łosia, a nawet pieroga) jawi się jako miejsce pod wieloma względami demokratyczne i przyjazne. Dodatkowo według opinii Kuźmina — jedyne go żyjącego bohatera, który nie tylko rozpoznaje pojazd, ale i zna historię motocykla oraz jego właściciela — Iż najprawdopodobniej nie stanowi zagrożenia dla mieszkańców miasta. Jego zdaniem maszynę opanowała dusza psa będącego za życia wiernym druhem tragicznie zmarłego przed laty milicjanta, Wachruszczewa. W rezultacie jeszcze przed wyjaśnieniem zagadki motocykl-widmo zostaje nieco oswojony i już na tym etapie rozwoju akcji pozbawiony aureoli groźnej tajemniczości.

Zabieg ten legitymizuje jednocześnie obecność innych chwytów zapożyczonych z tzw. banku pomysłów fantastyki. Jednym z najistotniejszych jest motyw tajemnicy z przeszłości połączony z motywem psychopatycznego seryjnego mordercy. Pojawiają się one w historii Wachruszczewa (milicjanta zabitego w 1975 podczas pościgu za zabójcą) i jego psa — rudego mieszańca o imieniu Pies. Kiedy miastem wstrząsa fala morderstw, Wachruszczew jest przekonany, że ma do czynienia ze zwykłym psychopatą, który doskonali swoje „rzemiosło” poprzez coraz wymyślniejszy sposób uśmiercania swoich ofiar.

Первая женщина была просто задушена и изнасилована. У второй голова разбита о ствол дерева, что указывало, между прочим, на большую физическую силу. У третьей были множественные повреждения и, в частности, страшно разорвано, фактически перепилено неизвестным предметом горло [...] Вахрушев вышел еще на трех погибших, мужчину, женщину и ребенка. Все погибли в зеленых зонах, ребенок в самом центре города, в парке Кирова. У ребенка — горло в клочья.

Zaprezentowany przez autora portret mordercy nie jest zbyt wnikliwy, aczkolwiek na tyle jednoznaczny, że płynnie przystaje zarówno do



obrazu statystycznego wielokrotnego zabójcy<sup>22</sup>, jak i jego artystycznej realizacji eksponowanej w literaturze i filmie. Dla postronnych to 23-letni mężczyzna z przeciętnej rodziny, który na co dzień niczym szczególnym się nie wyróżnia i dobrze funkcjonuje w społeczności. W rzeczywistości to sadystyczny, obojętny i oziębły uczuciowo egocentryk-samotnik, którego cechuje doskonała organizacja i nadzwyczajna zdolność do ukrywania swoich przestępczych działań<sup>23</sup>. Jego ofiarami padają równie (co znajduje odzwierciedlenie w ustaleniach kryminologów<sup>24</sup>) często młode kobiety, dzieci jak i młodzi mężczyźni. W swojej eskalacji okrucieństwa jest nieco podobny do Patricka Batemana z *American Psycho* (1991) Breta Eastona Ellisa lub Yukari Fukazawy z *Przezcucia* (*The Silen Dead*, 2006) Tetsuo Honda, ale z pominięciem racjonalnych przyczyn dewiacji. Zamiast tego Diwow sugeruje udział sił nadnaturalnych („Пока Вахрушев не увидел цепь, у него еще оставались какие-то иллюзии насчет убийцы [...]. Теперь он уяснил, что имеет дело с форменным исчадием ада. С чем-то запредельным”). Odwołanie się do masowej świadomości społecznej, w której „postać seryjnego zbrodniarza funkcjonuje jako uosobienie Zła absolutnego, Zła niesłychanie przerażającego”<sup>25</sup> powoduje przeniesienie punktu ciężkości z racjonalnego na nieracjonalne, z rozumu na nie-rozum i pozwala autorowi nie tylko legitymizować wniknięcie duszy psa w maszynę, ale i później wyjaśnić zagadkę cyklicznego pojawiania się jej i znikania (powraca ona do Iżewska tylko w okresach dawnej aktywności mordercy, nigdy zimą, ponieważ „Зимой убийца не был активен”).

Na tym tle ciekawie prezentuje się fragment opisujący okoliczności śmierci milicjanta i jego psa. Diwow pisze:

Вахрушев в одиночку взял маньяка. К несчастью, плохо взял [...] Гена [...] догнал его на плотине и сбил. Но сам неудачно свалился и влетел головой в ограждение. Маньяк поднялся и уехал. Пес кое-как приковывлял к плотине, но до тела хозяина уже не дошел. Говорят, он страшно был, почти кричал. И упал рядом с мотоциклом.

