

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

#### Adres redakcji

Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM  
al. Niepodległości 4  
61-874 Poznań, Polska  
Tel. +48618293576, faks +48618293575  
email: [studia.rossica.poznan@gmail.com](mailto:studia.rossica.poznan@gmail.com); [ifros@amu.edu.pl](mailto:ifros@amu.edu.pl)  
strona domowa: [srp.amu.edu.pl](http://srp.amu.edu.pl)

#### Zespół redakcyjny

Beata Waligórska-Olejniczak (redaktor naczelna), Bożena Hrynkiewicz-Adamskich,  
Svetlana Kirschbaum, Aurelia Kotkiewicz, Wiera Mienajło, Wawrzyniec Popiel-Machnicki,  
Roman Szubin, Konrad Rachut (sekretarz)

#### Recenzenci

Lista recenzentów, opis procedury recenzowania oraz wskazówki dla autorów dostępne są  
na stronie internetowej czasopisma: [srp.amu.edu.pl](http://srp.amu.edu.pl)

#### Rada naukowa

Stefano Aloe (Uniwersytet w Weronie, Włochy)  
Wojciech Chlebda (Uniwersytet Opolski, Polska)  
Claudia Criveller (Uniwersytet Padewski, Włochy)  
Olga Frolova (Moskiewski Uniwersytet Państwowy im. M.W. Łomonosowa, Rosja)  
Vladimir Klimonov (Uniwersytet Humboldtów w Berlinie, Niemcy)  
Tetyana Kosmeda (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska)  
Elisa Kriza (Uniwersytet Ottona i Fryderyka w Bambergu, Niemcy)  
Joanna Mianowska (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska)  
Anna Paszkiewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska)  
Audinga Pelurityte-Tikuisiene (Uniwersytet Wileński, Litwa)  
Walenty Piłat (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Polska)  
Larysa Raciburskaja (Niżegorodski Uniwersytet Państwowy im. N.I. Łobaczewskiego, Rosja)  
Michał Sarnowski (Uniwersytet Wrocławski, Polska)  
Antonina Szczerbak (Tambowski Uniwersytet Państwowy im. G.R. Dzierżawina, Rosja)  
Bazyli Tichoniuk (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)  
Natalia Tuliakova (Państwowy Uniwersytet Badawczy Wyższa Szkoła Ekonomii  
w Sankt Petersburgu, Rosja)  
Natalia Tupikova (Wołgogradzki Uniwersytet Państwowy, Rosja)  
Roman Voitekhovich (Uniwersytet w Tartu, Estonia)  
Halina Wątróbska (Uniwersytet Gdański, Polska)  
Jarosław Wierzbński (Uniwersytet Łódzki, Polska)  
Alexander Wöll (Uniwersytet Poczdamski, Niemcy)

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

# STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

TOM XLVI, NR 2

Redaktorzy naukowcy tomu

BOŻENA HRYNKIEWICZ-ADAMSKICH

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK



WYDAWNICTWO  
NAUKOWE

POZNAŃ 2021

Okładkę projektowała

MARIA DOLNA

*Publikacja sfinansowana przez Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM  
oraz Wydział Neofilologii UAM*

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021



Wersja elektroniczna publikacji jest dostępna  
na licencji Creative Commons – Uznanie autorstwa –  
Użycie niekomercyjne – Na tych samych warunkach  
4.0 Międzynarodowe

Wydano na podstawie maszynopisu gwarantowanego

Redaktor techniczny: DOROTA BOROWIAK

Koordinacja prac wydawniczych: OLGA BRONIKOWSKA

Opracowanie graficzne okładki i łamanie komputerowe: MARCIN TYMA

ISSN 0081-6884  
DOI: 10.14746/strp

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
61-701 POZNAŃ, UL. ALEKSANDRA FREDRY 10  
[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: [wydnauk@amu.edu.pl](mailto:wydnauk@amu.edu.pl)

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

Wydanie I. Ark. wyd. 19,00. Ark. druk. 19,00

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN,  
UL. KS. WITOLDA 7–9

## CONTENTS

Introduction . . . . .	9
------------------------	---

### LITERARY STUDIES

Jolanta Brzykcy, <i>The world as a transit. The poetics of space in the poetry of Gisella Lachman</i> . . . . .	11
Roman Voitekhovich, <i>Marina Tsvetaeva's spaces</i> . . . . .	27
Alexander Chertenko, <i>"The Moscow sun shines everywhere". The Soviet Capital as a Utopian Space in "New Moscow" (1938) and "The Swineherd and the Shepherd" (1941)</i> . . . . .	51
Edyta Fedorushkov, <i>An atrophy of mind: Kirill Serebrennikov's "St George's Day"</i> . . . . .	69
Monika Sidor, <i>From the cultural perception of space to reflections on eternity. Spatial discourse in the novel "Brisbane" by Eugene Vodolazkin</i> . . . . .	79
Natalia Tuliakova, Natalia Nikitina, <i>Travelling to the described present: mago-space in the Strugatskys' "Monday starts on Saturday"</i> . . . . .	93
Francesca Negro, <i>"A sour cherry orchard". An excursion through Chekhovian green spaces</i> . . . . .	105
Antoni Bortnowski, <i>Irony in Mikhail Bulgakov's feuilleton "Kiev, the City"</i> . . . . .	125
Monika Knurowska, <i>"Daybreak wakes you up for bloodshed. Before the stars rise, you will die". The pamphlet-novel "The ape is coming to pick up its skull" by Yuri Dombrovsky</i> . . . . .	135
Tomasz Nakoneczny, <i>Between 'ratio' and 'emotum'. Polish-Russian mutual perception in a binary perspective</i> . . . . .	147

### LINGUISTIC STUDIES

Jana Kitzlerová, <i>Mayakovsky, a language innovator? Word-formation of Mayakovsky's neologisms, their structure and role in contemporary Russian</i> . . . . .	163
Agata Książek, <i>Two spheres of war propaganda. The language of the Moscow TASS Windows' poems</i> . . . . .	185
Alena Kalechyts, <i>The pragmatic function of intertextemes in digital media texts of the Belarusian and Russian mass media</i> . . . . .	201
Małgorzata Wideł-Ignaszczak, <i>Religious lexis in the Russian translation of the encyclical letter "Laudato si'" of Pope Francis – the space of tradition and contemporary times</i> . . . . .	215

Karina Zając-Haduch, <i>Narrativity of the linguistic picture of human existence in Polish and Russian phrases containing the verbs of movement 'iść'/'uđmu', 'chodźć'/'xodumь' (on lexicographic material)</i> . . . . .	233
Maria Dzienisiewicz, <i>The linguistic worldview of sound (based on Polish and Russian musical critical texts)</i> . . . . .	243
Andrzej Narloch, <i>The metaphor "systema digestorium" in the Russian linguocultural space</i> . . . . .	257
Joanna Orzechowska, <i>Linguistic and culturological aspects of nonverbal communication</i> . . . . .	271
Krystyna Janaszek, <i>Competences of foreign language users. Sociolinguistic competences and sociocultural knowledge of Russian studies students</i> . . . . .	281
Zofia Szwed, <i>Observations on the ways of expressing negation in the Ruthenian recension of Church Slavonic text</i> . . . . .	293

## SPIS TREŚCI

Słowo wstępne . . . . .	9
-------------------------	---

### LITERATUROZNAWSTWO

Jolanta Brzykcy, <i>Świat jako tranzyt. Poetyka przestrzeni w poezji Gizelli Lachman</i> . . . . .	11
Roman Voitekhovich, <i>Пространства Марины Цветаевой</i> . . . . .	27
Alexander Chertenko, „ <i>Die Moskauer Sonne scheint überall</i> “. <i>Die sowjetische Hauptstadt als Raum der Utopie in „Das neue Moskau“ (1938) und „Die Schweinepflegerin und der Hirt“ (1941)</i> . . . . .	51
Edyta Fedorushkov, <i>Атрофия разума: „Юрьев день” Кирилла Серебренникова</i> . . . . .	69
Monika Sidor, <i>Od kulturowego pojmowania przestrzeni ku rozważaniom o wieczności. Dyskurs przestrzenny w powieści „Brisbane” Jewgienija Wodolazkina</i> . . . . .	79
Natalia Tuliakova, Natalia Nikitina, <i>Travelling to the described present: mago-space in the Strugatskys’ „Monday starts on Saturday”</i> . . . . .	93
Francesca Negro, „ <i>A sour cherry orchard</i> “. <i>An excursion through Chekhovian green spaces</i> . . . . .	105
Antoni Bortnowski, <i>Ироническое начало в фельетоне „Киев-город” Михаила Булгакова</i> . . . . .	125
Monika Knurowska, „ <i>Перед зарей вас родила земля, погибнете вы раньше звезд вечерних</i> “. <i>Роман-памфлет Юрия Домбровского „Обезьяна приходит за своим черепом”</i> . . . . .	135
Tomasz Nakoneczny, <i>Міędzy „ratio” a „emotum”. Polsko-rosyjskie postrzeganie wzajemne w perspektywie binarnej</i> . . . . .	147

### JĘZYKOZNAWSTWO

Jana Kitzlerová, <i>Маяковский – новатор языка? Словообразовательная структура неологизмов Маяковского и их роль в современном русском языке</i> . . . . .	163
Agata Książek, <i>Dwie przestrzenie wojennej propagandy. Język utworów moskiewskich Okien TASS</i> . . . . .	185
Alena Kalechyts, <i>Прагматическая функция интертекстом в веб-медиатекстах белорусских и российских интернет-СМИ</i> . . . . .	201
Małgorzata Wideł-Ignaszczak, <i>Конфессиональная лексика в русском переводе энциклики папы Франциска „Laudato si” – пространство традиции и современности</i> . . . . .	215

---

Karina Zając-Haduch, <i>Narracyjność językowego obrazu ludzkiej egzystencji w polskich i rosyjskich połączeniach wyrazowych zawierających czasowniki ruchu 'iść'/'идти', 'chodzić'/'ходить' (na materiale leksykograficznym)</i> . . . . .	233
Maria Dzienisiewicz, <i>Językowy obraz dźwięku (na materiale polsko- i rosyjskojęzycznych recenzji muzycznych)</i> . . . . .	243
Andrzej Narloch, <i>Метафора „systema digestorium” в русском лингвокультурном пространстве</i> . . . . .	257
Joanna Orzechowska, <i>Лингвокультурологические аспекты невербальной коммуникации</i> . . . . .	271
Krystyna Janaszek, <i>Kompetencje użytkowników języka obcego. Wiedza socjokulturowa i kompetencja socjolingwistyczna studentów rusycystów</i> . . . . .	281
Zofia Szwed, <i>Из наблюдений над способами выражения отрицания в церковно-славянском тексте русского извода</i> . . . . .	293



## SŁOWO WSTĘPNE

Najnowszy, specjalny numer „Studia Rossica Posnaniensia” prezentuje prace poświęcone problemowi przestrzeni w rosyjskojęzycznych tekstach kultury. Z radością publikujemy w nim artykuły przedstawiające spojrzenia slawistów z Czech, Estonii, Niemiec, Portugalii, Rosji, Słowacji oraz Polski lokujące szeroko rozumiany dyskurs rusycystyczny w kontekście zwrotu spacjalnego, istotnego nurtu współczesnych badań kulturoznawczych na całym świecie. Mamy zaszczyt zaprosić Państwa do lektury opracowań związanych z rzeczywistością przestrzenną Rosji, przygotowanych z wykorzystaniem nowoczesnych metodologii literaturoznawczych i językoznawczych, w tym również komparatystycznych i interdyscyplinarnych. Profil numeru określają deskrypcje krajobrazów kulturowych i miast, które można traktować jako modele świata bądź zaledwie fragmentaryczne ujęcia przestrzeni lokalnych, teksty poświęcone rozważaniom nad metaforą przestrzeni i mitami spacjalnymi, imagologie literackie i filmowe czy też (re)interpretacje znaczenia zależności przestrzennych w odniesieniu do ideologii, religii, sytuacji wykluczenia, wojny. Publikowane studia dotyczą zjawisk analizowanych zarówno na podstawie materiałów historycznych, jak i tekstów współczesnych. W tomie znalazły także miejsce refleksje ukierunkowane w stronę narracji tożsamościowych, interakcji kulturowych w poezji rosyjskiej emigracji oraz motywów i sposobów magizacji rosyjskiej rzeczywistości przestrzennej. Całość dopełniają artykuły związane ze sferą komunikacji niewerbalnej, fenomenami występującymi w tekstach medialnych i poszerzaniem kompetencji językowych w przestrzeni kształcenia uniwersyteckiego. Po raz pierwszy w „Studia Rossica Posnaniensia” oprócz prac w języku rosyjskim, angielskim i polskim mamy przyjemność zaprezentować wyniki badań w języku niemieckim. Mamy nadzieję, że aktualny numer będzie dla Państwa zachętą do dalszej lektury i współpracy z czasopismem.

*Redaktorki tomu*



## LITERATUROZNAWSTWO

JOLANTA BRZYKCY

### Świat jako tranzyt. Poetyka przestrzeni w poezji Gizelli Lachman

#### The world as a transit. The poetics of space in the poetry of Gisella Lachman

**Abstract.** The article is an analysis of the poetry of Gisella Lachman (1895–1969), poet of the “first wave” of Russian emigration, from the perspective of the poetics of space. The poet expressed her emigration experience (multiple changes of residence: Russia, Germany, Switzerland, USA) in her poems in spatial relations. They appear on different levels of the works’ morphology: in the construction of the lyrical “I”, in the organisation of the presented world, in the repertoire of motifs and the selection of poetic lexis and genre forms. Space plays a literal role in Lachman’s poetry; it is a representation of extra-literary reality, seen subjectively. It is also subject to metaphorisation, becoming a tool for expressing philosophical content. The poet creates not only a spatial model of the world, but also a spatial model of human life, which she perceives as a transit on the road to eternity.

**Keywords:** Gisella Lachman, first wave of Russian emigration, poetry of White emigration, poetics of space, spatial model of human life

Jolanta Brzykcy, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń – Polska, [tomine@umk.pl](mailto:tomine@umk.pl),  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9563-0723>

Przestrzeń i emigracja pozostają ze sobą w szczególnie bliskich, wręcz nierozzerwalnych relacjach. Emigracja, oznaczająca wyjazd z ojczystego kraju do innego państwa, stały lub okresowy pobyt w innym państwie (*Słownik języka polskiego*), wiąże się z dobrowolnym lub przymusowym przemieszczeniem w przestrzeni fizycznej, geograficznej i kulturowej, jest opuszczeniem „swojego miejsca” na ziemi i wyruszeniem w inną przestrzeń, często nieznaną i obcą. Czynność emigrowania i sytuacja bycia na emigracji oznacza zmienne położenie w świecie, dyslokację w planie geograficznym i kulturowym,

przejście w inne pole semantyczne i inny system wartości. Pisząc o tych zagadnieniach, emigranci i badacze wskazują na takie aspekty, jak: opuszczenie (domu, bliskich, narodu, czytelników), dystans fizyczny, rozziw przestrzenny (Dobieszewski 33), znalezienie się na zewnątrz, przesunięcie poza centrum, wyjście „poza”, przekroczenie granic (politycznych, kulturowych, językowych, psychologicznych). W zależności od przyczyn emigracja bywa utożsamiana z podróżą, wędrówką, pielgrzymką lub ucieczką, tułaczką, wygnaniem (banicją). Niektórzy badacze, mając na uwadze jednokierunkowość emigracji, wpisana w nią niemożność powrotu do porzuconych miejsc, proponują postrzeganie jej jako antypodróży, podróży zredukowanej, nieukończonyj (zob. Time). Wspólnym mianownikiem wszystkich tych określeń i asocjacji są wyobrażenia przestrzenne, u podstaw których leży ruch i wiążące się z nim przesunięcie terytorialne.

Emigracja prowokuje także specyficzne postrzeganie przestrzeni, wprowadza do niej nieodwracalne pęknięcie na dwie strefy, zazwyczaj odmiennie walo-ryzowane i nacechowane: ojczyznę i obczyznę (Wyskiel 37; Ndiaye 2008: 132). Pisał o tym Czesław Miłosz:

Wyobraźnia, zawsze przestrzenna, wskazuje na północ, południe, wschód i zachód od pewnego centralnego, uprzywilejowanego miejsca, którym jest przypuszczalnie wioska naszego dzieciństwa czy nasz powiat. Jak długo pisarz mieszka w swoim kraju, uprzywilejowane miejsce, koliduje się rozszerzając, utożsamia się z całym krajem. Wygnanie przesuwają ten ośrodek; a raczej tworzy dwa ośrodki. Wyobraźnia odnosi wszystko do otoczenia „tam, daleko” [...]. Wyobraźnia kierująca się ku odległemu regionowi czyjś dzieciństwa jest typowa dla literatury tęsknoty [...]. Chociaż dość rozpowszechniona, literatura tęsknoty jest tylko jednym z wariantów radzenia sobie z oderwaniem od rodzinnego kraju. Nowy punkt, który organizuje przestrzeń w odniesieniu do siebie, nie może zostać wyeliminowany, to znaczy nie można siebie wyabstrahować z fizycznej obecności w określonym miejscu na Ziemi. Dlatego właśnie powstaje dziwne zjawisko: dwa ośrodki i dwie przestrzenie stworzone wokół nich nakładają się na siebie lub – i to jest szczęśliwe rozwiązanie – zrastają się w jedno (Miłosz, źródło elektroniczne).

Wszystkie te, nakreślone w dużym skrócie, przestrzenne konotacje emigracji znalazły wielokrotnie i bogate pod względem form wyrazu artystycznego odzwierciedlenie w twórczości literackiej emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”. Dla zilustrowania zagadnienia zacytuję wiersz Aleksieja Aczaira (właśc. nazwisko Gryzow) *По странам рассеяния*. Doskonale oddaje on wysoki współczynnik geograficzny, jakim cechuje się poezja „pierwszej fali”:

Мы живали в суровой неметчине,  
 Нам знакомы Алжир и Сиам;  
 Мы ходили по дикой Туретчине  
 И по льдистым небесным горам.

Нам близки и Памир, и Америка,  
И Багдад, и Лионский залив.  
Наш казак у восточного берега  
Упирался в Дежневский пролив. [...]

На плантациях, фермах, на фабриках,  
где ни встать, ни согнуться, ни лечь,  
в аргентинах, канадах и африках  
раздается московская речь. [...]

Не сломила судьба нас, не выгнула,  
хоть пригнула до самой земли...  
А за то, что нас Родина выгнала,  
мы по свету ее разнесли. (*Russkaâ poëziâ Kitaâ*, źródło elektroniczne)

W tłumie rosyjskich uchodźców, wygnanych z Rosji i roznoszących ją po świecie, znalazła się Gizella Lachman – poetka już za życia działająca w cieniu wielkich sław „białej emigracji”, dziś zaś właściwie nieznana i niedostrzegana przez historyków literatury rosyjskiej<sup>1</sup>. Aby tę anonimowość przełamać, przytoczę fragment notki biograficznej:

[...] poetka i tłumaczka urodziła się w 1895 roku w Kijowie. Szczęśliwe dni dzieciństwa i wczesnej młodości na Ukrainie, w majątku rodziców, określiły pogodną tonację jej poezji. Wykształcenie zdobyła w Kijowie. W 1919 roku, mając 24 lata, wyemigrowała do Niemiec. Mieszkała w Berlinie, gdy istniała tam duża kolonia pisarzy rosyjskich. Jednakże jej własne pierwsze próby poetyckie nie wyszły poza poziom dyletanctwa; świadoma tego, na długo zarzuciła poezję.

W drugiej połowie lat 20. przeniosła się na stałe do Szwajcarii. Wybuch II wojny światowej zmusił ją do nowej emigracji, jesienią 1940 roku wyjechała do Lizbony, skąd statkiem – do USA.

Od 1941 roku Lachman mieszkała w Nowym Jorku. W 1943 roku, nieoczekiwanie dla samej siebie, zaczęła pisać wiersze. Jej debiut literacki miał miejsce w czasopiśmie „Новое русское слово” w 1944 roku. Mieszkając w Nowym Jorku, zbliżyła się do uczestników „Kółka rosyjskich poetów w Ameryce” [...]. W 1949 roku wspólnie z J. Antonową, J. Markową, K. Sławiną, T. Timaszową, Z. Trocką i innymi członkami kółka wydała almanach *Четырнадцать*, którego tytuł oznaczał liczbę autorów.

W latach 50. jej wiersze i przekłady były publikowane w czasopismach „Мосты”, „Новый журнал”, „Новое русское слово” i innych emigracyjnych periodykach. Dwa tomiki poetyckie, *Пленные слова* (1952) i *Зеркала* (1965), zawierają sto wierszy i kilka przekładów z Emily

<sup>1</sup> Pojedyncze wiersze Lachman, wraz z biogramami, zostały włączone do kilku antologii rosyjskiej poezji emigracyjnej (Kovaldži 98–106, 425–426; Krejd 1995: 287–288, 635–636). W Polsce jej twórczość i sylwetkę przybliżyła Iwona Anna Ndiaye (Ndiaye 2006: 195–199, 393). Zob. także Aleksandrov 299. Wiersze Lachman wydano na Ukrainie w 1997 roku. Tomik został opatrzony dwoma wstępami: Jurija Koczubeja (Kočubej) i Oleksandra Fiedoruka (Fedoruk). Obszerny szkic o poetce opublikował kilkanaście lat temu Jurij Lewing (Leving). Są to, jak dotąd, jedyne opracowania poezji Lachman.

Dickinson, Roberta Frosta i Edny St. Vincent Millay. W 1966 roku kilka jej wierszy włączono do antologii *Содружество*.

[...] zmarła w 1969 roku w USA [przekład mój J.B]. (Krejda 2001).

Rekonstruuając biografię Lachman, jej autor siłą rzeczy uwypuklił stygmat wygnańczego niezakorzenia i wiążący się z nim aspekt przestrzenny. Kilukrotne zmiany miejsca zamieszkania, wymuszone przez sytuację polityczną lub bardziej prozaiczne, ale przecież ważne, powody finansowe (w poszukiwaniu pracy poetka przeniósła się z Nowego Jorku do Waszyngtonu<sup>2</sup>), sprawiły, że indywidualne doświadczenie wygnania wpisuje się w kulturową parabolę emigracyjnej eksterytorialności.

W poezji Lachman zagadnienia te znalazły odzwierciedlenie przede wszystkim w relacjach przestrzennych. Ujawniają się one na różnych poziomach morfologii utworów poetki: w konstrukcji „ja” lirycznego, w organizacji świata przedstawionego, w repertuarze motywów i sprzężonym z nim doborze określonej leksyki poetyckiej oraz form gatunkowych<sup>3</sup>. Ich analiza jest celem niniejszego artykułu.

Podmiot wierszy Lachman znajduje się na ogół w ruchu: spaceruje, odbywa krótkie samochodowe przejażdżki, piesze wędrówki czy międzykontynentalne podróże. Motywacja tych przemieszczeń jest różna, dyktowana wewnętrzną potrzebą bądź narzucona przez zewnętrzne okoliczności, niezależna od woli podmiotu. W pierwszym przypadku są to przechadzki lub górskie wycieczki z ukochanym, opisywane w wierszach o tematyce miłosnej:

Нас ангелы оберегали,  
 Когда встречались мы с тобой  
 И рядом шли, забыв печали,  
 На миг обласканы судьбой.  
 Мы в очарованной долине  
 Бродили вдоль каких-то рек... [...]

[...] Меж гладкой скалой и глубоким оврагом  
 Тропинка была так узка.  
 По ней ты спускался уверенным шагом,  
 Ты мне улыбался слегка... [...] (Lahman)<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Według niektórych biogramów (<http://www.vekperevoda.com/1887/lahman.htm>) poetka mieszkała też w Filadelfii.

<sup>3</sup> Przestrzeń artystyczną w poezji Lachman rozumiem, za Jurijem Łotmanem, jako „*continuum*, w którym rozmieszczone są postaci i toczy się akcja”. Można je, do pewnego stopnia, identyfikować z przestrzenią fizyczną, choć należy pamiętać o prymarnej funkcji „modelowania stosunków pozaprzestrzennych” (Łotman 220).

<sup>4</sup> Wszystkie wiersze cytowane są według wydania: Gizela Lahman, *Vibrani poezii/Gizella Sigmundovna Lahman. Izbrannaâ poëziâ*. Kiev, Triumf, 1997. Web. 29.09.2020. <http://ju.org.ua/ru/literature/749.html>.

oraz przemieszczenia o znacznie większym zasięgu terytorialnym, jak eskapada po Europie, będąca kompozycyjną i fabularną kanwą cyklu wierszy *Notatnik podróży* (*Путевая тетрадь*). Przeciwwagę dla ruchliwości waloryzowanej pozytywnie, gdyż inicjowanej przez sam podmiot, świadomej i dobrowolnej, stanowią jej odmiany przymusowe, jak emigracyjna tułaczka lub podróże mentalne, mimowolne, bo odbywające się we śnie lub nagłym wspomnieniu. Pierwsze z nazwanych „przemieszczeń negatywnych” rzadko jest wyrażane wprost, jedynie w dwóch wierszach przybiera eksplicytną postać („Куда ведут скитальческие тропы?”, „За море-океан в изгнание принесла / Степного ветра гул и плач метели снежной”). Motyw onirycznej podróży w przeszłość, spotkania z dawno niewidzianymi czy też nieżyjącymi już bliskimi bądź z samą sobą sprzed lat pojawia się u Lachman częściej (zob. wiersze: *Страница*, *Все в мире круто изменилось...*, *Зеркала*). Strategie kommemoratywne są wówczas sprzężone z czynnością pokonywania przestrzeni (i czasu), co znajduje wyraz w zastosowaniu odpowiednich czasowników ruchu:

Хочу помчаться невидимкой  
На крыльях радостного сна  
Туда, где за прозрачной дымкой  
Лежит далекая страна. [...]  
Взберусь, как странница с котомкой,  
На деревянное крыльцо [...].