Dramatyzm sytuacji wzmacnia tu dodatkowo wykreowany przez autora portret Wachruszewa. Jest on przedstawiony jako typ człowieka o władniętego obsesją nierozwiązanej sprawy, który nie zważając na

<sup>22</sup> „Statystyczny serial killer okazał się białym, heteroseksualnym mężczyzną w wieku dwadzieścia-trzydzieści pięć lat, który morduje w obrębie własnej grupy rasowej”. A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 343-344.

<sup>23</sup> Szerzej o cechach wywoławczych psychopatycznych seryjnych morderców w literaturze i filmie oraz o ich typach osobowościowych szerzej zob. Ibidem, s. 349-357.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 345.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 355.

okoliczności pragnie ją doprowadzić do końca. Dodajmy, że typ ten jest znany z wielu filmów (np. *Zodiak* (*Zodiac*, 2007), *Obywatel X* (*Citizen X*, 1995)) i książek (np. *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet* (*Män som hatat kvinnor*, 2005)<sup>26</sup> Stiega Larssona, *Drapieżca — polowanie na diabła* (*Hunting the Devil*, 1993), *System* (*Child 44*, 2008) Toma Roba Smitha) i jako taki stanowi wariant klasycznej odmiany detektywa zdeterminowanego i zorientowanego na ujęcie sprawcy przestępstwa. Interesujące w tym ujęciu jest jakościowe przekształcenie postaci milicjanta, bohatera milicyjnej odmiany kryminału, osoby z definicji nieciekawej i przewidywalnej z uwagi na silnie zideologizowaną wymowę ideową utworów<sup>27</sup>.

Wybór zwierzęcego bohatera również jest interesujący, tym bardziej, że nieprzypadkowy. Pies — to ulubione zwierzę samego Diwowa, jak również częsty bohater jego utworów (np. *Macmep sobak* (1997), pierwsza powieść z cyklu *След зомби* została poświęcona ukochanemu psu pisarza). Mimo dość zastosowania dość nietypowego chwytu konstrukcyjnego (w maszynę wnika dusza psa, a nie człowieka), portret zwierzęcego bohatera w pełni odpowiada utrwalonemu w zbiorowej świadomości społecznej pozytywnemu wariantowi wyobrażeniowemu o tym zwierzęciu. Spójności wizji nie zaburza nawet jego status (charakterystycznej dla powieści gotyckiej i horroru) duszy z zaświatów. Dzieje się tak dlatego, że dochodzi tu do jakościowej modyfikacji tego motywu. W klasycznej jego wersji dusza nie przebywa wśród żywych z własnej woli. Jest udręczona i by móc zaznać spokoju i (w domyśle) odejść z tego świata, musi spełnić jakiś uczynek<sup>28</sup>. U Diwowa sytuacja jest inna: przede wszystkim dusza psa nie jest udręczona, nie ciąży na niej klątwa (jak na przykład w powieści Fredericka Marryata *Okręt widmo* (*The Phantom Ship*, 1839)) świadomie cyklicznie powraca do świata żywych, a jej działania (choć ostatecznie wpisują się w schemat tzw. niedokończonej sprawy) wynikają z przywiązania do opiekuna, a dopiero w dalszej kolejności z chęci przywrócenia porządku świata. Wskazują na to fragmenty, w których Iż ratuje z opresji samotne kobiety. Robi to niejako przy okazji, ponieważ z tekstu wynika, że głównym jego celem jest uśmiercenie mordercy swojego opiekuna, nie zaś ratowanie świata przed złem. Gdyby było inaczej, po skończonej misji nie porzuciłby swo-

<sup>26</sup> W tym przypadku nie chodzi o głównego bohatera, ale o postać epizodyczną — jeden z rozmówców dziennikarza wspomina o swoim koledze policjancie, który przed laty pracował nad sprawą tajemniczych morderstw kobiet.

<sup>27</sup> Szerzej na ten temat zob. hasło: Powieść kryminalna, [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006, s. 467.

<sup>28</sup> Szerzej na temat typowych motywów fantastycznych zob. K. Gadomska, *Współczesna fantastyka rosyjska i jej tendencje rozwojowe. Przypadek Anny Starobiniec*, [w:] *Fantastyka rosyjska dawniej...*, op. cit., 13, s. 60–61.

jego „zajęcia” i nie zamieszkał z Mariną jak zwykły (choć w niezwykłym ciele) pies.