Nieodłącznym rezultatem przemieszczeń „ja” lirycznego w przestrzeni fizycznej, geograficznej i kulturowej jest jej dyferencjacja. Skorelowana z ruchem zmiana percepcji wprowadza do otoczenia napięcia i pęknięcia, zarysowuje w nim linie podziału, prowadzi do różnicowania według rozmaitych kryteriów. Zasadnicze w tym względzie są opozycje przestrzeni otwartej i zamkniętej (pole, równina, ulica – dom, pokój, numer hotelowy), przynależnej do świata natury i kultury (góry – miasto), prywatnej i publicznej (dom – dworzec), zorientowanej wokół osi pionowej (ziemia – niebo) i horyzontalnej (blisko – daleko, tu – tam).

Jednym z istotnych, choć wcale nie prymarnych uporządkowań przestrzeni w świecie przedstawionym wierszy Lachman jest, będący pochodną emigracyjnej eksterytorialności, rozłam na ojczyznę i obczyznę. Zgodnie z regułami, jakie rządzą literaturą emigracyjną (por. Wittlin), przestrzeń ojczysta ukazywana jest przez poetkę jako odległa w płaszczyźnie spacji i temporalnej, bezpowrotnie utracona („Мой край незабывтый и дальний”, „до сих пор нам снится / Примерещившаяся страна”), szczególnie droga podmiotowi, wyposażona wyłącznie w pozytywne konotacje (poczucie bezpieczeństwa, brak trosk, szczęśliwe dzieciństwo, miłość, bliskość innych). Jej reprezentantami są matryce wyobrażeniowe ukraińskiego pejzażu, z typowym dla niego bezkresem i sennością urodzajnej, żyznej równiny:

[...] Пльвут во всем великолепьи  
 Растрепанные ветром степи,  
 В цвету вишневые сады,  
 Как будто бы в пушинках снега.  
 Плетется и скрипит телега;  
 Колес глубокие следы  
 Видны на вязком черноземе;  
 Ее везут в ленивой дреме,  
 Шагая с важностью, волы [...].

Ten krajobraz bywa niekiedy uzupełniany o znaczące atrybuty kulturoznawcze:

[...] Звон бубенцов, песнь ямщика  
 И гул Днепра слились в просторе [...].

Kreując obrazy kraju ojczystego, poetka sięga także – choć czyni to rzadko – po toponimy. Jest to przede wszystkim Dniepr („над синеющим Днепром / Вьется дым веселый парохода”, „Ты принес мне издалека кусочек России – / Колокольные звоны и омут Днепра”) i charakterystyczne dla topografii Kijowa (którego nazwa w wierszach się nie pojawia), choć mniej rozpoznawalne, punkty: Mogiła św. Askolda, czyli uroczysko z cmentarzem, położone na prawym, wysokim brzegu Dniepru i most Łańcuchowy przerzucony przez rzekę w pobliżu Mogiły, w 1853 roku, nazywany także Mikołajewskim, na cześć ówczesnego cara Rosji. Oba elementy architektury rodzinnego miasta Lachman wprowadziła do wiersza *Майский ветер, иторы шевеля...*:

[...] Над обрывом меж плакучих ив  
 Расцветает снова куст сирени.  
 Девочка читает, положив  
 Мраморную книгу на колени.  
 Неподвижны в мраморных руках  
 Широко раскрытые страницы.  
 Видишь, легкой стайкой в облаках  
 За Цепным мостом летают птицы.  
 Запах мая в воздухе разлит...  
 Мы с тобой о смерти там забыли,  
 Где трава росла меж древних плит  
 На Аскольдовой могиле.

Warto dodać, że utwór powstał w 1949 roku, gdy nie istniał już ani cmentarz, zamknięty przez bolszewików w 1919 roku i zamieniony na park miejski, ani most, zburzony rok później. Nie wiadomo, czy fakty te były znane poetce, jednak niezależnie od tego wzmagają one wyrażone w wierszu poczucie bezpowrotności przeszłości.



Ważnym komponentem kreowanej w omawianych wierszach przestrzeni ojczystej, co także odpowiada fizjologii literatury emigracyjnej, jest dom rodzinny. Podobnie jak i pozostałe komponenty fizycznie nieosiągalnej ojczyzny, jest on dostępny jedynie w snach i wspomnieniach podmiotu lirycznego; niekiedy – jak w wierszu *Возвращение домой* – urzeczywistnia się w poetyckim akcie twórczym:

Зачем писать о том, что только снится,  
Чего давно на свете больше нет?  
Но лист покрыли черные изломы,  
Слова колдуют и поют в ночи –  
В развалинах разрушенного дома  
Зашевелились тихо кирпичи.

Symbolika domu w wierszach Lachman również mieści się w paradygmacie emigracyjnych wyobrażeń przestrzennych, nakazujących widzieć w nim centrum wszechświata, gniazdo rodzinne, azyl, siedzibę rodu, więź z przeszłością, trwałość, ostoję itp. Poetka, kreśląc obrazy przytulnej sypialni („в детстве мне казалась веселее / Она всех комнат на земле”) bądź też wspominając odczuwaną w dzieciństwie bez troskę („Взбегаю быстро на крыльцо, / Смеюсь, как девочка, беспечно”), jawnie odwołuje się do tych znaczeń. Pieczołowitość, z jaką rekonstruuje wnętrze domu i jego najbliższe otoczenie, jest miarą jej tęsknoty za utraconym rajem na ziemi:

[...] Обнявши стену цепкими руками,  
Тянулся плещ и вился у окна.  
А на окне вздохнули занавески [...]  
На старой люстре вспыхнули подвески  
И улыбнулся бабушкин портрет.

[...] Дома были синие обои,  
Столик под кисейною волной,  
Зеркало в серебряной оправе... [...]

Раскрыты широко ворота.  
Как встарь, два дуба у ворот  
Кивают ласково листвою. [...]

Zgodnie z prawami emigracyjnej optyki naturalnym dopełnieniem, a zarazem przeciwnym biegunem dla przestrzeni ojczyzny jest obczyzna. Lachman podporządkowuje się tej zasadzie jedynie częściowo. Po pierwsze, dychotomia ta nie jest kluczowa w jej poezji, czytelne ślady pęknięcia na przestrzeń „obcą” i „swoją” znaleźć można w kilku zaledwie wierszach. Odnotujmy, gwoli badawczej rzetelności, że osią jednego z nich jest nieprzystawalność obu sfer:

На чужбине и солнце, и тучи другие,  
И волна говорит на чужом языке...  
Я черчу твое имя, Россия,  
На приморском песке [...],

z kolei ideową kanwę drugiego utworu stanowi emigracyjna bezdomność, unaczyniona w obrazie hotelowego pokoju. Podmiot liryczny wiersza to uchodźca, który bezskutecznie próbuje przekształcić bezosobowe wnętrze wynajętego numeru we własne miejsce na ziemi:

За неделей тихо тянется неделя,  
И, быть может, годы мирно здесь пройдут.  
В комнате безличной, в комнате отеля  
Я создать стараюсь свой былой уют.

Разложила книги, вынула портреты  
И накрыла пледом старенький сундук  
С новою надеждой, с песней недопетой  
О конце скитаний, о конце разлук.

Равнодушны стены, но смеются вещи,  
Вылез из-под пледа красочный ярлык.  
Музы Дальних Странствий слышу голос вещей...  
У вещей лукавых свой живой язык.

Jednak, ogólnie rzecz biorąc, zbyt rzadko Lachman mówi o wygnaniu, by można było uznać, że temat ten szczególnie ją frapuje. Co więcej, w niektórych przypadkach deszyfracja wygnańczego kodu jest właściwie niemożliwa bez znajomości biografii poetki. Do wierszy, które można określić mianem autobiograficznych, należą np. *Нью-йоркская ночь... Небоскребы...* i *Когда-нибудь мы встретимся опять...* W obu ideową i kompozycyjną zasadą jest kontaminacja dwóch typów przestrzeni: obiektywną przestrzeń obczyzny przenika oniryczna przestrzeń kraju rodzinnego:

Нью-йоркская ночь... Небоскребы  
Окутала снежная мгла...  
Мерещатся где-то сугробы,  
По белым холмам – купола,  
Овраги, глухие дороги  
И тонкая ткань серебра,  
Что кинул волшебник двурогий  
На синие льдины Днепра....

[...] Ржаное поле, свежие снопы  
Мелькнут на месте небоскреба.  
Почудятся в осенней полумгле

Под фонарями улицы дождливой  
Следы копыт на взрыхленной земле  
И дом с колоннами за нивой. [...]

O tym, że przebitka dwóch planów czasoprzestrzennych wyrasta z osobistych wygnańczych doświadczeń autorki, nie sposób dowiedzieć się z tekstu wiersza, do jego odczytania w tym właśnie kluczu konieczna staje się wiedza o jego pozaliterackich kontekstach<sup>5</sup>.

Inna przyczyna, dla której rzeczywistość artystyczna Lachman wymyka się emigracyjnym typologiom przestrzennym, tkwi w odmiennej od powszechnie przyjętej wśród rosyjskich poetów „pierwszej fali” waloryzacji obczyzny. W odróżnieniu od wielu swoich pobratymców, dla których wszystko, co usytuowane poza Rosją, jest obce, inne i niechciane<sup>6</sup>, poetka wzbrania się przed jednoznacznie negatywnym osądem zagranicy. Świadczy o tym, do pewnego stopnia, bogaty repertuar rekonstruowanych przez nią krajobrazów obczyzny. Weduty Nowego Jorku i europejskich metropolii (Kolonja, Paryż, Wenecja, Bazylea, Stambuł), szkice włoskich i francuskich zabytków architektury (katedra w Chartres, Droga Appijska), pejzaże Alp, południowych Włoch czy tureckich płaskowyżów są dowodem zainteresowania poetki nieznanym i dlatego właśnie wartym poznania otoczeniem. Lachman cechuje otwarcie na kulturę kraju osiedlenia, nie daje się ona sprowokować do typowo wygnańczych porównań i hierarchizacji, unika kulturowej konfrontacji przebiegającej wzdłuż osi metropolia – diaspora. Jej europejskie pejzaże są utrzymane w tonie notatek z podróży, sporządzanych nie przez zmagającego się z traumą wygnania Rosjanina, lecz przez wytrawnego podróżnika. To obywatel świata, obdarzony subtelnym smakiem i zmysłem obser-

<sup>5</sup> Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć kwestię autobiografizmu poezji Lachman. Z jednej strony zbyt mało wiemy o jej życiu, by w rzeczywistości artystycznej dostrzegać refleksy weryzmu, należy też ostrożnie podchodzić do formuły „życia i twórczości”, pamiętając, że może ona pomniejszać rangę autonomiczności procesów twórczych, pomijać dążenie pisarza do rozgrywania swego życia jako spektaklu, w którym są stosowane określone strategie twórcze (Wyskiel 9–10). Z drugiej strony badacze wskazują, że „w rosyjskiej poezji emigracyjnej uwidacznia się owo szczególne pojmowanie twórczości, zgodnie z którym między życiem a sztuką w ogóle (głównie zaś literaturą) zachodzi swoista relacja: dzieło i twórca nie występują w izolacji czy dychotomicznym antagonizmie. Przeciwnie – dzieło stanowi niejako transpozycję sytuacji życiowej artysty” (NDiaye 2008: 116). Tendencje autobiograficzne mogą mieć wręcz znaczenie terapeutyczne dla samego twórcy: „Писатель-эмигрант, лишенный корней и вынужденный приспособляться к их отсутствию, рассматривает писание не только как возможность формирования жизненного пространства, но и как возможность авторефлексии и конструирования или реконструирования «я» после пережитой травмы эмиграции” (Bugaeva 64).

<sup>6</sup> Por. na przykład wypowiedź Piotra Wajla i Aleksandra Genisa: „Горечь нашего положения как раз и заключается в том, что мы подвешены в безвоздушном пространстве” (cyt. za: NDiaye 2008: 113).

wacji, pozbawiony kompleksów, ale i zdolny do krytycznego osądu. Znakomity przykład takiej optyki stanowią obrazy Sztambułu i Wenecji (z wierszy *Прогулка по Босфору* i *Венеция*). Oba miasta wywołują wyraźne zaciekawienie podmiotu, jego dezaprobatę budzi zaś nie ich odmienność kulturowa, lecz merkantylizacja. Obliczone na większy zysk innowacje, w rodzaju wznoszonych naprędce hoteli, dawnych pałaców przekształcanych w muzea czy hałaśliwych udogodnień w transporcie miejskim, niszczą żywą tkankę miasta i naruszają ich wielowiekową aurę. Podmiot ubolewa nad tym, że dawne pałace – siedziby haremów, opiewane m.in. przez Puszkina, zostały zamienione na placówkę naukową, a weneckie gondole są wypierane przez tramwaje wodne. Oba wiersze Lachman można uznać za poetycki sprzeciw wobec XX-wiecznego rozwoju masowej turystyki jako ruchu kształtującego współczesny krajobraz kulturowy:

[...] Крепость Магомета, старый храм,  
И дворец, где – может быть – в гареме  
Привиденья до сих пор живут,  
Бродят сестры пушкинской Заремы...  
Там теперь научный институт.  
Гордую мечеть давно успели  
Превратить в музей; а к тем дворцам  
Делают пристройки для отелей  
По американским образцам...[...].

[...] Над лагунами не слышен,  
Как встарь, пленительный напев.  
К прекрасному презренья полный,  
Моторный катер – быстроход  
Вздымает на каналах волны  
Забрызганных бензином вод.  
„Трамваи” на воде практичны.  
Доступны всем. Им нет числа.  
От них на город необычный  
Тень современности легла [...].

Przedstawione powyżej rodzaje przestrzeni, spotykane w wierszach Lachman, wraz z wypełniającymi je artefaktami i wytworami natury mieszczą się w ramach obrazowania werystycznego, opartego na zasadzie mimetyzmu. Pejzaże kreowane przez poetkę są odwzorowaniem rzeczywistości pozaliterackiej, przepuszczonym, rzecz jasna, przez filtr jej subiektywnej świadomości.

W zainteresowaniu światem realnym badaczka upatrują związek jej twórczości z estetyką akmeizmu, którego przedstawiciele głosili umiłowanie „naszej planety Ziemi” (Mandelsztam 48) i widzieli w niej jedyną inspirację dla twórcy. Istotnie, poetce obce są mistyczne poszukiwania pozaziemskich bytów, wycieczki do mitycznych i baśniowych krain, budowanych mocą własnej wyobraźni bądź

zapożyczonych z przebogatego rezerwuaru kultur i cywilizacji świata. Jednakże podmiot jej wierszy odczuwa czasem pokusę zerwania okowów świata rzeczywistego, pragnie dowiedzieć się, co kryje się za jego namacalną stroną:

Мы все в оковах трех привычных измерений,  
Но я хочу узнать, что даст грядущий час.  
Стремлюсь я разглядеть незримые для нас  
Пределы скрытые неведомых ступеней [...].

Przestrzeń realna dominuje w poezji Lachman, bywa jednak przeciwstawiana innym odmianom przestrzeni, nierzeczywistym, fantastycznym, niemającym odpowiednika w świecie zjawisk obiektywnych. Dwa rodzaje takich interakcji zasługują na bardziej szczegółowe omówienie. W pierwszym przypadku przeciwległym biegunem przestrzeni realnej staje się przestrzeń oniryczna. Ta opozycja uaktywnia się w wierszach, w których podmiot liryczny, pokonując opór czasu, materii i własnego ciała, przenosi się, mocą snu, marzenia lub wspomnienia, w przeszłość lub przyszłość, ku minionemu lub oczekiwanemu. Powodowane tęsknotą, pragnieniem podsumowania własnego życia lub potrzebą przewidzenia, tudzież zaplanowania jego dalszego przebiegu, „ja” liryczne powraca albo wybiega myślą naprzód do równoległego wymiaru czasowego. O tego typu przemieszczeniach, motywowanych na ogół psychologicznie, była już mowa powyżej, warto jednak stwierdzenia te poprzeć jeszcze jednym cytatem:

[...] Но в пространстве за видимым краем,  
Там, где нет ни преград, ни границ,  
За пределом земных измерений  
Расцветают иные пути...  
И на тихой тропе сновидений  
Так легко нем друг друга найти.

W drugim przypadku rzeczywistość poddająca się doświadczeniu, wraz z jej namacalnością i trójwymiarowością, jest konfrontowana ze swego rodzaju nadprzestrzenią, równie nieempiryczną i pozbawioną parametrów fizycznych, co sny i marzenia, lokowaną jednak poza samym podmiotem i niezależną od niego. Najbardziej charakterystyczny pod tym względem wydaje się wiersz *Я в полудреме в вечность заглянула...*<sup>7</sup>, w którym podjęta przed podmiot liryczny próba zrozu-

<sup>7</sup> Wiersz nawiązuje do utworu Tiutczewa *День и ночь*. Więż intertekstualna obejmuje temat obu utworów (poszukiwania egzystencjalne) oraz zastosowane dla jego zobrazowania rozwiązania artystyczne. W wierszu Tiutczewa irracjonalna osnowa świata, uosabiana przez noc, kryje się za zasłoną dnia, racjonalnego i dlatego dającego poczucie bezpieczeństwa. Zerwanie tej zasłony, równoznaczne z obnażeniem prawdziwej istoty świata, jest dla podmiotu doświadczeniem traumatycznym. W wierszu Lachman „ja” liryczne „zagląda do wieczności”, gestem tym poetka przywołuje

mienia istoty świata odbywa się poprzez „zajrzenie” do wieczności, wyraźnie zobrazowanej jako inna, odrębna przestrzeń. Wywołane tą czynnością niepewność, strach, bezsilność zostały oddane za pomocą potraktowanego dosłownie idiomu: stracić grunt pod nogami („потерять почву под ногами”):

Я в полудреме в вечность заглянула.  
И, содрагаясь, отшатнулась я.  
В раскатах грозных неземного гула  
Еще дрожала под ногой земля  
И ускользала где-то...  
Свой рай грядущий, может быть, губя,  
Я ухватилась за мою планету,  
Ее в бессильи яростней губя.

Z kolei w utworze *Рождение первенца* wyobrażenia przestrzenne posłużyły potęce do wyrażenia koncepcji praegzystencji. Zgodnie z nią cud narodzin polega na opuszczeniu „przed-świata”, siedziby bytów duchowych, i wejściu w wymiar ziemski, materialny i cielesny:

[...] С победным возгласом вошел он в дом отцов  
Из мира смутных снов, куда нам нет возврата [...]

Oba wiersze wskazują ciekawą właściwość rzeczywistości kreowanej przez Lachman: kategorie przestrzenne są w niej wyposażane w znaczenia wtórne, stają się nośnikami innych, nieprzestrzennych sensów. Lub, by posłużyć się uwagą badacza, obok przestrzeni mówionej w jej utworach istnieje także przestrzeń mówiąca (Głowiński 81). Poetka wprzęga język relacji przestrzennych do refleksji filozoficznej. Pisząc o tajemnicy ludzkiego bytu i istnienia świata, a więc o sprawach najtrudniejszych, bo niepoznanych i niepojętych, celowo, a może instynktownie, wybiera rozwiązanie zapewniające sukces: odwołuje się do przestrzeni jako „jednego z podstawowych parametrów naszego życia” (Wallis 43), „zasadniczego składnika naszego świata” (Tuan 13), który wspólnie z czasem zamyka w sobie całą rzeczywistość, a warunkując pojmowanie każdej rzeczy realnej<sup>8</sup>, pozwala myślowo ogarnąć kwestie wymykające się ludzkiemu doświadczeniu. Wyobrażenia przestrzenne stają się dla Lachman głównym narzędziem rozumienia rzeczywistości, pomagają nadać sens własnemu życiu. Dlatego w odniesieniu do jej wierszy mówić można nie tylko o przestrzennym modelu świata, ale i prze-

---

metaforę „złotej kotary dnia”. Umykająca spod stóp podmiotu ziemia jest odpowiednikiem bezdennej otchłani (бездна) Тютчева. W obu przypadkach to metafizyczne przeżycie budzi jednakową reakcję emocjonalną: lęk, poczucie własnej znikomości w obliczu kosmosu.

<sup>8</sup> „Czas i przestrzeń są ramami, które zamykają w sobie całą rzeczywistość. Nie możemy pojąć żadnej rzeczy realnej inaczej, jak tylko w warunkach czasu i przestrzeni” (Cassirer 92).

strzennym modelu bytu. Wytyczony przez narodziny i śmierć, dwa progi, jakie musi przekroczyć każdy z nas, zamknięty w granicach trzech wymiarów, jest on częścią większej, kosmicznej układanki, a jednocześnie przestrzenią tranzytową, poczekalnią w drodze do wieczności:

Щедро дни и ночи разметало время [...]  
И теперь – в преддверьи – где-то на пороге –  
Я стою с тяжелой ношей пустоты.

Życie dla poetki znajdować się pomiędzy tymi dwoma punktami, „nie być ani tu, ani tam”, sytuować się „poza zwyczajnymi ograniczeniami i ładem”, podążać do nowego stanu (Kowalski 23). W płaszczyźnie fabularnej takie konceptualizowanie świata i własnego w nim miejsca wyraża się w scenach pożegnania i powitania, do których poetka ma zauważalną predylekcję. Często czyni je osią sytuacji lirycznej wierszy, podkreślając – poprzez dobór komponentów przestrzennych – semantykę tymczasowości, zmienności ludzkiego losu. Do rozstania lub ponownego spotkania bohaterów lirycznych dochodzi zazwyczaj na progu domu, na ganku, na dworcu lub w porcie – a więc w „miejscach paradoksalnych” (Eliade 64), naruszających ciągłość przestrzenną, oddzielających i zarazem łączących jej odmiennie nacechowane warianty i narzucany przez nie zmieniający się status człowieka (dom – poza domem, prywatne – publiczne, tu – tam, znane – nieznanne, swoje – obce). Bohaterowie wierszy Lachman na ogół wyruszają w drogę lub zacierają do jej kresu (w wariantach pasywnym: żegnają podróżnika bądź czekają na jego powrót, jak ma to miejsce m.in. w cyklu *Вариации на тему*). W taki czy inny sposób są w podróży: dosłownej, metaforycznej (wspomnienie, sen) oraz alegorycznej (życie).

Motywy *peregrinatio vitae* należy do kluczowych w omawianej poezji, szczególnie w drugim tomie wierszy, opublikowanym cztery lata przed śmiercią poetki, zawierającym wiersze o tematyce egzystencjalnej. Odpowiada mu szczególnie status podmiotu lirycznego, naznaczonego piętnem nomadyzmu. Bywa on turystą, piechurzem, wędrowcem, spacerowiczem lub tułaczem, nade wszystko jednak jest pielgrzymem, *homo viator* przemierzającym drogi życia. Istnienie człowieka, na które poetka stara się patrzeć *sub specie aeternitatis*, to trudna, pełna cierpienia, ale i fascynująca wyprawa przez przestrzenie fizyczne i mentalne, geograficzne i duchowe. Ich doświadczanie jest wartością samą w sobie, stanowi o sensie i celu ludzkiego bytu.

## Bibliografia

- Adamowski, Jan, Katarzyna Smyk, red. *Droga w języku i kulturze. Analizy antropologiczne*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2011.
- Aleksandrov, Evgenij, *Russkie v Severnoj Amerike. Biografičeskij slovar'*. Hømden–San Francisco–Sankt Petersburg, Kongress Russkich Amerikancev, 2005.

- Bugaeva, Lûbov'. „Mifologiâ èmigracii: geopolitika i poètika”. *Ent-Grenzen. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20 Jahrhunderts*. Red. Lyubov Bugaeva, Eva Hausbacher, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006, s. 51–71.
- Cassirer, Ernst. *Esej o czlowieku. Wstêp do filozofii kultury*. Przeł. Anna Staniewska. Przedmowa Bogdan Suchodolski. Warszawa, Czytelnik, 1971.
- Cieśla-Korytowska, Maria, Olga Płaszczewska, red. *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*. Kraków, Universitas, 2007.
- Cioran, Emil. „O zaletach wygnania”. Przeł. Krzysztof Zabłocki. *Literatura na Świecie*, 11, 1990, s. 222–226.
- Dobieszewski, Janusz. „Filozoficzność emigracji”. *Studia Rossica VII: W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX w.* Red. Wiktor Skrunda. Warszawa, Wydawnictwo Studia Rossica, 1999, s. 27–39.
- Głowiński, Michał. „Przestrzenne tematy i wariacje”. *Przestrzeń i literatura: tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*. Red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978, s. 79–97.
- Eliade, Mircea. *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Przeł. Anna Tatarkiewicz. Warszawa, PIW, 1970.
- Fedoruk, Oleksandr. „Lirične divo Gizeli Lahman”. Gizela Lahman. *Vibrani poezii/Gizella Sigizmundovna Lahman. Izbrannaâ poëziâ*. Kiev, Triumpf, 1997, s. 7–34. Web. 29.09.2020. <http://ju.org.ua/ru/literature/749.html>.
- Kočubej, Ūrij. „Dunovenie Serebrânogo veka (Vstupitel'noe slovo)”. Gizela Lahman. *Vibrani poezii/ Gizella Sigizmundovna Lahman. Izbrannaâ poëziâ*. Kiev, Triumpf, 1997, s. 4–6. Web. 29.09.2020. <http://ju.org.ua/ru/literature/749.html>.
- Kovaldži, Kiril, red. „My žili togda na planete drugoj...”. *Antologią poëzii russkogo zarubež'â. 1920–1990 (pervaâ i vtoraâ volna)*. Sostavlenie E.V. Vitkovskogo. Biografičeskie spravki i kommentarii G. I. Mosešvili, Kn. 2. Moskva, Moskovskij rabočij, 1994.
- Kowalski, Piotr. *Odyseje nasze bylye jakie. Droga, przestrzeń i podróżowanie w kulturze współczesnej*. Wrocław, Wrocławskie Wydawnictwo Naukowe ATLA 2, 2001.
- Krejd, Vadim. „Lahman Gizella Sigizmundovna (1895–1969)”. *Novyj istoričeskij vestnik*, 3, 2001, s. 190–191. Web. 07.07.2020. [http://www.nivestnik.ru/2001\\_3/14.shtml](http://www.nivestnik.ru/2001_3/14.shtml).
- Krejd, Vadim, red. „Vernut'sâ v Rossiû stihami...”. *200 poëtov èmigracii. Antologią*. Moskva, Izdatel'stvo Respublika, 1995.
- Lahman, Gizela. *Vibrani poezii/Gizella Sigizmundovna Lahman. Izbrannaâ poëziâ*. Kiev, Triumpf, 1997. Web. 29.09.2020. <http://ju.org.ua/ru/literature/749.html>.
- Leving, Ūrij. „«Ahmatova russkoj èmigracii» – Gizella Lahman”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 5, 2006, s. 164–173. Web. 13.07.2020. <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/5/ahmatova-russkoj-emigracii-gizella-lahman.html>.
- Ligęza, Wojciech. „Poeta emigracyjny: role i wyobrażenia”. *Literatura a wyobcowanie*. Red. Jerzy Święch. Lublin, LTN, 1990, s. 79–91.
- Łotman, Jurij. „Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola”. Przeł. Jerzy Faryno. *Semiotyka kultury*. Wybór i oprac. Elżbieta Janus, Maria Renata Mayenowa. Warszawa, PIW, 1977, s. 213–265.
- Mandelsztam, Osip. *Słowo i kultura*. Przeł. Ryszard Przybylski. Warszawa, Czytelnik, 1972.
- Miłosz, Czesław. *Noty o wygnaniu*. Web. 06.08.2020. [http://biblioteka.teatrn.pl/dlibra/Content/31458/Noty\\_o\\_wygnaniu.pdf](http://biblioteka.teatrn.pl/dlibra/Content/31458/Noty_o_wygnaniu.pdf).
- Ndiaye, Iwona Anna. *Hipertrofia tęsknoty za utraconym domem w poezji emigrantów rosyjskich „pierwszej fali”*. Olsztyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2008.



- Ndiaye, Iwona Anna, red. *Poetycka Atlantyda. Antologia liryki kobiecej „pierwszej fali” emigracji rosyjskiej*. Olsztyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2006.
- Porębski, Mieczysław. „O wielości przestrzeni”. *Przestrzeń i literatura: tom poświęcony VIII kongresowi slawistów*. Red. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978, s. 23–33.
- Russkaâ poeziâ Kitaâ. Antologiâ*. Sost. Vadim Krejd, Olga Bakič. Moskva, Vremâ, 2001. Web. 18.09.2020. <https://achiqkitab.aztc.gov.az/Books/Read/2495/Russkaya-poeziya-Kitaya-Antologiya>.
- Sławiński, Janusz. *Dzieło – język – tradycja*. Warszawa, PWN, 1974.
- Słownik języka polskiego*. Web. 05.08.2020. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/emigracja.html>.
- Time, Galina. „Izgnanie kak putešestvie: russkij vzglâd Drugogo (1920-e gody)”. *Beglye vzglâdy. Novoe pročtenie russkih travelogov pervoj treći XX veka. Sbornik statej*. Red. Vol'fgang Stefan Kissel'. Przeł. Galina A. Time. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2010.
- Tuan, Yi-Fu. *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. Agnieszka Morawińska. Warszawa, PIW, 1987.
- Wallis, Aleksander. *Socjologia przestrzeni*. Wybór i oprac. Elżbieta Grabska-Wallis, Maria Oficerska. Warszawa, Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1990.
- Wittlin, Józef. „Blaski i nędze wygnania”. *Orfeusz w piekle XX wieku*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000, s. 153–168.
- Wyskiel, Wojciech. „Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja”. *Pisarz na obczyźnie*. Red. Tadeusz Bujnicki, Wojciech Wyskiel. Wrocław–Warszawa–Kraków–Łódź, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985, s. 7–52.



ROMAN VOITEKHOVICH

## Пространства Марины Цветаевой

### Marina Tsvetaeva's spaces

**Abstract.** The hallmarks of space in Tsvetaeva's poetic world are vertical orientation, two-worldness (many-worldness), measurability, and "immensity", often expressed by asymmetry. Tsvetaeva's model of the double world is presented both in its pure form and in a multilayer one (the model of "matryoshka" according to Lotman) with a hierarchical vertical correlation of spaces. The vertical sets the plots, stylistics, system of characters, system of time and expectations of the reader. Tsvetaeva is a bright representative of irrational tendencies in art, which manifest themselves against the background of rational ones, through their violation. Thus, *The Attempt of a Room* (1926) builds on an imaginary effort to present a hexagonal box of a rendezvous, but fails. The last poem *I Keep Repeating the First Verse...* (1940) is a poetic reaction to the "mistake in counting": there should be not six but seven souls at the table. In one of her poems, Tsvetaeva calls herself "one who has edited the miracle with numbers". This formula aphoristically expresses the nature of creativity as first intuitive search, and then rational design. The mathematical calculation of the composition of her books is an analogue of the metric-stanzaic "frame" of her lyrics. In the given proportions she often uses a deliberate failure by one unit (for example, in the collection *From Two Books* she adds one extra poem, which was originally missing in these two books).

**Keywords:** Tsvetaeva, space, duality, number, composition

Roman Voitekhovich, University of Tartu, Tartu – Estonia, [voitehh@mail.ru](mailto:voitehh@mail.ru), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0505-4537>

...объять необъятное!

К. Прутков

Замыслим вселенную, как единицу.

М. Цветаева

Не все является пространством, но почти все имеет пространственное измерение, форму или параметры, хотя бы иносказательно трактуемые в пространственных категориях: даже метафизика (приставка „мета-“ уточняет „где“), даже время, пространственно выражаемое календарем, циферблатом, образом „жизненного пути“, определениями „линейное“, „циклическое“ и т. д.

Все это объясняет огромную привлекательность изучения художественного пространства и большие успехи исследователей этой проблематики (Михаила Бахтина, Юрия Лотмана, Бориса Успенского и др.), но и накладывает серьезные ограничения на исследователя: поневоле приходится затрагивать лишь некоторые аспекты пространственного мышления. В нашем случае мы ограничимся некоторыми наиболее общими категориями организации пространства в поэтическом мире Марины Цветаевой, такими как вертикальная ориентация, двоемирие и многомирие, „безмерность” и мерность цветаевского пространства-времени.

Давно отмечено, что поэтическое пространство Цветаевой организовано преимущественно вдоль вертикальной оси. Выявляемый в ее поэмах сюжетный субстрат, как правило, включает семантику подъема – восхождения, вознесения, полета. На уровне отдельных мотивов этому соответствуют мотивы роста, движения растительных соков, обратного течения рек (реки текут вверх), горения, звукоряда, лестницы, собора, гор, небес и небожителей. Движение возможно в обоих направлениях, но маркировано движение вверх. Особенно отчетливо это выражено в поэме *На красном коне* (1921) и поэмах 1926–1927 гг.: *Попытка комнаты*, *Поэма лестницы*, *Новогоднее* и *Поэма воздуха*. Менее схематично те же константы проявляются и во многих других текстах Цветаевой. Движение в этом пространстве обеспечивается, как правило, взаимодействием двух героев разного уровня, которые стремятся к единству или являются компонентами единого целого, как тело и душа, поэт и его гений (классический образец – *Евангелие от Иоанна*, где Иисус выступает от лица Отца).

В целом такая ориентация соответствует моделям пространства в текстах позднего средневековья, в частности, в жанре видений, к которым примыкает и *Божественная комедия* (*La Commedia*, 1555) Данте Алигьери (Вахтин 84). Истоки этой традиции восходят и к *Откровению Иоанна Богослова*, и к сценам посещения загробного мира в античной литературе (в *Одиссее* Гомера, *Энеиде* Вергилия и т. д.), а также к некоторым апокрифам и более поздней фантастике (*Книга Еноха*, *Иной свет* Сирано де Бержерака и др.). Из ближайшего к Цветаевой контекста можно вспомнить *Призраки* Ивана Тургенева, *Сон смешного человека* Федора Достоевского, *Синюю птицу* (*L'Oiseau bleu*) Мориса Метерлинка и, например, *Канатного плясуна* Льва Эллица. При всем различии названных текстов их объединяет идея спуска/подъема в пространство вечности, где различные времена сосуществуют в едином континууме. Иногда это минувшее, но порой встречается и будущее (ср. пророческий сон Алексея Турбина в *Белой гвардии* Михаила Булгакова).

Кроме вертикальной оси организации художественного пространства, для Цветаевой характерно и типичное для романтизма и символизма удвое-

ние реальности (двоемирие) – параллельное существование разноприродных миров, граница между которыми может стать проницаемой.

Есть определенный символизм в том, что условно „первое” стихотворение Цветаевой – инициальный сонет *Встреча* из дебютного сборника *Вечерний альбом* (1910) и условно „последнее” ее стихотворение *Все повторяю первый стих...* (1941) воспроизводят одну и ту же сюжетную схему – свидания с призраком, душой, эфирным или астральным телом любимого человека. Корни этого сюжета – романтические и античные. В свое время Фаддей Зелинский в статье *Античная Ленора* указал на типологическую связь культовой баллады Готфрида Августа Бюргера (и сходных с ней, например – *Коринфской невесты* Иоганна Гете) с популярным у романтиков и символистов сюжетом о Лаодамии и Протесилае, представленным пьесами Уильяма Вордсворта, Станислава Выспяньского, Иннокентия Анненского, Валерия Брюсова, Федора Сологуба и т. д. (Zelinskij).

Этот сюжет смыкается с другими, где сверхъестественным участником свидания выступает существо иной природы или уже переродившееся: русалочка, ундины, вила, вилисса, фея и пр. Его мы находим в *Лалла Рук* Василия Жуковского и в одном из самых „народных” стихотворений Александра Пушкина – *Я помню чудное мгновенье...* Но если у Пушкина этот мотив представлен в „стертом” виде („мимолетное виденье” и „гений чистой красоты” – сравнение, метафора), то знаменитое стихотворение Владимира Соловьева *Зачем слова? В безбрежности лазурной...* (1892) несет на себе явные черты житнетворческого неомифологизма:

Зачем слова? В безбрежности лазурной  
Эфирных волн созвучные струи  
Несут к тебе желаний пламень бурный  
И тайный вздох немеющей любви.

И, трепеща у милого порога,  
Забывших грез к тебе стремится рой.  
Недалека воздушная дорога,  
Один лишь миг – и я перед тобой.

И в этот миг незримого свиданья  
Нездешний свет вновь озарит тебя,  
И тяжкий сон житейского сознанья  
Ты отряхнешь, тоскуя и любя (Solov'ev 91–92).

На это стихотворение ссылался юный Валерий Брюсов, чуть позже его цитировал юный Александр Блок. Несомненно оно было известно Цветаевой и может служить своего рода „общим знаменателем” к целому ряду ее произведений, включая и поэму *С моря* (1926), в которой описано вообра-

жаемое свидание с Борисом Пастернаком. Основой для сюжета послужил сон Пастернака, изложенный им в одном из писем. Другими словами, „второй” реальностью может оказаться не только „тот свет”, но и ассоциируемое с ним пространство сна, мечты, поэтического творчества.

Помимо основного варианта, в котором свидание желательно, Цветаева осваивает и негативные сценарии развития исходной ситуации. Мы видим их в стихотворениях *Дочь Иаира* (1922) и *Эвридика – Орфею* (1923). В этих примерах обнажается мысль, которая заметна и в других случаях, – мысль об иерархическом соотношении миров, составляющих систему „двомира”: „тот свет” выше „этого” и потому предпочтительней (хотя эта мысль оспаривалась уже в „детском” стихотворении *В Паро*). В целом ряде стихотворений Цветаева развивает классический парадокс о том, что именно в смерти заключается истинная жизнь. По крайней мере, они взаимообратимы (*Все повторяю первый стих...*):

Как смерть – на свадебный обед,  
Я – жизнь, пришедшая на ужин (Cvetaeva 1994, II: 370).

Но дело не ограничивается параллелизмом, своего рода зеркальной симметрией двух миров. И в стихах, и в своих статьях Цветаева разрабатывает гностическую и популярную у современных ей мистиков и символистов идею многослойной структуры мира (Лотман сравнивал ее со структурой „матрешки” [Lotman 1970: 59–60]), в которой божественное и материальное – два полюса, между которыми может заключаться п-ое количество промежуточных степеней: например, от 7 до 365 (лаконичное изложение оставил Хорхе Луис Борхес в статье *Оправдание лже-Василида*). К числу семь Цветаева питала, как и многие, особое пристрастие, поэтому в ее основную модель входит обычно земля и семь небес. Но в разных изводах этой идеи мелькают и иные числа.

Так, в поэме *Новогоднее* она пишет, что „Рай не может не амфитеатром быть” (Cvetaeva 1994, III: 135). Это, конечно, связано с цветаевским представлением о круглой форме Рая, но важна и идея ступенчатых рядов, которых больше семи. В *Поэме лестницы* в финале появляется образ, навеянный видением Иакова, который видел лестницу, ведущую на небеса: по ней поднимались и спускались радуги. Ясно, что ступеней здесь больше семи. Сама лестница Иакова структурно изоморфна радугам, с которыми она образует фрактальную структуру – как бы лестницу лестниц или радугу радуг.

В статье *Герой труда* Цветаева описывает механику поэтического восприятия, требующую потенциальной „незавершенности” текста, возраста-

ющего в своем понимании через включение во все более широкие (здесь – высокие) контексты:

– „Как велик Бог, создавший такое солнце!” И, забывая о солнце, ребенок думает о Боге. [...] Что же Фауст, как не повод к Гёте? Что же Гёте, как не повод к божеству? [...] Высота только тем и высота, что она выше [...] предшествующего „выше”, а это уже поглощено последующим. Гора выше лба, облако выше горы, Бог выше облака – и уже беспредельное повышение идеи Бога. [...] Единственная возможность восприятия нами высоты – непрерывное перемещение по вертикали точек измерения ее (Cvetaeva 1994, IV: 15).

Цветаева следует тем же интуициям и образной логике, которые развивал Константин Бальмонт в стихотворении *Я мечтою ловил уходящие тени...* (1895) – о восхождении по лестнице на башню в погоне за последними лучами уходящего солнца – и в статье *Элементарные слова о символической поэзии* (1904):

Если вы [...] сядете у большого окна, [...] чем больше вы будете смотреть, тем яснее вам будет рисоваться незримая жизнь за очевидной внешностью, и все эти призраки, [...] сольются в один общий поток, управляемый вашей мыслью, [...] образуют с вами одно неразрывное целое, как радиусы с центром (Bal'mont VI: 348).

Постепенное прояснение в концепции Бальмонта соответствует цветаевскому „беспредельному повышению идеи Бога”. Ср. в стихотворении Бальмонта:

Я мечтою ловил уходящие тени,  
Уходящие тени погасавшего дня,  
Я на башню всходил, и дрожали ступени,  
И дрожали ступени под ногой у меня.

И чем выше я шел, тем ясней рисовались,  
Тем ясней рисовались очертанья вдали,  
И какие-то звуки вдали раздавались,  
Вкруг меня раздавались от Небес и Земли (Bal'mont I: 56).

То же самое мы видим в *Поэме Воздуха*. Семь небес – это только основные „этажи”. После прохождения семи „воздухов” движение продолжается:

Так, пространством всосанный,  
Шпиль роняет храм –  
Дням. Не в день, а исподволь  
Бог сквозь дичь и глушь  
Чувств. Из лука – выстрелом –  
Ввысь! Не в царство душ –  
В полное владычество

Лба. Предел? – Осиль:  
 В час, когда готический  
 Храм нагонит шпиль  
 Собственный – и вычислив  
 Всё, – когорты числ!  
 В час, когда готический  
 Шпиль нагонит смысл  
 Собственный... (Cvetaeva 1994, III: 144)

Примечательно, что, отказавшись от ограничений, налагаемых числом семь (которому исполнен своеобразный гимн *Семь – в основе мира...*) лирическая героиня не отказывается от „числ” и даже „вычислений”, хотя и они должны быть „осилены”, то есть в конечном счете отброшены. Это может привести в замешательство читателя, не привыкшего к цветаевской диалектике. Во многих случаях Цветаева демонстративно выступает против всякой „математики” (календаря, веса, счета и т. д.) и вообще рациональности. Однако мы видим, что она, действительно, не брезговала вычислениями.

Здесь мы переходим к одному из важных показателей цветаевского поэтического пространства – его безмерности-измеримости. Цветаева довольно активно прибегает к числовой символике, подсчетам, алгебраической и геометрической образности, что неожиданным образом вступает в резкое противоречие с ее саморепрезентацией как „стихийного” поэта, далекого от каких бы то ни было мелочных подсчетов. Двойственность эта – в полном соответствии с теорией Лотмана о необходимой неоднородности поэтических систем (Lotman 1996) – оказывается весьма продуктивна.

Почти каждый раз, когда Цветаева касается этой темы, она явно испытывает дискомфорт. Так она извиняет поэтическую „статистику” Пастернака в статье *Эпос и лирика современной России*:

Пастернаку, как всякому поэту, [...] приходится снижаться до цифрового сопоставления счастья ста и сотен тысяч, [...] орудовать двумя неизвестными [...] величинами: счастья и цифрового количества. Пастернаку, который так недавно, высунув голову в форточку – детям:

Какое, милые, у нас  
 Тысячелетье на дворе?  
 приходится [...] мериться пятилеткой (Cvetaeva 1994, V: 393).

В *Повести о Сонечке* (1937) Цветаевой приходится извиняться уже за саму себя:

Моя точность скучна, знаю. Читателю безразличны даты, и я ими врежé художественности вещи. Для меня же они насущны и даже священны [...] 1917 год – Павлик А., зима 1918 года – Юрий З., весна 1919 года – Сонечка... Просто не вижу ее вне этой девятки,



двойной единицы и двойной девятки, перемежающихся единицы и девятки... Моя точность – моя последняя, посмертная верность (Cvetaeva 1994, IV: 297).

В статье *Поэт о критике* Цветаева писала: „Стих только тогда убедителен, когда проверяем математической (или музыкальной, что то же) формулой. Проверять буду не «я»” (Cvetaeva 1994, V: 284). Стихом Цветаева обычно именует не строку, а текст, и под музыкальной формой понимает композицию в целом. Но по поводу отказа от проверки она явно лукавит. Действительно, в цикле *Поэты* она заявляет:

Что же мне делать, певцу и первенцу,  
В мире, где наичернейший – сер!  
Где вдохновенье хранят, как в термосе!  
С этой безмерностью  
В мире мер?! (Cvetaeva 1994, II: 186).

Но есть многочисленные прозаические свидетельства маленьких „математических” радостей Цветаевой: „Иногда ловлю себя на дурацком занятии: подсчитываю” (Cvetaeva 2001, II: 77). Она пишет о рукописи своей пьесы, посвященной Джакомо Казанове: „Я загадала, чтобы в пьесе было 75 стр[аниц], по числу лет Казановы. Пересчитываю: 75 стр[аниц]” (Cvetaeva 2000, I: 414). Сравним другое знаменитое свидетельство:

Ищи себе доверчивых подруг,  
Не выправивших чуда на число.  
Я знаю, что Венера – дело рук,  
Ремесленник – и знаю ремесло.

От высокаторжественных немот  
До полного попрапия души:  
Всю лестницу божественную – от:  
Дыхание моё – до: не дыши! (Cvetaeva 1994, II: 120)

Число, „лестница божественная”, и Венера – образец идеальных пропорций – явления одного порядка. Одна из центральных оппозиций текста – чудо vs. число. Можно истолковать мотив „выправления чуда на число” как отказ от „чуда” в пользу „числа”, как манифест „ремесленничества”. Но это будет явно поспешной интерпретацией. „Выправление” здесь не столько замена, сколько интерпретация, перевод, то есть в каком-то смысле синтез членов оппозиции. Ключ к этому толкованию дан в образе „лестницы”, на одном полюсе которой „попращание души”, а на другом – ее апофеоз. Восприятие „ремесла” (как и всего текста в целом) также должно пройти все ступени своего осознания.

Примечательно, что число строк в этом стихотворении соответствует объему музыкальной октавы, на которую, как уже отмечалось исследователями, Цветаева намекает и словом „до” (отсылка к ноте). Музыка соединяет „божественное” наитие – „чудо” – и число как выражение гармонии. „Лестница” и есть та самая „математическая (или музыкальная, что то же) формула” (Cvetaeva 1994, V: 284), которая становится мерилom отношений с адресатом стихотворения: проблемы эстетики и любовные коллизии тесно переплетаются (как в биографическом плане – издательские и личные отношения Цветаевой с Абрамом Вишняком).

Таким образом, „выправление” здесь не отказ от „чуда”, а его ясное осознание. За интуицией и вдохновением следует прояснение „изобретенного” (в терминах Михаила Ломоносова), приведение его в стройную композицию. В трактате *Искусство при свете совести* Цветаева выстроила амбивалентную модель творческого процесса, в которой есть место и беззаконному хаосу вдохновения, и воле творца, преодолевающего, укрощающего этот хаос. В каком-то смысле это напоминает технику изготовления древних оракулов: сначала пифия хаотически фонтанирует идеями, а затем жрецы „выправляют” их, заковывая в строгие шестистопные гекзаметры. Обе части необходимы: число бессмысленно без чуда, чудо непостижимо без числа.

В уже не раз упоминавшемся стихотворении *Все повторяю первый стих...* (6 марта 1941 г.) Цветаева обращается к молодому поэту Арсению Тарковскому (1907–1989), и формальной темой для поэтического высказывания оказывается всего лишь сбой в счете, в выборе числа. Тема цветаевской поэтической медитации – строка Тарковского, вынесенная в эпитафю, „Я стол накрыл на шестерых...”:

Все повторяю первый стих  
И все переправляю слово:  
– „Я стол накрыл на шестерых”...  
Ты одного забыл – седьмого (Cvetaeva 1994, II: 369).

И далее тема счета развивается до самого конца, числа шесть и семь повторяются пятикратно. В четвертой строфе Цветаева восклицает:

Невесело и несветло.  
Ах! не едите и не пьёте.  
– Как мог ты позабыть число?  
Как мог ты ошибиться в счете? (Cvetaeva 1994, II: 369).

Исправление, которое вносит героиня, явившись седьмой, моментально оживляет картину:

Раз! – опрокинула стакан!  
И все, что жаждало пролиться, –  
Вся соль из глаз, вся кровь из ран –  
Со скатерти – на половицы.

И – гроба нет! Разлуки – нет!  
Стол расколдован, дом разбужен.  
Как смерть – на свадебный обед,  
Я – жизнь, пришедшая на ужин (Cvetaeva 1994, II: 369).

Числа важны не сами по себе, они показатель нарушения и восстановления гармонии. Заметим, что „правильное” число семь нарушает не только строку Тарковского, но и стандартное число столовых приборов.

Для описания явлений исключительных Цветаева регулярно использует один и тот же прием: вносит сбой в числовой показатель, обычно на единицу. Собираясь приехать в Прагу в 1932 г., она пишет: „Верю в свое любимое число 32 [...], которого нет в месяце...” (Cvetaeva 2009: 174). Казанова в *Приключении* узнает, что „семь ступеней у лестницы любовной” и сообщает: „Я на восьмой тогда!” (Cvetaeva 1994, III: 464–465). Там же Генриэтта именуется „восьмым чудом мира” и „десятой сестрой” муз. В Пастернаке Цветаева видит „брата в пятом времени года, шестом чувстве и четвертом измерении” (Cvetaeva 1997: 319). В этих постоянных поправках заметен не отказ от числовых измерений, а их обновление, обыгрывание. То же происходит с календарем (*Чтоб высказать тебе... да нет, в ряды...*):

Тшета! во мне она! Везде! закрыв  
Глаза: без дна она! без дня! И дата  
Лжет календарная... (Cvetaeva 1994, II: 176).

Дата лжет, но должна быть и истинная – психологически верная – дата. Психологическое время не совпадает с внешним. Но чтобы это увидеть, надо сопоставить два времени: „В то время, как на часах моей брэнности, обезумевшая кукушка выскакивает через каждые пять минут по 12ти раз, на часах моей Вечности пробило только: два” (Cvetaeva 2001, II: 106).

О работе над пьесой о Казанове Цветаева записывает:

8 ч. без роздыху: в I<sup>ый</sup> раз взглянула на часы: 10 ч., во второй – 3 ч., в третий – 5 ½ ч. – Пролетели, как час. (Любовь.) [...]  
8 ч. = 1 ч. (Любовь.)  
8 ч. = 8 ч. не знаю, ибо у меня не бывает.  
8 ч. = 80 ч. – голод или советская служба (Cvetaeva 2000, I: 414).

„Чудо” проявляется на фоне числа и в его уточнении, нарушении. Поэтому для характеристики поэтов Цветаева использует определение „добавочные”:

Есть в мире лишние, добавочные,  
Не вписанные в окоем (Cvetaeva 1994, II: 185).