Niebagatelne znaczenie w kontekście procesu budowy tej postaci odgrywa chwyt polegający na dużym stopniu upodmiotowienia i indywidualizacji zwierzęcia. Sprawia on, że od pewnego momentu staje ono osobą-głównym bohaterem opowiadania posiadającym własną osobowość. Świadczy o tym już historia jego przygarnięcia przez Wachruszczewa. Choć jest ona opisana w konwencji realistycznej, pojawia się sugestia, że Iż od początku jest wyjątkowy — umie podświadomie wyczuć dobro i zło. W tym kontekście nie dziwi fakt, że kiedy spotyka dobrego opiekuna, odwdzięcza mu się wiernością i typowo „ludzkim” oddaniem nawet po śmierci.

Jak podkreśla jedna z badaczek, zwierzęta co prawda, istotami psychicznymi, ale nie analizują pojęć dobra i zła i choć w codziennym życiu kierują się prostymi zasadami moralnymi (zachowania obronne, związki seksualne, reakcje opiekuńcze), w ich przypadku trudno tę moralność bezpośrednio odnieść do ludzkiego intelektu, a raczej uwarunkowań biologicznych<sup>29</sup>. W tym kontekście zachowanie Iża zdecydowanie wychodzi poza ramy schematu. Zajmując dotąd miejsce łącznika (czyli bohatera pozostającego w cieniu centralnych protagonistów<sup>30</sup>), teraz wychodzi z cienia i zmienia swój status — przejmuje rolę „ludzkiego” partnera milicjanta, by ostatecznie przekształcić się nie tyle w nieprzejednanego klasycznego mściciela, co stróża prawa działającego w imię sprawiedliwości, który nie spocznie dopóki nie zabije mordercy. W obrazie tym dochodzi zatem do jeszcze do połączenia dwóch klasycznych motywów: charakterystycznej dla powieści grozy niedokończonych za życia sprawy, która nie pozwala duszy odejść w spokoju z tego świata i właściwego dla utworów kryminalno-sensacyjnych motywu chęci przywrócenia porządku świata poprzez wymierzenie sprawiedliwości w myśl starotestamentowej zasady oko za oko, śmierć za śmierć. Można tu dostrzec dalekie powinowactwo choćby z filmem *K-911* (1999), w którym partnerem detektywa Dooley’a jest owczarek Jerry Lee, czy *Widmo* (*The Wraith*, 1986)<sup>31</sup>.

W tym ujęciu zakończenie utworu płynnie wpisuje się w zamysł autorski — kiedy Iżowi wreszcie udaje się dopaść i zabić mordercę, nie

<sup>29</sup> Szerzej o różnych koncepcjach źródeł zachowań moralnych zwierząt zob. J. Tymieniecka-Suchanek, *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych*, Katowice 2013, s. 317–319.

<sup>30</sup> M. Kraska, *Na tropie szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003, s. 138.

<sup>31</sup> W filmie *Widmo* osią konstrukcyjną jest legenda miejska o zamordowanym kierowcy, który powraca do świata żywych, by odplacić swoim oprawcom.

odchodzi w zaświaty, a zostaje między ludźmi. Pozostając cały czas w „ciele” motocykla, decyduje się zamieszkać z Mariną, a miejscowi dziennikarze planują kupić mu posłanie „pod kolor sierści” — rude. Nie jest to zaskoczeniem, albowiem (jak podkreśla Janina Abramowska)

Pies jest od zawsze [...] towarzyszem człowieka [...] Współzycie z psem wydaje się łatwe, jako zwierzę stadne w naturalny sposób staje się członkiem grupy rodzinnej<sup>32</sup>.

Jednocześnie typowy baśniowy happy end porównywalny do klasycznego zakończenia: „i żyli długo i szczęśliwie” przystaje do typowej dla Diwowa (zauważalnej już w innych utworach, np. *Nocny obserwator* (*Ночной смотрящий*)) strategii oswojania lęku poprzez wprowadzenie elementów prostoduszności, a nawet przyziemności. Mieszkańcy Izewska — to zwykli ludzie ze swoimi wadami, słabościami i niedoskonałościami, ale też z niezwykłą tolerancją dla wszelkich wymiarów inności. Kreując ich portrety Diwow, podobnie jak choćby w *Nocnym obserwatorze*, pokazuje że ludzie nie tylko potrafią zaskoczyć nawet widma ogromem swojej wyrozumiałości i empatii dla (tu bardzo nietypowo pojmowanej) inności, ale i wykazują jednocześnie postawę deantropocentryczną w zakresie relacji człowiek-zwierzę zakładającą zatarcie granic gatunkowych i zmianę płaszczyzny funkcjonowania człowieka we wspólnocie istot czujących<sup>33</sup>.