Ср. также запись от 28 ноября 1919 г.:

Меня [...]  $\frac{1}{2}$  презирают,  $\frac{1}{4}$  презирает и жалеет,  $\frac{1}{4}$  – жалеет. ( $\frac{1}{2} + \frac{1}{4} + \frac{1}{4} = 1$ ) А то, что уже вне единицы – Поэты! – восторгаются. [...] Замыслим вселенную, как единицу. [...] Там мне, бессмысленной, места нет. Но мы забыли еще один кро-охотный кусочек. – Там мой дом (Cvetaeva 2001, II: 49).

В одном из писем к Александру Бахраху (цитируем по копии из сводных тетрадей) Цветаева была вынуждена оправдываться:

Есть в Вашем письме нечто вроде упрека. – „Вы отравлены логикой“. Дитя, этот упрек мне знаком как собственная рука. Мне не было 16<sup>м</sup> лет – поэт Эллис [...] сказал обо мне: – Архив в хаосе. – „Да, но лучше, чем хаос в архиве!“ Это – я, один из моих камней (о меня!) преткновения людей и спасательных кругов от них (Cvetaeva 1997: 194).

Словом „хаос“ обозначена поэтическая стихия, а образом архива кодируется та упорядоченность, которая вносится Цветаевой в тексты, в том числе и в виде числовой символики, пропорций и подсчетов.

В увеличениях и уменьшениях заданного числа проявляется принцип гиперболизма (к гиперболам относят и литоту как анти-гиперболу). Преувеличение вообще наиболее известный и наиболее доступный пониманию троп. Гипербола известна каждому школьнику. В ней наиболее простым и наглядным способом выражен класс метонимических тропов, основанных на смещении семантических границ, а не на метаморфозе. Примечательно, что Владимир Маяковский – сторонник наиболее доходчивых средств выразительности – не меньше, чем метафорой, активно пользовался и гиперболой, увеличивая и уменьшая реальность, виртуозно играя увеличительными и уменьшительными суффиксами, ср. „любеночек“ и т. п. (Gasparov 390).

Впрочем, и в метафорах часто скрыты гиперболы. Пример чистой гиперболы – концовка первой оды Горация (пер. Андрея Семенова-Тян-Шанского):

Если ж ты сопричтешь к лирным певцам меня,  
Я до звезд вознесу гордую голову (Kvint Goracij Flakk 1993: 26).

Но такое и еще большее преувеличение можно выразить через метафору-литоту: „Бесконечность – мой горшок...“ (Велимир Хлебников, 1913).

Принцип раблезианского синэстетизма, когда важное выражается через преувеличение, а неважное и вредное – через преуменьшение, только

частное проявление общих эстетических законов, сквозящих и в категории возвышенного, и в градации стилей по „высоте” (в теории „трех штилей” и т. п.), и в самом приеме градации, чрезвычайно важном для понимания структуры лирического стихотворения вообще и лирического стихотворения Цветаевой в частности.

Мы начали свое рассуждение с описания вертикальной организации поэтического мира Цветаевой. Ни в чем она так ясно не выражается, как в лирической композиции ее текстов. Согласно известному анекдоту, рассказанному Иосифом Бродским, Анна Ахматова упрекала Цветаеву в том, что она начинает с „верхнего до”, лишая себя возможности „подъема” (Brodskij 133). Однако Бродский справедливо отмечал, что ощущение подъема неизменно сопутствует чтению текстов Цветаевой: нарастает патетика, но увеличиваются и другие показатели (Vojtechovič 2012). Добавим, что само нарастание текста, когда он строится на кумуляции параллелизмов или вариации исходной мысли, производит эффект „снежного кома”: цепочка сравнений или аналогий может не иметь в себе явного признака увеличения (градации), но здесь качество образует количество само по себе.

Характерно, что для концовки Цветаева нередко прибегает к приему резкого снижения: „снежный ком” рассыпается, „пузырь” лопается (*Попытка ревности*), построенная „башня” опрокидывается (*Мне нравится, что вы больны не мной...*) или объявляется лишь подножьем для чего-то гораздо более возвышенного (*Так – только Елена смотрит над кровлями...*). Можно сравнить эту технику с принципом натягивания лука: большую часть времени тетива со стрелой оттягивается в одну сторону, но в последний момент отпускается, и стрела поражает объект в прямо противоположном направлении – и уже без всякой помощи лучника.

Заметим, что здесь взаимодействие „архива” и „хаоса” („числа” и „чуда”) иное, нежели в стандартном описании процесса творчества. Большая часть текста, как правило, у Цветаевой логизирована, строится на рассуждении и аргументации, тогда как в концовке „поводья” отпускаются и торжествует некая независимая от автора иррациональная „истина” (ср. тот же принцип в блоковском *Грешить бесстыдно, непробудно...*). Правда, Цветаева не раз утверждала, что последние строки приходят к ней первыми и, как можно понять, именно своей убедительностью заставляют поэта проделать весь обратный путь, выступая в роли „адвоката дьявола”, который в итоге должен быть непременно повержен. Истинность иррационального откровения очевиднее на фоне исчерпанности средств рассудочной аргументации.

Таким образом, изначальный „подъем” может оказаться „спуском” и даже чем-то принципиально амбивалентным. Так, „вся лестница божественная – от: дыхание моё – до: не дыши” заканчивается подъемом (к разреженному

воздуху высот или эротическому восторгу), но выглядит как снижение (ср. семантику „бездыханности”). Это напоминает прием в кинематографе, когда изображение оказывается не прямым, а отраженным в воде или в зеркале, и камера, оставив (на 1-й взгляд) уходящего героя, оказывается (2-й взгляд) следующей за ним.

Иллюзорность и направлений, и пропорций еще раз обнажает субъективную сторону восприятия поэта. Принцип „у страха глаза велики” (пугающие вещи кажутся больше) работает и с другими эмоциями: у любви также „глаза велики”. Приближение к источнику эмоций зрительно его увеличивает, заставляет видеть его детальней, продлевает сам процесс восприятия. На этом строилась вся эстетическая теория Виктора Шкловского: вместо обыденного скользкого взгляда обывателя художник наделен взглядом внимательным, замечаящим детали, фактуру, странности (остранение) предмета и т. д. Того же эффекта сознательно добивался Николай Заболоцкий, который писал о себе в *Декларации ОБЭРИУ*: „Н. Заболоцкий – поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя” (Zabolockij 1995: 185).

Как известно, Цветаева сильным зрением не обладала и часто подчеркивала приверженность слуху, а не зрению, но у нее эффект приближения „вплотную к глазам зрителя” ясно выражен в приеме разложения единичного на множественное и конкретно сосчитанное. Можно назвать это горизонтальным масштабированием или зумированием (от англ. *zoom*). Этот прием позволяет Цветаевой применять пространственные категории увеличения-уменьшения на метауровне – на уровне словесных единиц, которые подвергаются измерению (Vojtechovič 2016).

Так, зумированию и разложению на составляющие подвергаются имена, слова, „истины”. Они распадаются на буквы, слоги и слова:

1. Буквы: „Имя твое – пять букв” (Cvetaeva 1994, I: 288).
2. Слоги: „Расстаемся. [...] слово в четыре слога...” (Cvetaeva 1994, III: 44).
3. Слова: „Ты меня не любишь больше: / Истина в пяти словах” (Cvetaeva 1994, II: 235).

При этом не обязательно на составляющие должна делиться одна единица – единство верхнего уровня. Так, достаточно сложные отношения четырех человек можно передать малым числом слов. 2 августа 1913 г. Цветаева пишет Елизавете Эфрон:

Посылаю Вам стихи Сереже и карточку Али в Вашем конверте. (Вот к<a>к можно в десяти словах обозначить отношения четырех человек.) (Cvetaeva 1999: 154).

Ср. также двойной пересчет в письме от 18 мая 1926 г. к Дмитрию Шаховскому: „Вот стихи, мой любимый цикл «Проводá», который жалела и не

давала. Не весь, всех стихов 13 (даю 7), а строк 256 (даю 158)” (Cvetaeva 1995, VII: 38).

Отметим здесь детальность параметров, которая может и не совпадать с реальной, но важна и эмоционально окрашена для автора: „При подсчете оказалось 13. Не даю (цикл полностью – Р.В.), очевидно, из-за инстинктивного нежелания чертовой дюжины” (Cvetaeva 1995, VII: 44).

Наиболее естественной сферой для таких операций представляется, конечно, не пространство, а время. 4 мая 1920 г. Цветаева измеряет свое любовное томление в минутах ожидания любимого (в данном случае – Николая Вышеславцева):

Господи, когда я его 1½ дня не вижу, мне кажется – подвиг! [...]  
[...] Через полных два дня [...] ринуться к нему, чистосердечно веря, что иду по делу. [...]  
[...] Отбросим 4–5 часов, к<отор>ые сплю, и подсчитаем минуты. 48 час. – 10 = 38 ч. 38  
x 60 = 2280 [...] Две тысячи двести восемьдесят минут, и каждая как острие! (Cvetaeva  
2001, II: 123–124).

Тот же прием используется три года спустя в письме к Александру Бахраху от 27 августа 1923 г.: „В сутках – 24 часа, а дней всех прошло 32. 24x32 [...] =768 часов...” (Cvetaeva 1997: 207).

Цветаева не уникальна в этом. Такой же прием мы находим в романе Андрея Белого *Петербург*, а фиксация точного времени и количества (например ступенек) нередко преподносилась как признак акмеизма Анны Ахматовой, ср.: „Я сошла с ума, о мальчик странный, / В среду, в три часа!” (Ahmatova 31). Отметим, что педантичное до болезненности пристрастие к подсчету всего на свете преследовало такую, казалось бы, „легкомысленную” писательницу, как Надежда Тэффи, о чем вспоминала в книге *На берегах Сены* Ирина Одоевцева. Так что дело тут не ограничивается поэтами, прямо причастными математике на университетском уровне (Белый, Хлебников и т. д.). Приведем пример из *Петербурга* Белого (главка *Полоумный в Главе четвертой, в которой ломается линия повествования*):

Сергей Сергеевич Лихутин заволновался [...] протекло уже два часа с ухода Софьи Петровны; два часа, то есть сто двадцать минут [...] лицо его омрачилось:  
– „Семь тысяч двести секундищ, как она убежала: двести тысяч секунд – нет, все конечно!” [...] семь тысяч двести секунд пережил он, как семь тысяч лет; от создания мира до сей поры протекло немногим, ведь, более. И Сергею Сергеичу показалось, что он от создания мира заключен в этот мрак с [...] самопроизвольным мышлением, автономией мозга помимо терзавшей личности (Belyj 193).

Примечательно, что дневниковые подсчеты Цветаевой („48 час. – 10 = 38 ч. 38 x 60 = 2280 [...] Две тысячи двести восемьдесят минут, и каждая, как

острие!») оказывается возможным сопоставить не только с прозой Белого, но и с подсчетами другого поэта – Дениса Майданова. Прочитаем его песню *48 часов*:

48 часов, чтоб остаться вдвоем, запах губ ощутить, сердцем сердца коснуться.  
 48 часов – 200 тысяч секунд, чтоб друг в друга упасть и назад не вернуться.  
 48 часов – это то, что никто, никогда, ни за что не разделит на части.  
 48 часов – это шанс на любовь, это – время понять – что же всё-таки счастье (Majdanov).

При всей своей „безмерности” Цветаева оказывается математически строже Майданова. „200 тысяч секунд” – это скорее 56 часов, чем 48, то есть двое суток и еще целая рабочая смена.

Цветаева оказывается точнее и Игоря Северянина, который в *Балладе X* (1917) писал:

Любовь! каких-нибудь пять букв!  
 Всего две гласных, три согласных!  
 Но сколько в этом слове мук,  
 Чувств вечно-новых и прекрасных! (Severânin II: 309)

Когда Цветаева пишет про имя „Блокъ”, что в нем пять букв, она считает именно буквы, а не звуки; с этой точки зрения в слове „любовь” шесть букв, а звуков как раз пять.

Пример поразительной, но внешне закамouflированной точности Цветаевой – в ее стихотворении *И поплыл себе – Моисей в корзине!..* (1916):

И поплыл себе – Моисей в корзине! –  
 Через белый свет.  
 Кто же думает о каком-то сыне  
 В восемнадцать лет!  
 [...]  
 Раззолоченной роковой актрисе –  
 Не до тех речей!  
 А той самой ночи – уже пять тысяч  
 И пятьсот ночей.  
 [...]  
 26 август 1916 (Cvetaeva 1994, I: 318)

Речь идет о предполагаемом внебрачном сыне адресата – польского еврея Никодима Плущера-Сарна, который родился „пять тысяч и пятьсот ночей” назад, когда его отцу было „восемнадцать лет”. Делим 5500 на 365 и получаем возраст сына – 15 лет. Следовательно, гипотетический сын родился в 1901 г., а его реальный отец на восемнадцать лет раньше – в 1883 г. И это



действительно так – с точностью до года. Внешне сказочная псевдо-гипербола „пять тысяч и пятьсот ночей” (ср. *Тысяча и одна ночь*) оказывается наиболее точнейшим указанием.

Последнее, на что мы хотели указать, это – пространство архитектоники цветаевских поэтических книг. В одной из первых своих работ на эту тему мы условно разделили книги Цветаевой на две категории: в первой господствует условно „дневниковый” хронологический принцип (ср. *Версты I, После России*), в другой – тематическое деление на разделы (*Вечерний альбом, Психея*) (Vojtechovič 2005). В книгах второй категории бросается в глаза явная пропорциональность разделов, подчиненная не только тематическим, но и математическим правилам организации структурного пространства книги.

Дальнейшее изучение этой темы, новые данные (Lubânnikova) и конструктивная полемика (Gevorkân) привели нас к мысли, что речь не может идти о двух отграниченных друг от друга категориях. Цветаева „выправляет чудо на число”, вносит принципы „ритмической” и иной упорядоченной организации на уровень композиции почти всех своих крупных текстов – поэм, циклов и поэтических книг. Различие состоит только в степени явности применяемого счета. Сознательный или бессознательный отказ от этих принципов скорее исключение, чем правило, скорее минус-прием.

Что же ей дает вся эта „математика”? Цветаева – яркий представитель того полюса поэтического искусства, который тяготеет к иррациональным или сверх-рациональным тенденциям в искусстве (готика, барокко, романтизм, символизм). Как известно, стиль барокко в архитектуре нашел выражение, в частности, в метафоризме: неодушевленные конструкции приобретали „живописные” очертания, растительные формы и т. п. В XVII в. – веке барокко – были широко распространены фигурные стихи, придававшие строфической конструкции некий живописный вид. Дело тут не в самой тяге к „зрительному”, а именно в интермедиальности: в переводе с одного языка искусства на другой. Просчитанность композиции в книгах Цветаевой позволяет автору усиливать ощущение единства, цельности замысла, вписанности разрозненных „осколков” в цельную мозаику, наделенную единым смыслом.

Нам известно 15 книг Цветаевой (не считая рукописных, скорее соотносимых с циклами), и мы попробуем сделать краткий обзор замеченных нами закономерностей в некоторых из них. Первый период „книгостроительства” Цветаевой приходится на 1910–1913 гг. Цветаева подготовила и выпустила три сборника:

1. *Вечерний альбом* (1910)
2. *Волшебный фонарь* (1912)
3. *Из двух книг* (1913)

В первой книге *Вечерний альбом* 111 стихотворений. Первое отделено от других как вступительное (сонет *Встреча*). Остальные поделены на три раздела. Названия разделов вынесены на титульный лист и при чтении подряд образуют строку 3-стопного дактиля: *Детство. – Любовь. – Только тени*. Все тексты пронумерованы, что отражено в содержании, и образуют значимые пропорции: 35 – 35 – 40 текстов. Значима сама „округленность” чисел, подчеркивающая их „правильность”. Значимо взаимное „отражение” пропорций первых двух разделов и их кратность числу 7 (более того, в сумме они дают число 70). Наконец, значимо противопоставление первых двух позитивно окрашенных разделов последнему, ассоциирующемуся с эпитетом „вечерний” в названии книги и с ритуальными 40 днями поминания души умершего.

Символически книга описывает жизненный цикл, который проецируется на последовательность: утро (детство) – день (любовь) – вечер (тени). Троичность деления иконически отражается и в общем числе текстов – 111, и в основной драматической коллизии книги: лейтмотиве любви „второе”, и тематической периодичности: на протяжении всей книги заметные тематические сдвиги происходят после каждого третьего текста (возможно, влияние композиционных принципов Бальмонта и „трилистников” Анненского). Таким образом, композиция моделирует пространственно-временные образы жизненного пути, солнечного пути, тройственных отношений и отчасти двоемирия. Есть и мелкие параллели, такие как помещение стихотворения *Людвик XVII* под номером XVII (Vojtechovič 2012a).

В композиции своей второй книги *Волшебный фонарь* Цветаева попыталась в какой-то степени спародировать структуру первой книги, сознательно имитируя „инфантильное” отношение к ее построению. Она не забывает отметить, что это „вторая книга стихов”, и как бы проецирует ее на первую. Но некоторые элементы сознательно опускает. Так, названия трех разделов не вынесены на титульную страницу, хотя и здесь они образуют строку дактиля, на этот раз 4-стопного (*Деточки, Дети растут, Не на радость*); в обоих случаях эти моностихи складываются в осмысленные меланхолические высказывания:

<Дети, любовь – только тени>;

<Деточки, дети растут не на радость>.

Но во втором случае ощущается возможность иронии, пародийной отсылки к критикам первой книги, а именно к Брюсову.

Тексты второй книги не пронумерованы, и пропорции частей демонстративно нарушены. Это видно и невооруженным глазом, но легко подтверждается счетом. Ср.:

Книга I: 1 – 35 – 35 – 40.

Книга II: 1 – 34 – 16 – 67.

Самое удивительное, однако, заключается в том, что эти числа не произвольны, что видно из сравнения схожих частей – *Детство* и *Деточки*. Здесь использован принцип нарушения на одну единицу („минус один”), о котором мы говорили выше. Отталкиваясь от числа 35, Цветаева повторяет его уже не дважды, а трижды, но с помощью трансформаций:

I часть:  $35 - 1 = 34$ ,

II часть: половина  $34 - 1 = 16$ ,

III часть: дважды  $34 - 1 = 67$ .

То есть она просто разбивает пополам и удваивает исходное число, каждый раз вычитая единицу. При такой сильной диспропорции она не может тематически корректно распределить материал. Многие тексты, которые смотрелись бы естественно во второй части *Дети растут* (в основном про подростковую любовь), там не помещаются. Это подчеркивается и диффузией названий первых двух частей. Принцип хаотической мешанины слайдов „волшебного фонаря” – эпатажный жест в сторону критики, недооценившей первую книгу. Если группировка текстов в *Вечернем альбоме* подчинялась неявно выраженному принципу „трилистника” (а неполные „клаузулы” в конце первых двух частей тематически предвосхищали следующий раздел), то в *Волшебном фонаре* периодичность тематического ритма не выдерживается.

В целом композиция книги, как мы уже отмечали, носит автопародийный, но ироничный в своей автопародийности, эпатажный характер. Соответственно, те же пространственные черты моделируются и „архитектурой” второй книги, только в сознательно искаженном, гротескном виде, с явным перекосом в тематике в сторону „детства” (за избыток которого и была раскритикована первая книга). Это выразилось и в трехкратном использовании завуалированного числа 35, воспроизведенном (с поправкой на искажения) 3,5 раза (Vojtechovič 2013).

После язвительной рецензии Брюсова на второй сборник, подводящий как бы неутешительный итог цветаевским выступлениям в целом, Цветаева выпустила сборник избранного – *Из двух книг* (1913). Здесь она уже отказалась от трехчастной структуры, но вернулась к некоторым принципам построения первой книги. Во-первых, она взяла из каждой книги долю, кратную числу пять – 15 и 25 текстов (больше из второй книги, которую критика приняла хуже). Во-вторых, она собрала из них группу в 40 стихотворений – как в финальном разделе первой книги (*Только тени*). В-третьих, она тематически сгруппировала тексты книги скрытыми „трилистниками”. Траурная символика числа 40 была подчеркнута и авторским „замогильным” по тону прозаическим вступлением („[...] все мы будем в земле [...] мне хочется крикнуть всем еще живым [...]”), стилистически напоминающим стихотворение в прозе (аналог вводным стихотворениям первых двух книг).

Но сказался и опыт работы над второй книгой: к 40 текстам, действительно, взятым „из двух книг”, Цветаева добавила одно новое, персонально посвященное Брюсову. Эта легкая асимметрия скрадывала избыточную расщудочность композиции, оставляя ее как бы для внутреннего употребления. Кроме того, новое стихотворение скрыто доводило число компонентов книги до трех (новым было вступление и посвящение Брюсову). Составляя книгу подобным образом, Цветаева акцентировала „минорную”, „вечернюю” составляющую своего творчества, в то время как отбор текстов еще больше „инфантилизировал” образ автора, поскольку в книгу вообще не попала любовная тема. Будучи уже не только женой, но и матерью, и теткой, Цветаева описывала только „сказочное” детство – свое, сестры и мужа.

После этого следует большой (восьмилетний) перерыв, и когда Цветаева возвращается к публикациям книг в начале НЭПа, она возвращается и к старым приемам, но делает это еще более изощренно. Мы опустим обзор книги *Юношеские стихи*, скомпонованной в 1920 г., но так и не появившейся. Не вышли из печати также *Лебединый стан* (1921) и *Версты. II* (1922). Скажем только об одной неопубликованной книге – *Современникам* (1921), явно несущей на себе черты первой „трилогии” Цветаевой.

Книга составлена из трех частей. Теперь это не большие части, а циклы, но их отбор, порядок и пропорции значимы. Во-первых, адресаты выстроены по алфавиту: Ахматова – Блок – Волконский. Во-вторых, мужская и женская часть номинально симметричны: Ахматова – 12 стихотворений; Блок и Волконский – 12 стихотворений в сумме. В-третьих, Волконский, относившийся к „третьему полу”, логично замыкает триаду. Символично и число стихотворений его цикла – 7 (в других изданиях это цикл *Ученик*). Но число 5 в цикле стихов к Блоку тоже имеет определенное значение. Пяти были кратны доли, которыми она оперировала в ранних книгах. Число 5 ассоциировалось для Цветаевой с понятием „пяти чувств”, символизирующих земное бытие; но Христос (на которого проецируется Блок) страдает от земного бытия, поэтому „пять чувств” отсылают и к пяти ранам распятого Христа. Однако венцом всей этой символической постройке становится 13-е нумерованное стихотворение, которое Цветаева добавляет к ахматовскому циклу, превращая дюжину в „чертову”. Так подчеркивается и „частица черта” в образе Ахматовой, и некоторый перевес в пользу женского начала, и поэтическое „+1”, а общее число текстов скрыто доводится до 25 – более „круглого” в понимании Цветаевой (к тому же это 5x5) (Vojtechovič 2013: 184–185).

Не менее удивительно, но более изощренно и завуалированно построена книга *Версты* (1921). Она разделена на две части (не на два цикла!), которые охватывают один и тот же хронологический период в **четыре** года: с 1917 по 1920 г. В каждой из частей нумерованные и неозаглавленные тексты идут

хронологически правильно, но при этом изображают как бы собственный мир. С одной стороны, это два параллельных бытия, с другой – вторая часть символически продолжает первую: первая часть – „земная”, вторая – „небесная”. Первая кончается смертью лирической героини, вторая начинается очной ставкой с Богом. Более того, здесь есть свой тематический ритм, но это уже ритм не „трилистников”, а скорее „четырёхлистников”. При этом число текстов первой части –  $4 \times 4$ , то есть 16, а второй –  $4 \times 4 + 3$ . То есть имеется клаузула или кода длительностью в три стихотворения. Если мы посмотрим на нее тематически, то она окажется как бы „третьей частью”, невидимой и синтетической, поскольку смешивает основные мотивы обеих частей. Это подчеркивается и мотивом „двух зорь”: *Знаю, умру на заре! На которой из двух...* Таким образом, скрытая композиция книги:  $16 + 16 + 3$ . При этом и в первом „четырёхлистнике” второй части можно выделить скрытый „трилистник” (№№ 17, 18, 19): первые три стихотворения описывают три встречи возродившейся героини с Богом (аллюзия на три лица Троицы). Подчеркивание числа 4 очевидно отсылает к земному бытию как „крестному пути”, а деление на две части – к концепту двоемирия.

Заметим, попутно, что четырехчастность – это типичная четырехдольность временного круга – циферблата, календарного года, дня, часа, минуты. Для Цветаевой, по-видимому, в этом было и своеобразное „закливание” 4 минувших лет (1917–1920) как окончательно завершённого периода, к которому нет возврата, ведь он закончился смертью дочери. Мучительные „версты” испытаний остались позади: должна наступить новая, совершенно иная жизнь. И три финальных „лишних” стихотворения как бы выводили героиню из этого замкнутого круга.

Сборник *Версты. Стихи. Вып. I* (1922) создавался на год позже. Он гораздо больше по объёму и внешне не несет примет расчисленной композиции. Но если присмотреться к расположению в нем четырех циклов (стихи к Москве, к Блоку, к Ахматовой и *Даниил* – скрытое посвящение Плущеру-Сарна), к объёму этих циклов и промежутков между ними, становится очевидно, что Цветаева сознательно разбила текст на семь частей и сделала большинство пропорций в книге кратными семи (важна также троичность и число девять). Пространство, которое она таким образом моделировала, как нам представляется, должно было как-то ассоциироваться с „семью холмами” Москвы как одного из воплощений вечного „Града”. Заметим также, что четыре цикла не только отсылают к символике „креста”, но и содержат в себе в скрытом виде идею скрытой четверки персонажей: Москва – метонимия самой Цветаевой, остальные – ее „современники”, как в одноименной книге (ср. также стихотворение *Два в квадрате* в *Вечернем альбоме*). При этом два женских персонажа уравниваются

двумя мужскими, но Блок и Ахматова присутствуют явно, а Цветаева и Плутцер-Сарна – завуалированно.

Книга *Разлука* (1922) – миниатюрное издание, построенное из одноименного цикла и поэмы *На красном коне*. В принципе, даже на таком ограниченном пространстве Цветаева умудряется выдержать свои основные правила композиции. Обращенная к бессмертному Гению поэма оказывается девятым текстом и содержит 9 частей. Такая зацикленность на числе девять почти наверняка отсылает к символическим „девяткам” Данте и фрактальным принципам построения его главной поэмы. Как в *Разлуке*, так и в *На красном коне* отчетливо выражено стремление героини попасть в мир иной.

Книга *Стихи к Блоку* (1922) объединяет почти все стихотворения Цветаевой, обращенные к старшему поэту, за исключением цикла *Вифлеем*, и состоит из 21 стихотворения. Думается, причина ограничений была не забывчивость, а желание, чтобы композиция была кратна трем (Троица) и семи (ассоциации: семь дней творения, семь небес, радуга, лира и т. п.). Внешне она двухчастна (*Стихи к Блоку 1916–1921 г.*; *Подруга*), но первый раздел разбит на две части, образуя нисходящую градацию:

9 – 7 – 5 стихотворений.

Последняя ярчайшая декларация „нумерологии” Цветаевой – сборник *Психея. Романтика* (1923), состоящий из 12 частей, циклов, поэмы *На красном коне* и подборки стихов дочери, имеющей одноименное с книгой название *Психея*. Разделы не нумерованы, тексты не только не нумерованы, но и не представлены в *Перечне*, замыкающем книгу. Однако Цветаева сочла нужным указать количество стихотворений в каждом разделе.

Первые три имели одинаковое число 11. Они очевидно составляли группу, в сумме образующую 33 стихотворения (как в дебютных книгах Валерия Брюсова и Сергея Есенина). Очевидно, что и остальная часть книги тематически распадается на группы по 3 части, а их суммарный объем значим: 12 – 24 – 36 единиц (в случае с поэмой число частей – 9 – завуалированный элемент; в современных изданиях графическое членение поэмы часто игнорируется, хотя ее 9-частность сохранялась Цветаевой во всех редакциях). Тематическая последовательность групп определяется такими дифференциальными признаками, как референциальный хронотоп, гендер и род деятельности:

Первая триада: женский пол, древняя Греция, поэзия.

Вторая триада: мужской пол, древняя Палестина, пророчество.

Третья триада: мужчины и женщины, романтическая Европа, страсть.

Четвертая триада: вне пола, вечность, духовное восхождение.

Очевидно, что так описывался путь души – Психеи, с которой ассоциировалась 11-летняя дочь Ариадна. Со стихов к ней книга начиналась, ее стихами она заканчивалась.

Сложная структура сборника *Ремесло* (1923) нами еще удовлетворительно не проанализирована, но, как показал анализ Татьяны Геворкян, книга *После России* (1928) также несет на себе все признаки названных приемов, несмотря на внешне хронологический характер построения (Gevorkân). В случае с так называемым *Сборником 40-го года* мы подобных выкладок сделать не можем, и не исключено, что здесь Цветаева, наконец, освободилась от „дурацкого занятия” – подсчитывания. Настораживает, однако, то, что при составлении книги она взяла из последнего сборника *После России* ровно 100 стихотворений. Была ли в этом какая-то наполеоновская бравада („сто дней”), нам пока неясно.

Очевидно только одно: ни в одном из случаев подсчитыванием работа над композицией никогда не ограничивалась. Более того, сами эти пропорции только уточнялись Цветаевой, а не задавались изначально. То есть речь никогда не шла о том, чтобы написать какое-то заранее определенное число стихотворений. Но Цветаева могла что-то не включить, переставить, разбить на составляющие части или объединить (например, в *Стихах к дочери* 11 стихотворений, обозначенных в перечне, условны, потому что один из текстов является мини-циклом). Видимо, составление книги напоминало для нее своеобразное „раскладывание пасьянса”, своего рода гадание с неопределенным итоговым результатом.

Так же, как в стихах Цветаевой отнюдь не размер диктовал содержание, так и в книгах ее не числовые пропорции его определяли; но определенная корреляция устанавливалась и в том и в другом случае. Своего рода „выправление чуда на число” и в обратную сторону происходило, и во многом определяло цветаевское мышление. Это, в частности, видно на таком примере, как поэма *Попытка комнаты* (1926). Вся поэма построена на воображаемом усилии представить шестигранную коробку помещения для свидания. Попытка, конечно, была изначально обречена на неудачу, хотя бы потому, что в идеальной „комнате” для свидания поэтов должно быть семь граней.

### Библиография

- Ahmatoва, Anna. *Stihotvoreniâ i poëmy*. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1976.  
Bahtin, Mihail. *Èpos i roman*. Sankt-Peterburg, Azbuka, 2000.  
Bal'mont, Konstantin. *Sobranie sočinenij: v 7 t*. Moskva, Knižnyj Klub Knirovek, 2010.  
Belyj, Andrej. *Peterburg: Roman v vos'mi glavah s prologom i èpilogom*. Leningrad, Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1981.  
Brodskij, Iosif. *Sočineniâ Iosifa Brodskogo v 7 t*. T. V. Sankt-Peterburg, Puškinskij fond, 2001.  
Cvetaeva, Marina. *Neizdannoe. Sem'â: istoriâ v pis'mah*. Sost. i komment. Elena Korkina. Moskva, Dom-muzej M.I. Cvetaevoj–Èllis Lak, 1999.

- Cvetaeva, Marina. *Neizdannoe. Svodnye tetradi*. Podgot. teksta, predisl. i primeč. Elena Korkina, Irina Ševelenko. Moskva, Èllis Lak, 1997.
- Cvetaeva, Marina. *Neizdannoe. Zapisnye knižki v 2 t.* Sost., podgot. teksta, predisl. i primeč. Elena Korkina, Marina Krutikova. Moskva, Èllis Lak, 2000–2001.
- Cvetaeva, Marina. *Sobranie sočinenij v 7 t.* Red. Lev Mnuhin. Moskva, Èllis Lak, 1994–1995.
- Cvetaeva, Marina. *Spasibo za dolguû pamât' lûbvi...: Pis'ma Mariny Cvetaevoj k Anne Teskovej. 1922–1939.* Predisl., publ. pisem i primeč. Galina B. Vanečkova. Moskva, Russkij put', 2009.
- Cvetaeva, Marina, Boris Pasternak. *Duši načinaût videt': Pis'ma 1922–1936 godov.* Podg. Elena Korkina, Irina Ševelenko. Moskva, Vagrius, 2004.
- Gasparov, Mihail. *Izbrannye trudy*. T. I: *O poëtah*. Moskva, Âzyki slavânskikh kul'tur, 1997.
- Gevorkân, Tat'âna. „Èše raz o knige Mariny Cvetaevoj «Posle Rossii»”. *Voprosy literatury*, 1, 2012.
- Kvint Goracij Flakk (*Quintus Horatius Flaccus*). *Sobranie sočinenij*. Sankt-Peterburg, Biografičeskij institut, Studia biografika, 1993.
- Lotman, Ūrij. *Stat'i po tipologii kul'tury: Materialy k kursu teorii literatury. Vyp. 1.* Tartu, Tartu Riiklik Ūlikool, 1970.
- Lotman, Ūrij. *Vnutri myslâših mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istoriâ*. Moskva, Âzyki russkoj kul'tury, 1996.
- Lubânnikova, Ekaterina. „O neizdannoj knige M.I. Cvetaevoj «Sovremennikam» (Moskva, 1921)”. *Stihiâ i razum v žizni i tvorčestve Mariny Cvetaevoj: XII Meždunarodnaâ naučno-tematičeskaâ konferenciâ (9–11 oktâbrâ 2004 g.)*. *Sbornik dokladov*. Red. Irina Belâkova. Moskva, Dom-muzej M.I. Cvetaevoj, 2005.
- Majdanov, Denis. *Tekst pesni (slova) Denis Majdanov – 48 časov*. Web. 06.04.2021. [https:// www.g15.ru/maidanov-denis-48-chasov.html](https://www.g15.ru/maidanov-denis-48-chasov.html).
- Severânin, Igor'. *Sočineniâ v 5 t.* T. 2. Sankt-Peterburg, Logos, 1995.
- Solov'ev, Vladimir. *Stihotvoreniâ i šutočnye p'esy*. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1974.
- Vojtehovič, Roman. „Cvetaeva i matematika”. „*Esli duša rodilas' krylatoj...*” *Voprosy cvetaevskogo muzevedeniâ. Osobennosti vospriâtiâ tvorčestva M. Cvetaevoj sovremennymi čitatelâmi i učenyimi. Metodičeskie aspekty izučeniâ tvorčestva Poëta v školah i vuzah. Materialy VII Meždunarodnyh Cvetaevskih čtenij v Elabuge*. Red. Gul'zada Rudenko (gl. redaktor), Anatolij Razživin, Aleksandr Degot'kov, Natal'â Berestova, Liliâ Sagirova. Elabuga, Pečatnyj Dvor, 2015.
- Vojtehovič, Roman. „Kompoziciâ «Večernego al'boma» Cvetaevoj”. *1910 – god vstupleniâ Mariny Cvetaevoj v literaturu. XVI Meždunarodnaâ naučno-tematičeskaâ konferenciâ (8–10 oktâbrâ 2010): Sbornik dokladov*. Red. Irina Belâkova. Moskva, Dom-muzej M.I. Cvetaevoj, 2012a.
- Vojtehovič, Roman. „Stihiâ i čislo v kompozicii cvetaevskih sbornikov”. *Stihiâ i razum v žizni i tvorčestve Mariny Cvetaevoj: XII Meždunarodnaâ naučno-tematičeskaâ konferenciâ (Moskva, 9–11 oktâbrâ 2004 goda)*. Red. Irina Belâkova. Moskva, Dom-muzej M.I. Cvetaevoj, 2005.
- Vojtehovič, Roman. „Tekst stihotvoreniâ v tekste knigi: kompoziciâ sbornika Mariny Cvetaevoj «Volšebnyj fonar'» (1912)”. *Text within Text – Culture within Culture. Russian Literature (19th Century) in Contexts of Cultural Dynamics Tekst v tekste – Kul'tura v kul'ture. Russkaâ literatura (19 vek) v kontekstah dinamiki kul'tury*. Red. Peteer Torop, Katalin Kroó. Budapest–Tartu, L'Harmattan. 2013.
- Vojtehovič, Roman. „Verhnee «do»: Gradaciâ v poëzii Cvetaevoj”. *(Ne)muzykal'noe prinošenje, ili allegro affettuoso. Sbornik statej k 65-letiu Borisa Aronoviča Kaca*. Red. Aleksandr Dolinin. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2012.
- Vojtehovič, Roman. „«Zoom» v matematičeskoj ritorike Cvetaevoj”. *Podrobnosti slovesnosti: sbornik statej k ūbileu Lûdmily Vladimirovny Zubovoj*. Red. Dar'â Suhova. Sankt-Peterburg, Svoe Izdatel'stvo, 2016.



- 
- Zabolockij, Nikoláj. „*Ogon', mercaúšij v sosude...*”: *Stihotvoreníá i poèmy. Perevody. Pis'ma i stat'i. Žizneopisanie. Vospominaniá sovremennikov. Analiz tvorčestva*. Red. Nikita Zabolockij. Moskva, Pedagogika-Press, 1995.
- Zelinskij, Faddej. „*Antičnaâ Lenora: očerk*”. *Vestnik Evropy*. T. 2, Kn. 3, 1906.
- Zubova, Lûdmila. „*«Mesto pusto» v poèzii Mariny Cvetaevoj*”. *Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman*. Red. Valentina Polukhina, Joe Andrew, Robert Reid. Amsterdam, Rodopi, 1993.



ALEXANDER CHERTENKO

**„Die Moskauer Sonne scheint überall“.  
Die sowjetische Hauptstadt als Raum der Utopie  
in *Das neue Moskau* (1938) und *Die Schweinepflegerin  
und der Hirt* (1941)**

“The Moscow Sun Shines Everywhere”.  
The Soviet Capital as a Utopian Space in *New Moscow* (1938)  
and *The Swineherd and the Shepherd* (1941)

**Abstract.** Basing on Aleksandr Medvedkin’s *New Moscow* and Ivan Pyryev’s *The Swineherd and the Shepherd*, this case study analyses the way the “new” Moscow was represented as a space of realised utopia in the Soviet socialist realist films of the 1930s and at the beginning of the 1940s. Functioning as a supranational centre of the Soviet “affirmative action empire” (Terry Martin), the cinematographic Moscow casts off all constraints of ‘Russianness’ in order to become a pan-Soviet model which, both in its architecture and semantics, could epitomize the perfect city and the perfect state. The comparative analysis of both films demonstrates that, although both directors show Moscow through the lens of the so-called “spaces of celebration” (Mikhail Ryklin), ‘their’ Soviet capital does not compensate for the “traumas of the early phases of enforced urbanization”, as Ryklin supposed. Rather, it operates as a transformation machine whose impact pertains only to periphery and can be effective once the representatives of this periphery have left Moscow. The complex inclusion and exclusion mechanisms resulting from this logic turn the idealised Soviet capital into a space which only the guests from peripheral regions can perceive as utopian. The ensuing suppression of the inner perspectives on ‘utopian’ Moscow is interpreted here as a manifestation of the “cinematic unconscious”, which accounts for the anxieties of the inhabitants of the capital concerning both Stalinist terror and their own hegemony in a society haunted by the purges.

**Keywords:** utopia, Moscow, cinema, socialist realism, cinematic unconscious, terror

Alexander Chertenko, Justus Liebig University of Giessen, Giessen – Germany, Oleksandr Chertenko@slavistik.uni-giessen.de, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2310-4083>

In der sowjetischen kulturellen Produktion der 1930er- und Anfang der 1940er-Jahre – in der Literatur, der bildenden Kunst und vor allem im Kino, dieser „wichtigsten aller Künste“ (Lenin 579), – wird der Moskauer Topos überwiegend

als Raum der Utopie konstruiert. Als filmische Beispiele hierfür können neben den zwei im Titel genannten Filmen etwa Aleksandr Mačerets *Pjotr Vinogradovs Privatleben* (*Častnaja žizn' Petra Vinogradova*, 1934), Grigorij Aleksandrovs *Zirkus* (*Cyrk*, 1936), *Volga-Volga* (1938) und *Der helle Weg* (*Svetlyj put'*, 1940), Ivan Pyrjevs *Das Parteibuch* (*Partijnyj bilet*, 1936), Konstantin Judins *Ein Mädchen mit Charakter* (*Devuška s charakterom*, 1939) und *Vier Herzen* (*Serdca četyrech*, 1941/1944), Tatjana Lukaševičs *Das Findelkind* (*Podkidyš*, 1939) u.a.m. genannt werden. Selbstverständlich blieb Moskau als die ehemalige Hauptstadt des russischen Zarenreichs vor Peter I. und die neue Hauptstadt der Sowjetunion auch vor und nach dieser Zeit nach den Worten Grigorij Revzins eine „Fabrik der Utopien“, „ein Vorraum des «russischen Kosmos»“ (Revzin 10; vgl. auch Ljusyj 5–182). Trotzdem entsteht gerade in der Periode des stalinistischen ‘Aufbaus’ ein besonderes diskursives und visuelles Regime des Moskauer Raums. Dieses geht aus der Verschränkung der projektierten Zukunft und der Gegenwart, die im Zeichen einer „total submission to the official ideology“ (D. Shlapentokh, V. Shlapentokh 73) steht, hervor. Als solches behält es bis in die Perestrojka seine Gültigkeit – zuerst als Objekt der Glorifizierung, danach als Ausgangspunkt der Abgrenzung. Janina Urussowa charakterisiert das Kinobild dieses „neuen Moskau“ folgendermaßen:

Die Stadt mit ihren Straßen, ihrem Verkehr und ihren Menschen, die in den Filmen der 20er Jahre noch zu sehen war, verschwand von der Leinwand. Die Realität wurde also durch die von den Künstlern entworfenen und von der Partei befürworteten Zukunftsbilder ersetzt, überblendet und dadurch ausgeblendet. Die Eliminierung der Realität war somit vollbracht. Die Mechanismen des ideologischen Diskurses wandelten den aktuellen Stadttex in ein virtuelles Modell um, an dem von da an die gestalterischen Handlungen vorgenommen wurden. [...] Die Tradition, in der die Hauptstadt Symbolträgerin der politischen Herrschaft war, erwies sich als unüberwindbar (Urussowa 373).

Indem Urussowa die 1920er-Jahre als Vergleichsfolie erwähnt, schließt sie sich an Vladimir Papernyjs Gegenüberstellung der 1920er- und der 1930er-Jahre an, die er in seinem klassischen Buch *Kultur „zwei“* (*Kul'tura „dva“*) an Beispielen aus der Architektur begründet. In ihm behauptet Papernyj, in den 1930er-Jahren erfolgte in der UdSSR der Übergang von einer „horizontalen“ zu einer „vertikalen“ Kultur. Die erste, die er „Kultur 1“ nennt, priorisiere „die Wertewelt der Peripherie vor der Wertewelt des Zentrums“. Die zweite („Kultur 2“) verschiebe vielmehr „die Werte ins Zentrum“, wobei „die Gesellschaft sich kristallisiert und erstarrt“ (Papernyj 17). Von dieser These ausgehend, baut Papernyj eine ganze Reihe von Oppositionen auf (Zerfließen vs. Verfestigung, Bewegung vs. Bewegungslosigkeit, gleichmäßig vs. hierarchisch, Improvisation vs. Notation, Realismus vs. Wahrheit usw.), die eine Differenzierung zweier Paradigmen auf verschiedenen Ebenen ermöglichen. Im Bereich der Architektur sieht Papernyj eine

solche Differenz im Übergang von der Freiheit der Architekten, die „sich selbst überlassen sind und Ideen generieren, die so gut wie nie verwirklicht werden“, zur Vereinnahmung der Architektur von Seiten der Macht – „als eines praktischen Mittels zur Bindung der Bevölkerung an den Raum und als eines räumlichen Ausdrucks des neuen zentripetalen Wertesystems“ (Papernyj 17).

Dieser Übergang bringt natürlich nicht automatisch eine *faktische* Materialisierung des Projektes mit sich. Als Beispiel sei hier das nicht realisierte Projekt des sog. Palastes der Sowjets (Dvorec Sovetov) genannt, der genauso berühmt ist wie das ebenso nie gebaute Monument für die Dritte Internationale Vladimir Tatlins (1920). Viel wichtiger ist im Kontext der Ästhetik und der Praktiken des sozialistischen Realismus allerdings die *Auffassung* des Architektonischen als einer *verwirklichten Utopie* (vgl. z.B. Groys 1995: 143–166; Neutatz 41–44, 53–56; Stites 205–222 u.v.a.) – unabhängig davon, ob das Projekt tatsächlich realisiert wurde, im Entwurf bzw. als Modell blieb oder in seiner fertigen Form von der ‘idealen’ Vision wesentlich abwich. Man dürfte wohl behaupten, dass die ‘Utopie’ in diesen Koordinaten eine Form der diskursiven „Selbsthalluzinierung“ darstellt, die das „Wahnsystem“ des Stalinismus (Schlögel 2003: 94) untermauert und diesem zugleich zum Ausdruck verhilft.

Um den Theoretismus der sozrealistischen ‘Verwirklichung’ zu illustrieren, führt Evgeny Dobrenko ein Zitat aus Vsevolod Lebedevs Glosse *Fiktion zwingt uns, Fakten zu lieben* (*Vymysel zastavljaet nas ljubit’ fakty*) an, das die Entwicklung des *očerk* von der Faktografie der 1920er- zur ideologischen Normativität der 1930er-Jahre triftig zusammenfasst:

Ich halte den ruhigen faktografischen Essay (*očerk*) für unnötig, es bringt keinem etwas bei. Es gibt Naturliebhaber, die die Welt in das Natürliche und das Künstliche klassifizieren und wähnen, dass Wolkenelektrizität die Natur ist und der Dneproges eine Fiktion. Jedoch gibt es tausendmal mehr Natur im Dneproges als in einer Wolke. Dies betrifft auch *očerk*. [...] Das vom Schriftsteller Geschaffene wird nicht das Plausible (*pravdopodobnoe*) sein; ins Leben der Leser wird es als eine Wirklichkeit eingehen (zit. nach Dobrenko 2007: 377)<sup>1</sup>.

Die so aufgefasste utopische Dimension der stalinistischen Architektur der 1930er-Jahre macht einen doppelten architektonisch-filmischen Gestus notwendig. Die Architektur, oder besser gesagt der Bauplan, bildet die materielle Basis, das Gerüst der Utopie – wiederum unabhängig davon, ob es tatsächlich zur Realisierung kam. Wie Karl Schlögel in einer Passage über den Stalinschen General-

<sup>1</sup> „Я считаю ненужным спокойный фактографический очерк, он ничему не учит. Есть такие любители природы, которые делят мир на естественное и искусственное, которым кажется, что электричество в туче – это природа, а Днепрогэс – выдумка. Однако в Днепрогэсе этой самой природы в тысячи раз больше, чем в туче. Таков и очерк. [...] Созданное писателем будет не то, что кажется правдоподобным, оно войдет в жизнь читателя как действительность“.

plan zur Rekonstruktion der Stadt Moskau (1935) zu Recht bemerkt, verwandelt die vom Projekt *vorgesehene* architektonische Umgestaltung des urbanen Raums diesen bereits zum „Gesamtkunstwerk“, das einen „integralen Zugriff auf alle Probleme der Stadt“ voraussetzt:

Es gehörte zur gigantischen Dimension des Projekts, dass es seine eigenen Formen, seine eigene Ästhetik, seine eigene Sprache hervorbrachte, ging es doch um nicht weniger als die Umgestaltung der Welt, die Gestaltung einer neuen Stadt- und Menschenlandschaft aus einem Guss (Schlögel 2008: 65).

Damit das „aus einem Guss“ gestaltete Idealbild nicht nur entworfen, sondern auch als solches ‘gelesen‘ werden kann,<sup>2</sup> ist aber ein anderes – visuelles und zugleich erzählendes – Medium notwendig. Dieses macht den spezifischen Mimetismus des sozialistischen Realismus, dessen Referent die „schon von der Regie Stalins und der Partei geformt[e]“ Wirklichkeit (Groys 1988: 62), ja die „neuesten Richtlinien der Partei“ und der „Wille[] Stalins“ sind (Groys 1988: 59), als „ein hieroglyphischer Text, den man lesen muss wie eine Ikone, wie einen Leitartikel“ (Groys 1988: 63), erst wahrnehmbar. In der sowjetischen Kunst der 1930er- und 1940er-Jahre wird diese Aufgabe wohl am häufigsten mit kinematografischen Mitteln gelöst (Dobrenko 2008: 4). Denn ausgerechnet die Sprache des Films lässt jene fingierte Visualität des Sozialismus in großem Stil erscheinen, in deren Rahmen „die visuelle Prozedur die von ihr hervorgebrachten verbalen Operationen nur kaschiert“ und deren Rezipient sich in der „Kontextualisierung und Interpretation des Gesehenen“ „übt“ (Dobrenko 2007: 383). Mit Janina Urussowa darf man wohl behaupten, dass, während die Architekten „eine Art Universaliengerüst der Ideologie“ (Jakovleva 30) auf die Stadt legen, die Filmemacher „dieses Gerüst der Universalien filmen und [...] aus den Aufnahmen eine Idealstadt zusammen[schneiden]“ (Urussowa 371), die sich ohne „sehende Sprache“ des Films der Lektüre entzieht, ja kaum existiert.

\* \* \*

In den 1930er- und Anfang 1940er-Jahren erweist sich die sowjetische Hauptstadt als die einzige sowjetische Stadt, die mit Hilfe dieses zweistufigen Prozesses als verwirklichte Utopie, als Gesamtkunstwerk in vollem Ausmaß konstruiert und präsentiert werden kann. Neben einer grundsätzlichen Irreproduzierbarkeit der Utopien bedingte vor allem der Zentralismus der stalinistischen Kulturpoli-

<sup>2</sup> Auf ‘Lesbarkeit‘ als ein konstitutives Element des Moskauer Generalplans von 1935 weist auch Oksana Bulgakowa hin: „Die Stadt verwandelte sich allmählich in ein codiertes Buch, das gelesen werden musste, doch die Schrift erschloss sich nicht jedem. Der Plan sollte der Morphologie der Stadt zur Sinnträchtigkeit verhelfen“ (Bulgakowa 261).

tik die Exklusivität des Moskauer Topos. Neben der totalitären Dimension hat dieser Zentralismus auch einen spezifischen imperialen Aspekt, der sich in den Koordinaten von Terry Martins „affirmative action empire“ wohl am besten beschreiben lässt. Genauso wie das russische Volk laut Martin auf seine „national interests“ verzichtet, um „the Soviet Union’s state-bearing people“ zu bleiben und „to further the cohesion of the multinational state“ (Martin 20), verzichtet das gefilmte Moskau der 1930er-Jahre als eine „verwirklichte Utopie“ auf ihren nationalen (russischen) Status. Hierdurch wird es umso effektiver zu einem gesamt-sowjetischen Modell, das per definitionem einmalig ist. Als solches fokussiert es die ideellen Dimensionen des damaligen Kultur- und Staatsaufbaus in sich und verkörpert architektonisch wie semantisch das Muster der perfekten Stadt, im Endeffekt auch des perfekten Staates.