W tym kontekście utwór Diwowa, choć siłą rzeczy krótki i dodatkowo obwarowany założeniami projektu, jest ciekawą propozycją ilustrującą zarówno nieustanną (a nawet rosnącą) żywotność procesu wzajemnego przenikania się literatury i filmu, jak i poszukiwania autora w tym zakresie. Jednocześnie sposób konstrukcji obrazu bohatera zwierzęcego, a potem jego miejsca i roli w utworze, pozwala włączyć opowiadanie Diwowa w szeroki i bardzo zróżnicowany wewnętrznie krąg utworów odzwierciedlających tendencje prozawierzące we współczesnej literaturze i kulturze rosyjskiej<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> J. Abramowska, *Pisarze w zwierzyńcu*, Poznań 2010, s. 154–155.

<sup>33</sup> Analizując procesy zachodzące w sferze relacji człowiek-zwierzę, Dariusz Czaja dochodzi do wniosku, że w tym zakresie coraz wyraźniej zaznacza się stosunek ekologiczny. Jego istota polega na tym, że

nie tylko uwzględnia zwierzęta w refleksji antropologicznej, ale i często [...] świadomie zamazuje różnice gatunkowe, ustawiając człowieka na tej samej płaszczyźnie co zwierzęta, a bywa, że pod pewnymi względami sytuuje go nawet niżej.

D. Czaja, *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2005, s. 351–352.

<sup>34</sup> Szerzej na ten temat zob. J. Tymieniecka-Suchanek, *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych*, Katowice 2013, s. 335–336.

## Bibliografia

- Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, pod red. G. Gazdy, A. Izdebskiej, J. Płuciennika, Kraków 2002, s. 15–32.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.
- Carroll N., *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przekład i posłowie M. Przyłipiak, Gdańsk 2004.
- Czaja D., *Anatomia duszy. Figury wyobraźni i gry językowe*, Kraków 2005.
- Eichenbaum B., *Literatura i kino*, tłum. R. Zimand, [w:] *Cudowny Kinemo. Rosyjska myśl filmowa*, wybór, przekłady i opracowania T. Szczepański i B. Żyłko, Gdańsk 2001.
- Gadomska K., *Współczesna fantastyka rosyjska i jej tendencje rozwojowe. Przypadek Anny Starobiniec*, [w:] *Fantastyka rosyjska dawniej i dziś*, pod red. A. Polaka przy współpracy I. Zawalskiej, Katowice 2013, s. 49–75.
- Gemra A., *Horror – zarys problematyki*, [w:] *Literatura i kultura popularna VIII*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 1999, s. 105–124.
- Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011.
- King S., *Dance macabre*, tłum. P. Braitner, P. Ziemkiewicz, Warszawa 1995.
- Kraska M., *Na tropie szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003.
- Kubicka H., *Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu*, „Literatura i Kultura Popularna”, Wrocław 2010, t. XVI, s. 71–89.
- Lem S., *Tzvetana Todorova fantastyczne teoria literatury*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1973, nr 5 (11), s. 22–44, [w:] źródło elektroniczne: [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja/Teksty\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1973-t-n5\\_\(11\)/Teksty\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1973-t-n5\\_\(11\)-s22-44/Teksty\\_teoria\\_literatury\\_krytyka\\_interpretacja-r1973-t-n5\\_\(11\)-s22-44.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1973-t-n5_(11)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1973-t-n5_(11)-s22-44/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1973-t-n5_(11)-s22-44.pdf)
- Materek D., *Nocny obserwator* (recenzja), [w:] źródło elektroniczne: <http://pl.shvoong.com/books/science-fiction/1910529-nocny-obszawator/> (01.12.2017).
- Plisiecki J., *Film i sztuki tradycyjne*, Lublin 2005.
- Rybicka E., *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014.
- Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2006.
- Tymieniecka-Suchanek J., *Literatura rosyjska wobec upodmiotowienia zwierząt. W kręgu zagadnień ekofilozoficznych*, Katowice 2013.
- Дивов О., *Рыжий пес Иж*, [w:] электронный ресурс: <http://udmurt.media/articles/kultura-i-turizm/13580/> (30.11.2017).
- Константинова О., *„Ижевск фантастический”: сборник новых городских легенд*, [w:] электронный ресурс: [http://udmurt.media/articles/kultura-i-turizm/12164/?sphrase\\_id=31393](http://udmurt.media/articles/kultura-i-turizm/12164/?sphrase_id=31393) (25.11.2017).
- Славникова О., *Я люблю тебя, империя*, „Знамя” 2000, № 12, [w:] электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/12/slavn-pr.html> (01.12.2017).