Die prinzipielle Novität eines solchen „neuen Moskau“ zeigt einerseits dessen Vergleich mit sowjetischen urbanistischen Filmutopien der 1920er-, andererseits mit den filmischen Darstellungen der Idealstädte der 1930er-Jahre jenseits des *Sadovoe kol’co*. Im ersten Fall bietet sich der berühmte Film Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (*Čelovek s kinoapparatom*, 1929), in dem Moskau neben Kyiv und Odesa als Inbegriff der Fortschrittsleistungen der Moderne auftritt, als Beispiel an. Ganz im Sinne der dezentralen Logik einer „Kultur 1“ werden in ihm drei Großstädte mit Hilfe raffinierter Montagetechniken gleichermaßen entrealisiert und auf basale Elemente der modernen Urbanität zurückgeführt. Im Rahmen einer symphonieartigen Komposition – man denke hier an den Titel des wegweisenden Films Walter Ruttmanns (*Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) – werden diese Elemente zu Bausteinen einer „genuin internationalen, absoluten Kinospache“<sup>3</sup> und zugleich zu Facetten einer zukunftssträchtigen Welt der Technik. Hier geht es weniger um das Muster, das die Zukünftigkeit der sozialistischen Gegenwart sichtbar und lesbar macht, sondern vielmehr um eine mosaikartige Darstellung der Städte (nicht: der Stadt) und der Technik der Gegenwart, die als zukunftsweisend verstanden werden. Im zweiten Fall kann auf die Filme wie *Chabarda* (1931; Regie Michail Čiaureli, Drehbuch Sergej Tretjakov) oder *Aerograd* (1935; Regie und Drehbuch Oleksandr Dovženko) hingewiesen werden. Im Unterschied zu Vertovs *Der Mann mit der Kamera* – und in Übereinstimmung mit dem sozrealistischen Zentralismusprinzip – werden die peripheren urbanen Utopien, die in Tiflis/Tbilisi (*Chabarda*) oder an der Pazifikküste (*Aerograd*) liegen, in beiden Filmen als (noch) nicht realisierte Projekte, bestenfalls als *work in progress* dargestellt. Hierdurch deuten auch sie indirekt die unsichtbare Präsenz des Moskauer Zentrums an, das andere urbane Utopien nur dann zulässt, wenn diese die „state-bearing function“ Moskaus anerkennen und die Hauptstadt als Musterprojekt bestätigen.

---

<sup>3</sup> „Подлинно международный абсолютный язык кино“.

Als historische Parallele zu dieser Lesart kann die Geschichte des Wiederaufbaus von Minsk nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs dienen. Wie Thomas Bohn zeigt, haben die Autoren des Generalplans von 1946 schon früh den Kurs der Utopie einer „original sozialistischen Stadt“ eingeschlagen. Dementsprechend gewann dort ein Projekt Oberhand, das sich als Kopie des Moskauer Generalplans von 1935 verstand und so gut wie keine lokalen Besonderheiten oder stilistischen Traditionen berücksichtigte (Bohn 81–88).

Im Kontext der Privilegierung Moskaus als einer real existierenden Utopie, die sich in der sowjetischen Kinokunst der 1930er- und Anfang 1940er-Jahre abzeichnet und den politischen Prozessen jener Zeit einen idealtypischen Ausdruck verleiht, stellt sich die Frage nach den neuen Verhältnissen zwischen Zentrum und Peripherie, Stadt und Land, die hiermit einhergehen und die kinematografischen Darstellungen der sowjetischen Hauptstadt strukturieren. Aus welcher Perspektive wird das Zentrum des totalitären „affirmative action empire“, das als Gesamtkunstwerk konzipiert ist, in den Filmen der 1930er- und Anfang 1940er-Jahre (re-)konstruiert? Wie werden die Verhältnisse zwischen diesem Zentrum und den peripheren, ggf. nicht-urbanen Landschaften und deren Bewohner aufgebaut? Welche Prozeduren und Effekte der In- und Exklusion werden hierdurch gefördert? Dies versuche ich im Weiteren, durch vergleichende Analyse zweier exemplarischer Filme jener Jahre zu verdeutlichen: Aleksandr Medvedkins *Das neue Moskau* (*Novaja Moskva*, 1938) und Ivan Pyrjevs *Die Schweinepflegerin und der Hirt* (*Svinarka i pastuch*, 1941; im Folgenden als *Die Schweinepflegerin* angesprochen)<sup>4</sup>.

\* \* \*

Die zwei sehr unterschiedlich konzipierten und künstlerisch umgesetzten Filme repräsentieren hier zwei Pole der kinematografischen Moskau-Darstellungen in der stalinistischen Vorkriegszeit. Der in mehrfacher Hinsicht experimentelle Film Medvedkins, eines Regisseurs, der zwischen Avantgarde und sozialistischem Realismus oszilliert, stellt einen Versuch dar, den Generalplan zur Rekonstruktion Moskaus in betont phantastische Bilder und zugleich in die Gattungssprache der Liebeskomödie zu übersetzen. Der Film Pyrjevs gehört, wie die meisten Produktionen des Regisseurs, zum Genre der musikalischen Komödie und thematisiert – ebenso wie die meisten seiner Filme – die Verhältnisse „entlang der Achse «Peripherie – Zentrum»“ (Dobrenko 2007: 532), in denen Moskau die Rolle einer normbildenden Instanz zugewiesen ist. In *Das neue Moskau*, wie schon der Titel verrät, spielt sich die Handlung überwiegend in Moskau und Umgebung

---

<sup>4</sup> Im deutschen Filmverleih als *Sie trafen sich in Moskau* bekannt. Beide Filme werden – allerdings nur beiläufig – in der Medvedkin-Monografie von Emma Widdis verglichen (Widdis 106).



ab und wird nur am Anfang und Ende in die entlegenen Regionen verlagert. In *Die Schweinepflegerin*, wie dies ebenfalls aus dem Titel hervorgeht, dominiert die ländliche Provinz. Moskau wird in Pyrjevs Film lediglich in zwei Episoden gezeigt und beschränkt sich auch dort auf die berühmte Ausstellung der Errungenschaften der Volkswirtschaft der UdSSR (Vsesojuznaja sel'skochozjajstvennaja vystavka, kurz VSChV). Unterschiedlich gestaltete sich schließlich auch die Rezeptionsgeschichte beider Filme. Medvedkins Film wurde nicht herausgebracht – wie Janina Urussowa vermutet, vor allem weil die vom Regisseur inszenierten Bilder der Moskauer Utopie „ideologisch zu kurz gekommen“ waren und die Klassenzugehörigkeit der Protagonistin Zoja Novikova (Nina Alisova) als kleinbürgerlich empfunden wurde (Urussowa 346–347). Pyrjevs Film, der erst nach dem Ausbruch des „Großen Vaterländischen Kriegs“ abgeschlossen wurde, erfreute sich im Gegenteil bei dem damaligen Publikum großer Beliebtheit und gewann im Jahr 1942 sogar den Stalinpreis.

Trotz dieser Unterschiede im Genre, dem Umgang mit Raum und der Rezeptionsgeschichte haben beide Filme bezüglich des Moskau-Narrativs wichtige strukturelle Elemente gemeinsam, die auch für die sozialrealistischen Darstellungs- und Denkweisen der 1930er-Jahre charakteristisch sind. Am offensichtlichsten sind die Parallelen in der territorialen und kulturellen Zugehörigkeit der handelnden Personen. So kommen die meisten Figuren in *Das neue Moskau* und alle Figuren in *Die Schweinepflegerin*, die mit Moskau auf verschiedene Weise interagieren, aus der Peripherie bzw. identifizieren sich mit ihr. In Medvedkins Film lebt der Ingenieur Aljoša Konopljannikov (Daniil Sagal), selbst ein Moskauer, nicht in der Hauptstadt. Zusammen mit anderen Ingenieuren, die allesamt ebenso aus Moskau stammen, beschäftigt er sich mit der Entsumpfung der Taiga, 3000 km von Moskau entfernt. Dort entwirft er das Projekt einer idealen (fiktiven) Kleinstadt Vypino, welches die utopische Dimension des Moskauer Generalplans in miniature wiedergibt. Aljošas Leben weit von der sowjetischen Hauptstadt wird im Film konsequent als die freie Wahl eines Menschen interpretiert, der dort bleibt, wo „ihn unsere blühende Heimat am meisten braucht“<sup>5</sup>. Dies führt zum Verlust der Identifikation mit Moskau. Am Anfang des Films halten die Ingenieure von Vypino es noch für notwendig, mit Aljoša, der das „lebendige Modell Moskaus“<sup>6</sup> in die Hauptstadt transportiert – möglicherweise ein provinzielles Pendant zum realen elektrischen Modell, das u.a. von Lion Feuchtwanger beschrieben wurde (Feuchtwanger 35–36) –, die alte Babuschka (Marija Bljumental'-Tamarina) zu entsenden, damit der Protagonist garantiert zurückkommt. Am Ende kommt für Aljoša etwas anderes als sein frohes Schaffen an der Peripherie nicht mehr in

<sup>5</sup> „[...] где он больше всего нужен нашей цветущей родине“.

<sup>6</sup> „Живая модель Москвы“.

Frage: „Wir lieben den Bau nicht weniger als Moskau“<sup>7</sup>. In *Die Schweinepflegerin* geraten die Moskauer gar nicht in den Fokus. Beide Protagonisten und die durch sie vertretenen Figurengruppen stehen für zwei weit voneinander entfernte Peripherien. Der Schafzüchter Musaib Gataev (Vladimir Zel'din), der sich als Spitzenarbeiter einen Namen machte, lebt in einem winzigen Aul in Dagestan und repräsentiert somit den orientalen, rückständigen und edlen Kaukasus. Die Schweinezüchterin Glaša Novikova (Marina Ladygina) aus einem Dorf irgendwo in den „nördlichen Wäldern“ (severnye lesa), im Gebiet Wologda, personifiziert eine nicht minder rückständige russische Provinz. Obwohl Glaša und Musaib, genauso wie Aljoša, die Anziehungskraft Moskaus deutlich spüren, können und wollen sie ihre regionale Identität keineswegs abschütteln: „Moskau ist doch riesengroß. Moskau ist doch ein fremder Ort. Und ich bin ein kleines Mädchen aus den nördlichen Wäldern“<sup>8</sup>.

Eine solche Selbstverortung der Figuren verwandelt das Moskauer Sujet in einen Reisebericht. Auf dem Weg von der Peripherie ins utopische Zentrum sehen sich die *dramatis personae* mit zahlreichen Hindernissen konfrontiert, die ihre Biografien prägen und den schwierigen Kreuzweg zur ‚hellen Zukunft‘ symbolisieren<sup>9</sup>. So verpasst Aljoša in Medvedkins Film, indem er der Studentin der Moskauer Agrarakademie Olja (Marija Barabanova) hilft, ihr Ferkel zu fangen, seinen Zug nach Moskau und bringt so den Einsatz des „lebendigen Modells“ in Gefahr. Zugleich wird dieser Vorfall zum Startpunkt seiner Liebesgeschichte mit der Moskauerin Zoja. In Pyrjevs Musical erschwert die Trägheit der Provinz weniger die Reise an sich, als deren Wiederholung in veränderten Umständen. Nachdem beide Hauptfiguren mühelos den Weg von der Peripherie ins Zentrum und zurück bewältigen, müssen sie den Widerstand ihrer Umwelt, konkret den des Pferdepflegers Kuz'ma Petrov (Nikolaj Krjučkov) niederkämpfen, der Glaša umwirbt und ihren Briefwechsel mit Musaib unterbindet. Erst nach überstandnem Kampf können sich beide wieder treffen – wenn nicht in Moskau, so doch zuzusagen unter Moskauer Schirmherrschaft.

Als Projektionsfläche für die Verhältnisse zwischen Zentrum und Peripherie(n) und zugleich als Medium, das die Wirkungskraft des Zentrums in die Regionen überträgt, dienen in beiden Filmen – ganz im Sinne der sozrealistischen „neuen

<sup>7</sup> „Стройку мы любим не меньше, чем любим Москву“.

<sup>8</sup> „Москва-то она чай огромная. Москва-то она незнакомая. А я девчонка маленька из северных лесов“.

<sup>9</sup> Dass dies auch wörtlich zu verstehen ist, zeigt die burleske Kreuzigungsszene in „Das neue Moskau“, in der die ‚veralte‘ Kunst in Gestalt des Malers Fedja einen symbolischen Tod erlebt (vgl. Drubek-Meyer 248).

Romantik“ (Groys 1988: 66)<sup>10</sup> – die Liebesgeschichten der Protagonisten. Diese Geschichten werden als eine Begegnung und ein Ineinandergreifen verschiedener kultureller Identitäten erzählt: die der kaukasischen und der russischen in *Die Schweinepflegerin*; die der metropolitanen (der Maler Fedja Utin (Pavel Suchanov) und Zoja) und der randständigen (Aljoša und Olja) in *Das neue Moskau*. So macht Aljoša dem Moskauer Fedja dessen Freundin Zoja abspenstig und überzeugt sie, allerdings erst nach mehreren Anläufen, zusammen mit ihm in die Taiga zu übersiedeln. Fedja bleibt anschließend nichts anderes übrig, als sich mit der offenbar vom Lande stammenden Olja zu trösten. Ähnlich kündigt Glaša in *Die Schweinepflegerin* im letzten Moment ihre monokulturelle Hochzeit mit Kuz'ma und entscheidet sich endgültig für den Dagestaner Musaib.

In diesen Geschichten des Kulturkontakts, die in den matrimoniellen Koordinaten verortet sind und deutlich an das Ideologem der „Völkerfreundschaft“ bzw. der Annäherung von Stadt und Land anknüpfen, ist Moskau mehr als eine Kulisse. Vielmehr wird es buchstäblich zum Bestandteil der Liebesbeziehung. So werden Aljoša und Zoja in *Das neue Moskau* gerade während der Vorstellung des „lebendigen Modells“ zum ersten Mal als Paar gezeigt: Aljoša zeigt dabei die Bilder und Zoja liest den Begleittext. Und in *Die Schweinepflegerin* werden im Lied „Es fühlt sich gut an in den Weiten Moskaus...“ („Chorošo na moskovskom prostore...“) Augen und Worte des (der) Geliebten in einem Atemzug mit den Elementen der Moskauer Geografie genannt:

Ich werde deine strahlenden Augen  
und deine einfachen, zärtlichen Worte nie vergessen.  
Ich werde auch die schönen  
Plätze, Gassen und Brücken in Moskau nie vergessen<sup>11</sup>.

Dass die 'Messages' beider Filme, so unterschiedlich diese sind, eine ähnliche Tendenz ausweisen, zeigen auch einige, manchmal recht eindeutige, Überschneidungen in Details. Ein solches ist etwa das ironisch gefärbte Bild des Schweins (oder des Ferkels). Nicht nur in *Die Schweinepflegerin*, wo Schweine berechtigterweise eine zentrale Rolle spielen, sondern auch in *Das neue Moskau* erscheinen immer wieder Schweine auf der Leinwand. Hier wie dort werden sie als Objekte der Zucht, der Demonstration oder als Versuchstiere zur Schau gestellt. In *Das neue Moskau* geraten sie außerdem in die prächtigen Räume der Moskauer Metro und bestätigen dort in auffallender Weise die (ursprüngliche) Inkompatibilität

<sup>10</sup> Eine ähnliche Tendenz lässt sich auch im deutschen Kino der 1930er- und ersten Hälfte der 1940er-Jahre erkennen (Brockmann 167–179).

<sup>11</sup> „Не забыть мне очей твоих ясных, / и простых твоих ласковых слов. / Не забыть мне московских прекрасных / площадей, переулков, мостов“.

ihrer Besitzer mit der sowjetischen Weltstadt – aber auch die Dörflichkeit des heutigen Moskaus im Vergleich zum Moskau von morgen (Urussowa 298–299). Zugleich wird das Schwein zum lebendigen Ausdruck für die Produktivität der provinziellen Interventionen in die „verwirklichte Utopie“. In *Die Schweinepflegerin* steigert Glaša durch Einsatz der modernsten Methoden der Schweinezucht, die auf der VSChV präsentiert wurden, die Fruchtbarkeit ihres Schweinebestandes fast ins Unglaubliche. Dieser Erfolg materialisiert die angestrebte Symbiose zwischen der Zeugungskraft des idealen Moskau und dem empfangenden Schoß der Peripherie. In *Das neue Moskau* bringt die Verfolgung des vor Olja fliehenden Ferkels erst Aljoša und Zoja und dann auch Olja und den von Zoja verlassenen Fedja zusammen. So wird die Fruchtbarkeit des Schweins, die in *Die Schweinepflegerin* auch im Wortsinn zu verstehen ist, symbolisch auf die zwischenmenschlichen Beziehungen übertragen. Diese Übertragung manifestiert sich u.a. in einer nicht zu übersehenden Ähnlichkeit zwischen den Darstellungen hauptstädtischer Menschenmassen und den Bildern der um die Muttersau wimmelnden Ferkel oder auch der Schafherde in den Bergen von Dagestan.

\* \* \*

Aus diesen gemeinsamen Bauteilen entstehen in beiden Filmen zwei semantisch recht nah stehende Bilder des utopischen Moskaus, denen komplexe Ein- und Ausschlussprozeduren zugrunde liegen. Das kinematografische Idealbild steht dabei in deutlichem Gegensatz etwa zur Utopie von Thomas Morus, die auf einer Insel situiert und durch das Meer und zahlreiche unsichtbare Hindernisse vom Land getrennt ist,<sup>12</sup> oder zu Tommaso Campanellas *Die Sonnenstadt*, die von einer mehrstufigen uneinnehmbaren Mauer umgeben ist (Chertenko 130–132). Ganz anders basiert das Moskaubild von Medvedkin und Pyrjev nicht auf der Abgrenzung, sondern vielmehr auf einer Einbindung der peripheren Außenwelt in den metropolitanen Raum. Eine Folge hiervon ist die Hybridisierung von verschiedenen Klassen und Ethnien im egalitären ‘Schmelztiegel’ der sowjetischen Hauptstadt. Erst kraft seines ethnonationalen und kulturellen Synkretismus wird Moskau zum Zentrum des „affirmative action empire“ und erhebt sich als solches über die provinziellen Einschränkungen nationaler oder lokaler Natur. Man darf behaupten, dass das filmische Moskau der 1930er- und Anfang 1940er-Jahre in diesem Punkt anderen Weltstädten ähnelte, vor allem den US-amerikanischen Metropolen, die damals als Höhepunkt der Moderne galten – eine Tatsache, die etwa der US-amerikanische Architekt Frank Lloyd Wright scharf kritisierte (Papernyj 24)

<sup>12</sup> In diesem Punkt möchte ich mich von dem leitmotivischen Vergleich des ‘utopischen’ Moskau mit der Utopie Thomas Morus abgrenzen, den u.a. Anne Hartmann im Anschluss an die Moskau-Reportage von Karl Schmückle stark macht (Hartmann 103–104, 111–113).

und die europäischen Intellektuellen wie Lion Feuchtwanger (Urussowa 296) oder Joseph Roth (Voloshchuk 143–144) ohne Sympathie kommentierten.

Zwei Einschränkungen sind dabei zu berücksichtigen. Zum Ersten finden nur die besten Vertreter der jeweiligen Schichten und beruflichen Milieus in die ideale Stadt hinein – seien es Ingenieure, wie in *Das neue Moskau*, oder Kolchosbauern, wie in *Die Schweinepflegerin*<sup>13</sup>. In diesem Sinne fungieren die unsichtbaren und scheinbar porösen Mauern um die Moskauer Utopie in traditioneller Manier als Sieb, das alle durchschnittlichen Bewohner der Peripherie herausfiltriert. Als Symbol dieser ‚Filtration‘ ist der handlungsbildende Topos der Ausstellung zu verstehen, zu der nur qualitativ hochwertige Objekte zugelassen werden – wie das „lebendige Modell“, das Zuchtvieh oder die sozialistischen Menschen. Zum Zweiten funktioniert der Moskauer Raum selbst im Hinblick auf die Ankömmlinge als ein „Nicht-Ort“ (Auge). Die angereisten oder zugezogenen Kleinstädter und Dorfbewohner werden durch dessen breite Straßen, die in aller Regel in Totalen dargestellt werden, wie Vieh en masse hindurchgespült – oder durch die etwas engeren, jedoch ebenso vorbildlichen Arterien der VSChV – und nach der vollzogenen ‚Umerziehung‘ zu sozialistischen Menschen wieder herausgedrängt.

Die dem utopischen Moskau innewohnende Hybridisierungstendenz sowie dessen Semantik des Transitorischen drücken sich in beiden Filmen in der Privilegierung der sog. „Räume des Jubels“ aus – der VSChV in *Die Schweinepflegerin*; der Moskauer Metro, der namenslosen Ausstellung und des ihr vorangehenden Karnevals in *Das neue Moskau*. Als „Räume des Jubels“ bezeichnet Michail Ryklin jene architektonischen Strukturen der Stalin-Zeit, die als „Paläste[] ohne Palastherrn (also Volkspaläste[]) und Tempel[] ohne Gott“ dastehen, eine „Unterwerfung unter das Kollektiv und Verachtung gegenüber dem Individuum“ darstellen und mit dem „Pathos des «Neuen Lebens» und von oben verordnetem Jubel“ errichtet werden (Ryklin 147). Diese „Tempel-Paläste“ üben laut Ryklin eine kompensatorische Funktion aus. Denn in den Augen der Menschen, die „in der Hauptsache [...] gestern noch Bauern gewesen“ und „in ihrem Unbewussten von Archetypen geprägt [sind], die von ihren früheren Unterdrückern entlehnt waren“, kompensieren diese paradoxen, im Alltag etwas deplatziert wirkenden Monumentalgebäude „das Trauma der Frühphase der Zwangsurbanisierung, die mit einem horrenden Mangel an privatem Wohnraum und der Dominanz sogenannter Kommunalwohnungen in der Sowjetunion zusammenhing“ (Ryklin 143). Indem den „Massen der Stalin-Zeit“ ein kompensatorisches Surrogat angeboten wird, feiert die Ideologie „mit Hilfe von Gewalt den Sieg über den Alltag“ (Ryklin

---

<sup>13</sup> Emma Widdis betrachtet die Verwandlung Moskaus zu einem „reward for spectacular labour achievement“ als ein typisches Merkmal des filmischen Moskau-Bildes der 1930er- und Anfang 1940er-Jahre (Widdis 97).

144). So erleben die von der Hauptstadt angelockten „Bauern von gestern“ die verwandelnde Wirkung der verwirklichten Utopie, als die das „neue Moskau“ der 1930er-Jahre angesehen wird.

\* \* \*

Dieses theoretische Modell wird allerdings in beiden Filmen um eine wichtige Komponente erweitert. Denn die „Räume des Jubels“, wie Ryklin sie versteht, oktroyieren den ehemaligen Bauern (und heutigen Arbeitern), die sie im Akt der kollektiven Katharsis erleben, kein eindeutiges Verhaltensmodell auf. Nachdem der verklarte sozialistische Mensch den Transitraum etwa der VSChV verlässt, darf er relativ frei davongehen – gesetzt den Fall, er ist grundsätzlich bereit, sich dort einzusetzen, wo die Partei dies für nötig erachtet. Sowohl in *Das neue Moskau* als auch in *Die Schweinepflegerin* wird diese Freiheit aber wesentlich eingeschränkt. Hier darf der moskauisierte Hauptstadtgast nicht in beliebige Richtung ziehen, sondern er wird dorthin herausgespült, wo er hergekommen ist: in die Provinz. Es ist in diesem Sinne wohl kein Zufall, dass die Fahrt von Moskau in die Peripherie, anders als von der Peripherie nach Moskau, in beiden Filmen reibungslos verläuft; mehr noch: Sie wird mit der Semantik der Beschleunigung versehen, die im Vergleich mit den Hindernissen auf dem Weg nach Moskau besonders klar hervortritt. So pilgert Zoja in *Das neue Moskau*, nachdem ihr endlich der Sinn für ihr familiäres (mit Aljoša) und ‘ziviles‘ (auf der Baustelle in Vypino) Glück aufgeht, nicht einfach in die Taiga. Stattdessen fliegt sie mit dem Flugzeug, diesem Wunderwerk der Moderne, das dem provinzialisierten Aljoša als Möglichkeit gar nicht einfällt, dort hin und trifft früher als ihr künftiger Mann ein. In *Die Schweinepflegerin* reitet der dagestanische Hirt in seiner Burka, in der man ihn vor einer Sekunde noch in Moskau gesehen hat, gleich im nächsten Bild stürmisch in die „nördlichen Wälder“ hinein, um dort die Gerechtigkeit wiederherzustellen. Hierbei gewinnt er kraft der Montagetechnik eine Geschwindigkeit, die sein antiquiertes Verkehrsmittel nur durch einen Impuls aus Moskau erreichen kann.

Gerade mit dieser zentrifugalen Bewegung wird in beiden Filmen – in Abweichung von Ryklins Modell – die Hauptwirkung der Moskauer Utopie der 1930er-Jahre assoziiert. Dementsprechend bewähren sich die in Moskau erlernten Produktions- und Lebensweisen in der Praxis nur jener Figuren und Paare, die im Krähwinkel der tiefsten Provinz wohnen. In *Die Schweinepflegerin* können z.B. die in Moskau entworfenen und auf der VSChV zur Schau gestellten Regeln der Wissenschaft nur fern von der sowjetischen Hauptstadt, im Alltag des russischen Dorfes oder des kaukasischen Auls, zur vollen Entfaltung kommen. Nach der gleichen Logik bleibt die Liebesgeschichte von Fedja und Olja, die Moskau nicht verlassen wollen, in den ersten Ansätzen stecken. Die Liebesaffäre von Aljoša und Zoja führt im Gegenteil zu einer tiefgreifenden Veränderung nicht nur ihres Pri-

vatlebens, sondern auch des Baus in Vypino, dessen rasche Fortschritte erst nach dem Eintreffen des Pärchens in der Taiga sichtbar werden.

Noch deutlicher und vielschichtiger zeigt sich der Einfluss dieser zentrifugalen Logik in dem bereits erwähnten „lebendigen Modell“. Als Produkt nicht des Zentrums, sondern des sibirischen Niemandslands ist es ein untrügliches Zeichen für die Teilhabe der Peripherie am Ausbau Moskaus zur Utopie. Dessen avantgardistisch anmutende Bilder der Zukunft, die an die architektonische Kulisse in Fritz Langs *Metropolis* (1927) erinnern, lassen sich – gerade wegen ihrer peripheren Herkunft – als Andeutung auf die Entkanonisierung der Avantgarde (und der avantgardistischen Utopie) in der Zeit des Sozialismus interpretieren. Obwohl das „lebendige Modell“ nur in der Hauptstadt Sinn hat, macht sich dessen Wirkung – genauso wie die Wirkung der VSChV in *Die Schweinepflegerin* – erst in der Peripherie bemerkbar, dort, wo es herkam und wohin es einen veränderten Alltag und neue Beziehungen bringt. Nur in dieser Funktion – als Ahnung der ‘moskauisierten’ Peripherie und nicht eines Moskauer von morgen – wird das Moskauer-Modell im Film Medvedkins regelmäßig zum Anlass, das Verhalten der handelnden Figuren zu überdenken und neu zu bewerten. Dies passiert etwa dann, wenn Aljoša die Moskauerin Zoja als „keine Patriotin“ (*ne patriotka*) bezeichnet, da sie sich von der Vorstellung der Moskauer-Reproduktion in der Taiga nicht ohne weiteres faszinieren lässt und sich stattdessen an den Bequemlichkeiten des real existierenden Moskauer wie Piroggen mit Sauerkraut, Gas- und Zentralwasserversorgung festhält. Dasselbe Prinzip wird im Lied des Protagonisten als Vergleich Moskaus mit der Sonne formuliert, die das ganze sowjetische Territorium (u.a. auch Vypino) erwärmt:

Die Moskauer Sonne scheint überall,  
überall schickt sie ihre Strahlen aus [...]  
Moskau beflügelt jeden von uns  
und bringt uns das Arbeiten und das Leben bei [...]<sup>14</sup>.

Gerade als eine Gebrauchsanweisung für Hinterwäldler, so soll man es wohl sehen, wird Moskau in beiden Filmen als unvergessliche Erfahrung postuliert, als eine Eingebung, die aus den Erinnerungen des jeweiligen Hauptstadtbesuchers nicht mehr zu tilgen ist. Dies betrifft gleichermaßen den aus Moskau stammenden, aber nicht mehr in Moskau wohnhaften Ingenieur Aljoša („И тот, кто в Москве побывает хоть раз, / не сможет ее позабыть“ – „Wer in Moskau schon einmal gewesen ist, / wird es niemals vergessen können“) und die in der Provinz gebore-

---

<sup>14</sup> „Московское солнце повсюду горит, / повсюду лучи свои льет [...] / Москва окрыляет любого из нас / И учит работать и жить“.

nen Figuren wie die Schweinepflegerin Glaša oder den Schafhirt Musaib („Друга я никогда не забуду, / если с ним подружился в Москве“ – „Ich werde den Freund (die Freundin) nie vergessen, / wenn ich ihn (sie) in Moskau kennengelernt habe“).

\* \* \*

Das Funktionieren der sowjetischen Hauptstadt der 1930er- und Anfang 1940er-Jahre als einer ‘Verwandlungsmaschine’, welche ohne den Zufluss der Provinzbewohner nicht leben und erst in der Peripherie ihr utopisches Potenzial entfalten kann, wirft ein paradoxes Licht auf die filmischen Projektionen der Moskauer Utopie. Dass ein weitestgehend ‘provinzialisierendes’ utopisches Zentrum die inländischen Fremden zu bereitwillig, wenn auch nur provisorisch, in seine Räume aufnimmt, mehr noch – dass es fast ausschließlich von Ortsfremden als Utopie gesehen werden kann und wird, unterscheidet es deutlich von den traditionellen Utopien bzw. Dystopien, die aus Sicherheitsgründen den fremden Blick und die Präsenz der Fremden konsequent vermeiden. Der Blick aus der Perspektive eines Moskauer, der sich als Großstadtbewohner definiert, ist unter diesen Bedingungen nur als verdeckter und unerwünschter möglich.

Dieser unerwünschte Blick ist in *Das neue Moskau* und in *Die Schweinepflegerin* unterschiedlich präsent. In Medvedkins Film, der die Repräsentanten der Hauptstadt noch zu Wort kommen lässt und sich gerade dadurch ideologisch angreifbar macht, ist der Blick ‘von innen’ wenigstens durch drei Figuren vertreten. Zunächst ist der Künstler Fedja zu nennen, der die Landschaften der schnell verschwindenden ‘alten’ Hauptstadt um die Wette malt, bevor sie buchstäblich weggeschleppt oder in die Luft gesprengt werden. Trotz seiner emphatischen Bemühungen, die Geschichte in piktoralen „Gedächtniskisten“ (Assmann 114–129) festzuhalten, hinkt er – und hinkt die durch ihn vertretene Malerei – einer von Ingenieuren und Bauarbeitern geformten Wirklichkeit hinterher. Fedjas Kapitulation vor den provinziellen Barbaren, die der Vernichtung historischer Gebäude Beifall schenken, wird im Film durch seine Lebensgeschichte bekräftigt. Denn indem er eine klassen- und regionenübergreifende Liaison mit Olja eingeht, wird er auch als Mann zum schülerhaften Kopierer Aljošas – genauso wie er früher als Maler die Realität kopieren musste, die der sibirische Ingenieur bereits überholt hatte<sup>15</sup>. Zweitens ist der Moskauer Blick in *Das neue Moskau* durch die Audrey Hepburn-ähnliche Zoja vertreten. Gerade als Moskauerin lehnt sie, wie bereits erwähnt, den Vorschlag Aljošas, in die Taiga zu übersiedeln, mehrmals ab und ge-

<sup>15</sup> Zum Konflikt zwischen dem Ingenieur und dem Künstler im Film Medvedkins als Metapher einer Konkurrenz zweier Bildmedien, nämlich der Malerei und des Kinos, vgl. Drubek-Meyer 246–248.



fährt hierdurch ihre kommunistische Familienbildung. Erst viel später gibt sie, aufgeklärt durch das „lebendige Modell“, endlich nach, infiziert ihren fortschrittlichen Geliebten aber mit ihrem spießigen Ideal, so dass auch dieser in der Taiga von Piroggen und Quarkkuchen zu schwärmen beginnt. Drittens ist in diesem Zusammenhang die Figur der namenslosen Babuschka zu erwähnen, die sich am Ende des Films gegen Taiga und für Moskau entscheidet – trotz der ungemütlichen neuen Realität, die sie schon im früheren Handlungsverlauf mit surrealen Bildern der abgeschleppten Häuser konfrontierte. Es ist in diesem Sinne symptomatisch, dass es ausgerechnet die hochnäsige Zoja und die antiquierte Babuschka sind, die, ohne sich mit dem „lebendigen Modell“ auszukennen, dieses trotzdem einschalten müssen. Indem sie hierbei das Panorama des ‘Fortschritts’ rückwärts wiedergeben lassen und das bereits in der Utopie lebende Publikum zum Lachen bringen, beweisen sie ihre prinzipielle Rückständigkeit und Inkompatibilität mit der Zeit – genauso wie Fedja mit seinen rückwärtsgewandten Bildern.

In *Die Schweinepflegerin*, wo zwei kurze Moskauer Episoden als Präludien zur Übertragung des utopischen Impulses in die Provinz fungieren, werden dagegen alle expliziten Wahrnehmungen ‘von innen’ zur Freude der Parteikritiker konsequent ausgeklammert – als ein irrelevanter Faktor, der sich leicht ignorieren lässt. Die Verweise auf eine praktische, alltagstechnische Überlegenheit der Hauptstadt, die in Medvedkins Film bei der Wahl des Wohnorts eine wichtige Rolle spielen, tauchen in *Die Schweinepflegerin* nur einmal auf. Sie werden im Monolog des Schurken Kuz’ma angesprochen, der Glascha damit erfolglos anwirbt:

Von Schweinen haben wir auch zu Hause genug,  
Moskau ist aber die Hauptstadt!  
Hier herrschen die Großzügigkeit und die Weite,  
sie zu beschreiben reicht kein Papier aus.  
Links ist der Promtorg, rechts der Mostorg  
und verschiedene andere Kaufhäuser<sup>16</sup>.

Im übrigen Verlauf der Handlung ist die Moskauer *točka zrenija* (Uspenskij) nur in Andeutungen spürbar. Diese haben weniger mit der Bildsprache, vielmehr mit dem Wortlaut des Drehbuchs von dem Moskauer Autor Viktor Gusev zu tun. Es geht vor allem um einige ironisch gebrochene stilistische und semantische Verschiebungen – etwa dort, wo Glaša, von Kuz’mas Plädoyer für *univermagi* zuerst beeindruckt, über ein „marengofarbiges“ (cveta marengo) Kleid spricht oder wo sie und Musaib in Liedform versprechen, die „schönen Plätze, Gassen und

<sup>16</sup> „Свиней-то и дома полно, / а Москва-то, гляди, столица! / Тут кругом широта и простор, / описать не хватит бумаги. / Налево – Промторг, направо – Мосторг / и разные прочие универмаги“.

Brücken in Moskau“ nie zu vergessen, obwohl sie diese gar nicht gesehen haben. Es sind diese Verschiebungen, die Pyrjevs singende Dörfler am Ende als stereotype Stilisierungen erscheinen lassen. Dem sozrealistischen Kanon angepasst, personifizieren sie die Repression des Urbanen, das in der „Kultur 1“ der 1920er-Jahre noch als Objekt eines begeisterten Kinodokumentarismus firmierte.

\* \* \*

Die oben umrissene Spannung zwischen dem verordneten utopischen Diskurs, welcher die Differenz zwischen Stadt und Land aufhebt, und dem verdrängten Blick ‘von innen’, der einen solchen entdifferenzierten Raum als Pappenkulisse entlarvt, lässt die etwas weniger optimistische Kehrseite der Moskau-Inszenierungen der 1930er- und Anfang 1940er-Jahre erkennen. Denn trotz aller Unterschiede in Fokalisierungsstrategien und in den Artikulationen des als kleinbürgerlich abgestempelten Städtischen weisen sowohl das Scheitern der Stimmen des Ressentiments bei Medvedkin wie auch das Auslöschen nicht-ländlicher Perspektiven bei Pyrjev unmissverständlich auf die Frustration der Utopiebewohner hin – umso mehr, da die Hauptstädter, wie die Regisseure beider Filme, oft selbst aus der Provinz stammen<sup>17</sup>. Mit dieser Frustration reagieren die „verfaulenden Intelligenzler“ (wie Fedja) und „kleinbürgerlichen“ Modedämchen aus der Hauptstadt (wie Zoja) auf die Invasion unermüdlicher Bauern und einfältiger provinzieller Visionäre. Diese schleichen sich in die kulturellen Räume des realen Moskaus ein und versuchen ‘sogar’, sich dort einzunisten, tilgen seine für sie unbedeutende Geschichte, stiften mit höchster Genehmigung ihre eigene Ordnung und kompensieren ihre eigenen Traumata – ohne auf die anderen zu achten, die mit diesen Einstellungen und Traumata nichts zu tun haben. Zugleich lässt sich darin die Befürchtung erkennen, die eigenen hauptstädtischen Privilegien einzubüßen und aus der Utopie herausgedrängt zu werden. Neben dem banalen „Verderben“ durch „die Wohnungsfrage“, von der Michail Bulgakovs Voland sprach (Bulgakow 195), vermittelt diese Befürchtung eine für die Atmosphäre der 1930er und Anfang 1940er Jahre durchaus typische Angst davor, dass ein solches Herausdrängen für den Verstoßenen auch ungefähr dort enden kann, wo der Regisseur Pyrjev geboren wurde und der Ingenieur Aljoša – vielleicht nicht ohne Absicht – die Idealstadt in Kleinkopie nachbaut. Die Frustration und die Angst bilden das verbotene und zumeist verschwiegene Unbewusste des Kinotextes über das Moskau der Vorkriegszeit. Dieses „cinematic unconscious“ fügt, wie Fabio Vighi mit Verweis auf Lacan ausführt, die Ordnungen des Symbolischen und des Realen zusammen (Vighi 17). Auf diese Weise lässt es den Zusammenhang zwischen der idealen Stadt und dem

<sup>17</sup> Medvedkin ist in Penza und Pyrjev im sibirischen Dorf Kamen‘ a Ob‘ geboren und aufgewachsen.

Kontext des stalinistischen Terrors wenigstens ansatzweise rekonstruieren, der in den Koordinaten des sozialistischen Realismus als äsopische Sprache und/oder als zum Teil ungewollte Sinnverschiebungen präsent ist.

### Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, Beck, 1999.
- Augé, Marc. *Nicht-Orte*. Übersetzt von Michael Bischof. München, Beck, 2011.
- Bohn, Thomas M. *Minsk – Musterstadt des Sozialismus. Stadtplanung und Urbanisierung in der Sowjetunion nach 1945*. Köln, Böhlau, 2008.
- Brockmann, Stephen. *A Critical History of German Film*. Rochester (NY), Camden House, 2010.
- Bulgakow, Michail. *Der Meister und Margarita*. Übersetzt von Ralf Schröder. Berlin, Volk & Welt, 1995.
- Bulgakowa, Oksana. „Symbolische Topographie des neuen Moskauer im Film. Wie eine Stadt im Kopf entsteht“. *Mastering Russian Spaces. Raum und Raumbewältigung als Probleme der russischen Geschichte*. Hrsg. von Karl Schlögel unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. München, Oldenbourg, 2011, S. 253–278.
- Chertenko, Alexander. „Možlyvo, mur buv metaforoju...“ Deščo pro istoriju odnieji fihury myslennja. *Piznavaty kordony – perestupaty kordony – dolaty kordony*. Hrsg. von Hans Richard Brittnacher, Ievgeniia Voloshchuk und Alexander Chertenko. Kyiv, Burago, 2011, S. 117–163.
- Dobrenko, Evgenij. *Politekonomija socrealizma*. Moskau, Novoe literaturnoe obozrenie, 2007.
- Dobrenko, Evgenij. *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.
- Drubek-Meyer, Natascha. „Primat des Doubles. Zwei sowjetische Filmkomödien: A. Medvedkins *Novaja Moskva* (1938) und G. Aleksandrovs *Vesna* (1947)“. *Mystifikation, Autorschaft, Original*. Hrsg. von Susi Frank, Renate Lachmann, Sylvia Sasse et al. Tübingen, Narr, 2001, S. 239–261.
- Feuchtwanger, Lion. *Moskau 1937. Ein Reisebericht für meine Freunde*. Amsterdam, Querido, 1937.
- Groys, Boris. *Die Erfindung Rußlands*. München, Hanser, 1995.
- Groys, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München, Hanser, 1988.
- Hartmann, Anne. „Thomas Morus in Moskau. Die Sowjetunion der 1930er Jahre als Utopia“. *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch Russland*, 2007, S. 103–117.
- Jakovleva, Galina. „Ot universalij k unifikacii. Gradostroitel’nye koncepcii 1920-h godov i perioda 1930-h – načala 1950-h godov“. *Architektura SSSR*, 3, 1990, S. 28–36.
- Lenin, V[ladimir]. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 44. Moskau, Izdatel’stvo političeskoj literatury, 1970.
- Ljusyj, Aleksandr. *Moskovskij tekst. Tekstologičeskaja koncepcija russkoj kul’tury*. Moskau, Veče, 2013.
- Martin, Terry. *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939*. Ithaca–London, Cornell UP, 2001.
- Neutatz, Dietmar. „«Schmiede der neuen Menschen» und Kostprobe des Sozialismus: Utopien des Moskauer Metrobaus“. *Utopie und politische Herrschaft im Europe der Zwischenkriegszeit*. Hrsg. von Wolfgang Hardtwig unter Mitarbeit von Philip Cassier. München, Oldenbourg, 2003, S. 41–56.

- Papernyj, Vladimir. *Kul'tura „dva“*. Ann Arbor (MI), Ardis, 1985.
- Revzin, Grigorij. „Moskva – fabrika utopij“. *Kommersant*, 49, 21.03.1998, S. 10. Web. 01.12.2020. <https://www.kommersant.ru/doc/194958>.
- Ryklin, Michail. *Räume des Jubels. Totalitarismus und Differenz: Essays*. Übersetzt von Dirk Uffelmann. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- Schlögel, Karl. „Utopie als Notstandsdenken – einige Überlegungen zur Diskussion über Utopie und Sowjetkommunismus“. *Utopie und politische Herrschaft im Europe der Zwischenkriegszeit*. Hrsg. von Wolfgang Hardtwig unter Mitarbeit von Philip Cassier. München, Oldenbourg, 2003, S. 77–96.
- Schlögel, Karl. *Terror und Traum. Moskau 1937*. München, Hanser, 2008.
- Shlapentokh, Dmitry, Vladimir Shlapentokh. *Soviet Cinematography 1918–1991: Ideological Conflict and Social Reality*. New York, De Gruyter, 1993.
- Stites, Richard. *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. New York–Oxford, Oxford University Press, 1989.
- Urussowa, Janina. *Das neue Moskau. Die Stadt der Sowjets im Film 1917–1941*. Köln, Böhlau, 2004.
- Uspenskij, Boris. *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*. Übersetzt von Georg Mayer. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.
- Vighi, Fabio. *Traumatic Encounters in Italian Film: Locating the Cinematic Unconscious*. Bristol (UK) Portland (OR), Intellect, 2006.
- Voloshchuk, Ievgeniia. „Die «schöne neue Welt» des Sowjetimperiums in Joseph Roths Reportagenreihe «Reise in Rußland»“. *Der lange Schatten des „Roten Oktober“*. Zur Relevanz und Rezeption sowjet-russischer Kunst, Kultur und Literatur in Österreich 1918–1938. Hrsg. von Primus-Heinz Kucher und Rebecca Unterberger. Berlin, Lang, 2019, S. 133–148.
- Widdis, Emma. *Alexander Medvedkin*. London–New York, I.B. Tauris, 2005.

EDYTA FEDORUSHKOV

## Атрофия разума: *Юрьев день* Кирилла Серебренникова

### An atrophy of mind: Kirill Serebrennikov's *St George's Day*

**Abstract.** The article analyses the figure of the heroine Lubov in Kirill Serebrennikov's film *St George's Day*. The main aim is to show how the town of Yuriev and its residents affect the spiritual change of Lubov. The author examines the consistent rejection of the truth of the mind in favour of the truth of faith in Lubov's life. The initial multilevel conflict between the opera singer and the town is supposed to be laid out in the Russian attitude to the world, which is based on the verge of two binary paradigms – the West and the East – exemplifying in turn the culture of the mind (reason) and the culture of faith (intuition). The provincial Russian town is correlated with the view of St. Petersburg in V. Toporov's 'Petersburg text' due to its particular and distinguishable influence on outer visitors: the town imposes on Lubov its rules, affecting her present life not only materially but most of all spiritually. Besides, the consecutive analyses allow to draw an analogy between Lubov and Dostoevsky's meek heroines. Like the 'humiliated and insulted' women of the author of *Crime and punishment*, the former opera singer enters the path of suffering and self-sacrifice to completely abandon her own self.

**Keywords:** reason, faith, intuition, *St George's Day*, new drama, Kirill Serebrennikov

Edyta Fedorushkov, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska, edyszymk@amu.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4260-5409>

Русское мироощущение сформировалось на грани двух парадигм – западной и восточной, между культурами материи и духа, разума и чистейшей интуиции или, как пишет Михаил Эпштейн, „между *есть* и *нет*” (Ėpštejn 118). Способ его существования в такой конфигурации можно определить как беспрестанно колеблющийся в зоне воздействия противоположных начал. Поскольку западная и восточная культуры сохраняют относительное внутреннее равновесие в пределах своих начал, постольку русская культура обречена на бесконечное сражение, которое вряд ли доведет одну из борющихся сторон к окончательной победе. Восходящий к петровской эпохе фундаментальный конфликт двух способов восприятия мира продолжается до настоящего времени, выливаясь в мировоззренческий диссонанс погруженной в этот мир личности. Именно с таким диссонансом, как можно полагать,

мы имеем дело в художественной кинокартине Кирилла Серебренникова *Юрьев день* (2008).

Творческая деятельность российского режиссера не ограничивается лишь киноискусством, а охватывает такие виды зрелищного искусства, как театр или опера. Именно театральные постановки Серебренникова внесли значимую лепту в появление так называемой „новой драмы”, – течения, зародившегося в 1990-х гг., сначала в русле театрального движения, а со временем ставшего самым узнаваемым в современном российском кино. Следует отметить, что такой довольно плавный и естественный переход новых театральных тенденций в область кинематографии обязан не только личности режиссера, перенесшего театральный спектакль на экран, но прежде всего уникальным для нынешнего киноискусства стремлением к средствам художественной выразительности, значимо театрализирующим заданный реализм кинополотен. Общим знаменателем для современного российского фильма и театра, как можно полагать, является именно драма – ситуация, проявляющаяся, как правило, в конфликтных взаимоотношениях между людьми, выраженных в словесно-физических действиях. Популярность этой восходящей к древней трагедии диалогической формы искусства можно приписать кризису, зарождающемуся при каждом столкновении несогласованных взглядов (голосов). Конфликт поколений, ценностей, социальных групп, мировоззрений или идеологий – это всегда межличностный конфликт, каждый раз побуждающий к действию, являющемуся, в свою очередь, сущностью драмы как таковой.

Вышеупомянутый мировоззренческий диссонанс, конкретизирующийся в многоуровневом межличностном конфликте, характерен именно для русского менталитета. Лихие девяностые, а затем нулевые наметили его следующую веху. „Новая драма” в сознании современного русского человека отозвалась, по словам Маи Меркуловой, „столкновением позиций самоопределений, самоидентификаций индивидуумов в процессе коммуникации”, отчасти сместилась внутрь его подсознания (Merkulova 125). В кино данный сдвиг, как можно полагать, обозначен ярко экспонированным, хотя весьма неоднозначным местным ландшафтом, служащим точкой отсчета для внутреннего конфликта личности героя. Союз человеческой драмы с так называемой „чернухой”, эпатирующей и изобилующей темными сторонами жизни и быта современного русского общества, оказался благоприятной и плодотворной почвой, чтобы задать важные экзистенциальные вопросы.

Героиня кинополотна Кирилла Серебренникова – Любовь Павловна, оперная дива, приезжает в город Юрьев-Подольский с целью ознакомить сына с родными местами перед отъездом в Германию. К ностальгическому

путешествию матери в прошлое подрастающий Андрей относится с явным неудовольствием. Город неприветлив, что подчеркивают не только зимние пейзажи, но также холодное обращение его жителей с приезжими. Однако это не останавливает переполненную ностальгией Любовь Павловну перед посещением очередных мест на карте памяти, несмотря на их полностью изменившийся облик в действительности. Героиня разрешает Андрею самостоятельно посетить выставку в городском музее, а сама невольно задремывает на скамейке. После пробуждения она обнаруживает, что Андрея нигде нет. Любовь Павловна остается в городе и ищет сына.

Следует отметить, что узловые вопросы, касающиеся многоуровневой семантики фильма, поднимались уже другими учеными. Особенной активностью в этом плане отличается исследовательская деятельность Светланы Орищенко. В своих работах киновед раскрывает основные культурные, языковые, речевые метафоры фильма, опираясь на набор общекультурных кодов: библейских мотивов, народных традиций, исторических событий, литературных реминисценций и др. (Orišenko 2012a, 2012b, 2012c).

Само путешествие матери с сыном, которое можем прочитывать как своеобразную прелюдию к главному сюжету фильма, ознаменовано контрастом. По занесенному снегом пустому шоссе несется машина, иномарка. Внутри машины ведется монолог: женщина за рулем довольно бурно объясняет что-то своему незаинтересованному сыну, но зрителю доступна лишь ее резкая жестикация. Звуковым фоном для данной сцены служит оперная ария, исполняемая (о чем мы узнаем несколько времени спустя) главной героиней. Драматичному, хотя упорядоченному в своей музыкальной аранжировке, пению противопоставляется хаотичная скрипичная (и скрипучая) композиция, включенная сыном. Этот музыкальный диссонанс намечает основной конфликт фильма – конфликт несогласованных позиций (необязательно односторонне приписываемых персонажам матери и сына).

Сохраненный героиней с детства светлый образ родного места растворяется в момент приезда в город: Юрьев затянут туманом, а произнесенные про себя слова Любви: „Кажется, здесь” – подтверждают ее некоторую неуверенность относительно правильности местонахождения. Возникающий из тумана шлагбаум с дорожным знаком „движение запрещено” служит очевидным символом. Город назначает тем самым границу, границу мира, в котором привыкла жить Любовь. Хотя детство Любви прошло в провинциальном городке, ее взрослая жизнь связана с большим городом. Именно там Любовь добилась успеха, что и поспособствовало принятию другого образа жизни. Поэтому путешествующая на дорогой западной машине певица здесь уже не „своя”, она чужая. Она живет в цивилизованной большой Москве, которую с западноевропейским миром разделяет лишь несколько часов

пути. Чтобы пересечь границу и войти в Юрьев, Любовь обязана покинуть свою машину, атрибут состоятельности и жизненного удобства.

Так намеченное разногласие двух разных топосов, как можно полагать, отсылает к берущей свои корни в славянофильских трактовках антиномии двух миров – России и Европы, элементов восточного и западного миров. Отличительность и специфика культурного наследия, а также разный исторический опыт России (во всех ее государственных проявлениях) и стран Западной Европы способствовали образованию конфликтогенной оппозиции Восток – Запад. Разумный, рассудочный, аристотелевский, католическо-протестантский Запад в славянофильской мысли противопоставлен идеализированной интуитивной, духовной, платонической и православной России. Вероятно, эту упрощенную схему бинарного мышления можно обнаружить во временном мироощущении героини в момент ее путешествия в родной городок. Однако запечатленное в памяти счастливое время детства, проведенное в теснейшей связи с природой, оказывается лишь ностальгической сказкой, выдумкой, чудящейся в воображении Любви. Несмотря на искреннее желание возвращения „на минуту” домой, на свою малую родину, героиня встречена Юрьевым весьма неприветливо. Местные жители обходят молчанием вопрос Любви о названии речки. Родной дом превращен в рюмочную. Кремлевский музей открывается только по просьбе редких посетителей (желательно приобретших футболку-сувенир с медведем). Можно заметить, что попытка Любви логически связать прошлое с настоящим в духе культурно-цивилизационного прогресса проваливается. Скованная льдом речка ведь не течет (по крайней мере, подводное течение незаметно простым глазом), атмосфера рюмочной ничем не напоминает домашнего уюта или хотя бы стилизованных современных рюмочных, приятных мест, где можно посидеть и вкусно поесть, а, скорее, наводит на мысль о предназначенных исключительно для мужчин неприглядных заведениях. В отличие от подвигающейся вперед эмансипации женщин в западном обществе, нравы здешней общественности, как можно полагать, застряли в патриархальном прошлом. Также музей, „храм музыки”, а следовательно, и храм искусства, с культурно-научной и воспитательной функциями, занимает последнее место в рейтинге человеческих потребностей. За ним присматривают местные „униженные и оскорбленные”: одна женщина с мутным взглядом, вторая – хромоножка и третья – выпивающая и битая братом Татьяна; все три с волосами, покрашенными оранжеватой, единственно доступной в Юрьеве краской, хной.

Любовь, кажется, не замечает того, что видит сын. Для героини фильма Юрьев представляет собой квинтэссенцию родины, русской земли, чему материальным доказательством, по словам Любви, служит хотя бы наличие



здесь плодородного чернозема. Однако если изучить символическую значимость и влияние чернозема на жизнь Любви, окажется, что его плоды не так уж урожайны. Сын Андрей не заинтересован городком, более того, его отношение к матери явно пренебрежительно. Однодневная поездка не в силах наладить отношения матери с сыном, как и не сможет принести певиче с мировым именем чувства духовного удовлетворения.

Столкновение разных позиций или, говоря словами Бахтина, голосов, как ожидаемых, так и тех неожиданных, наводит на мысль об особой роли города Юрьев как центра самопознания. Заметно экспонированная в фильме субъектность Юрьева позволяет рассматривать отношения с городом (и, скорее всего, его жителями) в характере своеобразного диалога, направленного на самоопределение личности. Невольно здесь возникает ассоциация с Петербургом, а, вернее, с петербургским текстом как творением не столько языковым, сколько духовным, экзистенциальным, поднимающим вопросы, „касающиеся сферы мифов, символов, архетипов, следовательно, высшего класса универсальных способов проявления бытия в знаке” (Żyłko 10). Причем отмеченная нами аналогия не основана на архитектурном или культурном подобии Юрьева и Петербурга. Сходство этих двух городов обнаруживается в плане их особого воздействия на перешагивающую их границу личность. Особенно значимым для нашей интерпретации Юрьева сквозь призму петербургского текста является его устройство, с помощью которого, как пишет Владимир Топоров, „совершается переход а *realibus ad realiora*, от видимой реальности и через нее к более реальной реальности, т. е. пресуществление материальной реальности в духовные ценности” (Торогов 7).

Такой путь город Юрьев назначает Любви (хоть и вопреки ее разумной воле). В первое время ностальгический восторг у Любви вызывают материальные и чувственные признаки города: певича восхищается запахом жареной на комбижире капусты, ее ошеломляет вид из кремлевской башни с шатровым завершением, гордость за малую родину вселяет в нее наличие здесь плодородного чернозема. Одновременно заметно, что приезжая – единственный человек в городе, который признает его запустение очаровательным. Характерна в этом плане именно сцена в кремлевской башне. Пораженная бескрайним простором Любовь декламирует маленький фрагмент из поэмы Александра Блока *На поле Куликовом*, а затем актерски вскрикивает чеховское „я – чайка”. Раскинутые, как крылья, руки могут свидетельствовать о сильной потребности в свободе, которая как раз и осуществляется, хотя ее реплика „Как привольно!” в сценарии Юрия Арабова (Арабов, электронный ресурс) заменена на „Ты посмотри, какая красота!” в фильме. Однако следует заметить, что ощущаемое Любовью в тот момент чувство свободы мнимо или – иначе – разумно. Как пишет Топоров,

свобода [может пониматься] безрелигиозно – как разумный (точнее, рассудочный), логичкой, примерами и аналогиями поддержанный, прагматически-утилитарный выбор между двумя или более в принципе равноудаленными от того, что „правильно”, „нужно”, „полезно”, предметами выбора. [...] Но есть и принципиально иное понимание свободы, при котором она оказывается ориентированной на сугубо внутреннее движение души и выступает как свое собственное усиление. Речь идет уже не столько о свободе выбора свободы, сколько о свободе представления этого выбора самой судьбе, то есть об отказе от „собственного” выбора со стороны Я, о свободе выхода за пределы пространства, в котором возможность выбора понимается как признак свободы (Торогов 284–285).

Как можно полагать, судьба героини фильма до сих пор строилась на ее последовательном, разумном и утилитарном выборе, совершаемом, впрочем, по соображениям собственного пристрастия и удовлетворения. Выезд из Юрьева в столичный город позволил Любви проявить себя, но желание добиться успеха оказалось для нее важнее личного и семейного счастья. Приезд в Юрьев и глоток „свободы” не является для героини самоцелью, а лишь не совсем понятной кратковременной остановкой на пути к Западной Европе. Интересно, что в Юрьеве в поведении героини угадывается некоторая неловкость. Оперная дива ведет себя так, будто она выступает на сцене – манерно и помпезно. Актерскую установку подчеркивает сцена, в которой Любовь перед въездом в город смотрится в стекло машины, подправляя несколько раз посадку шапки, что напоминает приготовления актрисы перед выходом на оперную сцену. Динамичная и экспрессивная жестикация героини во время пребывания в Юрьеве, с одной стороны, свидетельствует о ее отточенном актерском мастерстве, с другой же стороны, возможно, она есть выражение нервной реакции на встречу с давно не виденным городом. Театральность поведения Любви заметна также в ее отношениях с сыном. Большинство его реплик героиня игнорирует, будто играя спектакль одного актера.

Этот спектакль одного актера заканчивается в момент загадочного исчезновения сына. Симптоматичен в этом плане момент пробуждения героини на скамейке, которому предшествует появившийся на несколько секунд черный экран. Данный прием напоминает спуск занавеса, отмечающий конец спектакля. Последующее за ним зрелище, как можно полагать, открывает подлинную драму – драму жизни.

Медленный и размеренный ход камеры меняется порывистыми и хаотичными рывками, будто копирующими беспокойные и суетливые движения Любви. Иногда зритель может вынести впечатление, что имеет дело с репортерским жанром, нежели с художественным кинополотном. Данный прием, возможно, задается целью „разрегулировать” зрительское ожидание и закономерность хода событий. Этой дезорганизации соответствует поведение Любви. Наигранные, сценические движения героини (особенно яркий

и многозначительный момент, когда Любовь патетично притаптывает снег на мосту, не замечая лежащее под ним тело погибшей птицы), теряют свою продуманность. Правда, певица передвигается по траектории потенциального пути, пройденного сыном, однако с каждой истекшей минутой рассудительность ее действий ослабевает. Первоначально зритель замечает это на материальном уровне. Свой телефон, атрибут связи с „миром” (последний звонок принят из Германии), случайно роняет в свежевывлитый асфальт. меховую шапку она меняет на шерстяной платок, а дорогую шубу на – как сама раньше о нем высказалась – „правдивый, как хлеб, солженицынский ватник”. Можно сформулировать мысль, что героиня фильма последовательно раздевается, сбрасывая с себя слои того мира, из которого прибыла. Телефон не сможет связать (соединить) ее с сыном, меховая шапка не убедит милиционера на службе тотчас же заняться исчезновением Андрюши, равно как и пышная шуба не принудит местных жителей к особому отношению к даме из Москвы. Угрозы певицы, посылаемые в адрес не желающих ей помогать жителей, бесполезны и напрасны; местные говорят: „Здесь нечего разрушать”. Город передает героине ясное сообщение: все меры и средства, предпринимаемые в большом городе, здесь теряют свою значимость. Путь разумного развития, намечаемый удовлетворением материальных в основном потребностей общества, сюда не доходит. Юрьев будто заколдован, о чем, кажется, сигнализирует зловещий образ возникшей из тумана женщины, катящей перед собой коляску, в начале фильма. Чтобы отыскать сына, Любовь вынуждена отречься от самой себя, от привычных для нее устоев, от жизни „внешнего человека”. В конце концов, свою гордость и независимость Любовь обязана принести в жертву. Именно это поможет ей отыскать саму себя и спасти свою душу.

Нетрудно здесь заметить некоторую аналогию между героиней фильма и жертвенными героинями Федора Достоевского. Подобно кротким женщинам, Любовь словно спускается в ад провинциальной жизни, вступает на путь страдания и самопожертвования, становясь одной из „униженных и оскорбленных”. Выпивая с приютившей ее Татьяной, отдавая свое тело в наслаждение местному мужчине, окончательно нанимаясь в уборщицы в самом мерзком месте в городе, тюремной туберкулезной больнице, Любовь невольно подчиняется жестоким правилам здешней жизни. Характерен в этом плане эпизод, в котором певица не может выдать из себя слова. Потеря голоса лишает ее возможности высказать свою волю, ответить репликой, полемизировать или же быть услышанной. Данный момент, как можно полагать, символически позволяет перешагнуть Любове на ту сторону „свободы”, т. е. свободы „как отказа от собственного выбора со стороны Я”, „свободы выхода за пределы пространства, в котором возможность выбора

понимается как признак свободы”. Такую трактовку подтверждает сцена, в которой Любовь видит себя на экране телевизора. Ту женщину, оперную диву, Любовь отвергает и становится Люсей, женщиной, некогда жившей в Юрьеве и опознанной местным мужчиной Серым.

Законы разума, руководящие волей Любви, ослабевают во время нескольких опознаний сына. Удивительное и необъяснимое сходство между исчезнувшим Андреем и тремя его сверстниками искажают способность к разумной оценке ситуации. Интересно, что каждый следующий опознаваемый юноша становится чем-то похож на ее сына. У одного, мальчика-утопленника, были такие же резиновые сапоги, как у сына; другой, послушник в монастыре, тоже Андрей из Москвы; третий, малолетний уголовник, подобно сыну Андрею, принадлежит к тому небольшому проценту людей, которые не хотят водить машину. Слова болеющего туберкулезом молодого мужчины, как можно полагать, дополняют перемену в главной героине, которая в символической сцене омовения окровавленного тела заключенного становится его матерью. Выбор героини довольно очевиден: Любовь отвергает „правду разума” в пользу „правды веры”. Последствия такого выбора захватывают не только ее. Все трое мужчин в каком-то смысле мертвы: первый – утопленник, второй ушел из мирской жизни, что для светской семьи равносильно его смерти. Третий, уголовник, смертельно болен. Однако не физическая болезнь угрожает его жизни. У него нет матери, и Любовь, заменив ему мать, спасает его духовную жизнь.

Следует здесь отметить, что путь, пройденный главной героиней, отчасти напоминает процесс деификации, т. е. обожения. О популярной в кругу православных неоплатоников мысли можем прочесть в книге Рышарда Пшибыльского *Достоевский и „проклятые проблемы”* следующее:

Деификация (обожение) возможна только после выхода из сферы знания. Божий уровень бытия можно достичь благодаря благодати познания Бога, однако при условии, что человек прекратит „добиваться вещей этого [земного] мира”, что отречется от мудрствования и отодвинет от себя размышления разума. Самым достоверным путем обожения души являются аскетические практики и мистическая контемплиция, которую рекомендовал исихазм монахов из Святой Горы Афон (Przybylski 163 – пер. Э.Ф.).

По нашему наблюдению, участь героини фильма роднит ее с героями Достоевского. Как пишет Пшибыльский,

Для Достоевского самопожертвование – это борьба с собственной природой, это страдание, благодаря которому человек включается в процесс деификации (обожения) и таким образом удерживает мир в моральном равновесии, придает ему смысл (Przybylski 170 – пер. Э.Ф.).

Переходя на высший уровень интерпретации фильма, нетрудно заметить также признаки-символы христианского происхождения, придающие особый смысл обыкновенным, на первый взгляд, явлениям. Так, горящие новогодние елки однозначно наводят на мысль о библейской неопалимой купине, несгорающем терновом кусте, в котором Бог явился Моисею. Любовь бежит за звуком, который приводит ее именно ко двору, в котором сжигаются елки. Одновременно Любовь опознает источник звука. Им оказывается телевизор, в котором поет оперная певица. Это совмещение двух уровней ее существования – земного и мистического (духовного) – можем считать залогом ее духовного роста: горящий куст, призвавший Любовь, можно интерпретировать как нисхождение божьей благодати, мистическое прозрение, которого не могла достичь героиня во время исполнения оперного концерта.

Многозначна в этом плане последняя сцена фильма. Чтобы быть принятой в церковный хор, Любовь вынуждена подчиниться, следовательно, отказаться от сольного выступления, к которому привыкла на больших, светских и торжественных концертах. Этот символический жест героиня исполняет еще до того, как войти в церковь. С покрашенными, как у всех женщин в Юрьеве, оранжеватой краской волосами певица прикасается головой к Татьяне. Причину этому Любовь не ищет, не пытается ответить на вопросы, которыми задается зритель фильма. Ее духовное воскресение, согласно учению Отцов Церкви, происходит в ее душе, в сердце, без участия разума, т. е. произвольно и бессознательно.

### Библиография

- Arabov, Ūrij. *Ūr'ev den'. Scenarij*. Web. 18.03.2020. <http://old.kinoart.ru/archive/2008/05/n5-article19>
- Ėpštejn, Mihail. *Postmodern v russkoj literature*. Moskva, Vysšaâ škola, 2005.
- Merkulova, Majâ. „Novaâ drama”. *Novyj filologičeskij vestnik*, 2 (17), 2011, s. 122–126.
- Orišenko, Svetlana. „Hudožestvennyj fil'm Ūr'ev den' Kirilla Serebrennikova v kontekste semantiki i metafiziki goroda”. *Izvestiâ Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj akademii nauk*, 14, 2012a, s. 1017–1023.
- Orišenko, Svetlana. „Metaforj fil'ma Ūr'ev den' Kirilla Serebrennikova”. *Izvestiâ Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj akademii nauk*, 14, 2012b, s. 1283–1289.
- Orišenko, Svetlana. „Ėehovskie motivy v fil'me Kirilla Serebrennikova Ūr'ev den'”. *Izvestiâ Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj akademii nauk*, 14, 2012c, s. 1553–1559.
- Przybylski, Ryszard. *Dostojewski i „przeklęte problemy”*. Warszawa, Sic!, 2010.
- Toporov, Vladimir. *Peterburgskij tekst russkoj literatury*. Sankt-Peterburg, Iskusstvo SPB, 2003.
- Źyłko, Bogusław. „Słowo wstępne”. Władimir Toporow, *Przestrzeń i rzecz*. Kraków, Universitas, 2003, s. 5–14.



MONIKA SIDOR

## Od kulturowego pojmowania przestrzeni ku rozważaniom o wieczności. Dyskurs przestrzenny w powieści *Brisbane* Jewgienija Wodołazkina

From the cultural perception of space to reflections on eternity. Spatial discourse in the novel *Brisbane* by Eugene Vodolazkin

**Abstract.** This article deals with different aspects of space in the text of Eugene Vodolazkin's novel *Brisbane* as well as in its studies and reception. Successive parts of the research are devoted to *lieux de mémoire* in autobiographical fiction, cultural understanding of the space of the home and places which traditionally create the image of Kiev and the individual mythology of this city. Space perceived in the way modified by culture is a certain frame in which both the hero of Vodolazkin lives and a receiver reads the novel. It is also an important component of the work's internal structure, the factor responsible for certain genre associations that determine the direction of the reading process. In all these forms of functioning, space is thematically related to the reflection on death. The author concludes that the understanding of space leads to the rejection of the physical future and the affirmation of eternity understood in a religious way, in line with medieval tradition.

**Keywords:** space, cultural memory, eternity, medieval tradition, Vodolazkin

Monika Sidor, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin – Polska, [monyd@kul.lublin.pl](mailto:monyd@kul.lublin.pl), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8290-8682>

Proza Jewgienija Wodołazkina, choć ciągle jeszcze ilościowo niezbyt imponująca, bo obejmująca pięć powieści i kilka zbiorów opowiadań oraz szkiców, a na pewno mniej obfita niż dokonania naukowe autora, filologa tekstologa, specjalizującego się w badaniach nad staroruskimi zabytkami literackimi, spotyka się z wielkim zainteresowaniem ze strony czytelników i znawców literatury<sup>1</sup>. Wielo-

---

<sup>1</sup> Twórczość Jewgienija Wodołazkina już nieraz była w Polsce przedmiotem naukowego namysłu, którego ukoronowaniem stała się konferencja poświęcona temu twórcy, zatytułowana *II Meždunarodnaâ naučnaâ konferenciâ Znakovye imena sovremennoj russkoj literatury: Evgenij Vodolazkin*, wraz z następującą po niej publikacją pod redakcją Anny Skotnickiej i Janusza Świeżego (*II Meždunarodnaâ naučnaâ konferenciâ*, źródło elektroniczne).

krotne triumfy w zmaganiach o najważniejsze rosyjskie nagrody literackie (*Roman Evgeniâ Vodolazkina*, źródło elektroniczne; *Evgenij Germanovič Vodolazkin*, źródło elektroniczne) i ogromna popularność wśród czytelników są związane z indywidualnością pisarza, który – jak się wydaje – wypracował swój własny głos, zestaw tematów i charakterystyczny repertuar środków wyrazu, tworzących niepowtarzalny klimat jego książek. Określenie rosyjski Eco, które na pierwszym etapie twórczości przyłgnęło do autora *Awiatora* (*Auamop*, 2016) (*Pisatel' Evgenij Vodolazkin*, źródło elektroniczne), dziś może być odczytane w zupełnie nowy sposób. Podobieństwo między dwoma prozaikami wynika nie tylko z zainteresowania kulturą średniowiecza i językiem jako narzędziem komunikacji literackiej, umiejętności osadzenia atrakcyjnej opowieści na tle znanych faktów kulturowych, erudycji, subtelnego humoru czy zręczności w godzeniu sfery popularnej i wysokiej, ale i z niezwykłej zdolności do zwracania uwagi na najważniejsze pytania współczesnego człowieka, uwikłanego w przeróżnego rodzaju sytuacje, kody, konwencje i komplementarne sposoby rozumienia świata. Przy tym ciężar gatunkowy owych pytań skorelowany jest z dość przystępną formą literacką, wciągającą fabułą i wysublimowanym stylem. Nie inaczej jest z powieścią, która stanowi obiekt obecnych badań, *Brisbane* (*Брисбен*), wydaną w końcu roku 2018 (*Roman v tri oktavy*, źródło elektroniczne). Tytuł książki, będący zarazem nazwą realnego australijskiego miasta na zachodnim brzegu najmłodszego kontynentu i trzeciej co do wielkości aglomeracji Oceanii, nie odsyła wcale do miejsca akcji utworu *Wodolazkina*, co więcej, funkcjonuje jedynie na poziomie fantazji i pragnień. Ten intrygujący fakt skłania interpretatora do zastanowienia się nad rolą realnych i wyobrażonych miejsc w kształtowaniu sensu utworu<sup>2</sup>.

Badacze twórczości *Wodolazkina* podkreślają skłonność pisarza do pewnych układów motywów, które obecne są niemal we wszystkich jego tekstach literackich, będąc swego rodzaju znakiem rozpoznawczym autora *Laura* (*Лаур*, 2012), łatwo zauważalnym nawet w powierzchownym oglądzie (Gorbenko 94). Należą do nich niewątpliwie motywy unoszenia się w przestrzeni, lotu, przemijania, przenikania czasów, poszukiwań samoidentyfikacji, grzechu, przebaczenia oraz wieczności (Boârkina, źródło elektroniczne). Wyznaczają one pewne stałe kierunki refleksji pisarza, odsyłające z reguły do tzw. wiecznych pytań: o istotę czasu, powody ludzkiej od niego zależności, granice egzystencji i substancję wieczności. Właśnie wieczność będzie stanowiła główny problem podejmowanej tutaj refleksji, jednak materiałem do rozważań będą zjawiska innego typu, bo przynależące

---

<sup>2</sup> Ciekawe, że w kampanii promocyjnej książki wykorzystano ideę, aby lokować powieść w gatunku artystycznego przewodnika (*Pât' pričin pročitat' „Brisben”*, źródło elektroniczne). Według tego przewrotnego przyporządkowania brak realnych opisów miasta Brisbane jest jedynym możliwym powodem, dla którego książki nie warto czytać.



do wymiaru przestrzennego, sugerowanego w tytule utworu. Zamierzam bowiem udowodnić tezę, że Wodołazkin łączy sfery przestrzeni i czasu dla wyrażenia ważnych refleksji o wieczności, ukazując przy tym schemat światopoglądowy charakterystyczny dla kultury średniowiecznej. W świecie wykreowanym przez pisarza wypadnie zwrócić uwagę na podmiot poddający namysłowi swoje doświadczenia spacjalne oraz przyczyny, okoliczności i efekty owych doznań. W analizach poruszone będą zagadnienia historii osobistej, subiektywizmu doświadczenia, tożsamości, pamięci, identyfikacji kulturowej czy kulturowego nacechowania przestrzeni, które wyznaczają dość szeroki zakres wykorzystanych narzędzi analitycznych, bo sięgnąć należy do badań spod znaku autobiografizmu, antropologii kulturowej, geopoetyki, poetyki doświadczenia i klasycznego podejścia strukturalnego, poszukując w nich sposobów na objaśnienie zastosowanej przez Wodołazkina strategii opisu i odczuwania wieczności, w których pierwszoplanową rolę odgrywa przestrzeń. Analiza ta łączy więc przeciwieństwa, podobnie jak dzisiejsze różne propozycje geopoetyckie prowadzące do przeorientowania procedur badawczych (Rybicka 59).

Warto zacząć od struktury utworu, zbudowanego na zasadzie kompilacji dwóch odrębnych gatunkowo tekstów połączonych wspólną problematyką. Obydwa są rodzajem opowieści o życiu pewnej osoby, Gleba Janowskiego, światowej sławy wirtuoza gitary i pieśniarza. Pierwszy napisany jest w czasie teraźniejszym w pierwszej osobie liczby pojedynczej i mógłby być przykładem literatury dokumentu osobistego, w tym wypadku dziennika, drugi zaś to zapis przeszłości zrealizowany za pomocą trzeciej osoby liczby pojedynczej i można go nazwać po prostu biografią. Powieść naśladuje więc formę dokumentu, w którym jedna płaszczyzna opowiadania uzupełnia i uwierzytelnia płaszczyznę drugą. Dodatkowo interpretację komplikuje fakt, że cała ukazana tu historia wyraźnie osadzona jest na materiale autobiograficznym, częściowo wykorzystanym już w innych tekstach Wodołazkina. Powstaje w ten sposób wielopoziomowy system odniesień do form prozy autobiograficznej, który w obecnych badaniach wypada zawęzić do świata przedstawionego.

Już na początku utworu, poprzez dobór postaci i miejsca akcji oraz stylizację gatunkową, pisarz naprowadza odbiorcę na trop średniowiecza i na czytanie w kluczu kulturowym lub geopoetyckim (por. Madejski 11–12, 15–16). Stara Ruś oraz jej dziedzictwo cywilizacyjne stanowi bowiem dla bohatera kulturową ramę niemal wszystkich rozważań, poczynając od odniesień do Kijowa, jako historycznej stolicy i miejsca akcji najistotniejszych zabytków staroruskich, które przecież – podobnie jak biografia i pamiętnik Janowskiego – ilustrowały dzieje i rozwój tożsamości pewnego podmiotu, a kończąc na lokalizacji raję. Odniesieniem do kultury staroruskiej jest także oczywiście imię głównego bohatera, przywołujące kontekst opowieści o pierwszych prawosławnych męczennikach, otwierające

pole dla porównania Janowskiego do średniowiecznego ofiarnika, niewolnego od grzechów, lecz dostępującego przebaczenia. Wodołazkin koduje wydarzenia fabularne według znanych schematów kulturowych, opierających się na zestawie przekonań i wyobrażeń kolektywnych, które można określić jako ramy społeczne ukierunkowujące percepcję i pamięć (Erl 35). W układach zdarzeń i epizodów, w symbolach i obrazach użytych przez Wodołazkina można rozpoznać elementy charakteryzujące pamięć kulturową w rozumieniu Jana Assmanna (Assmann 2013: 37) i według tego samego kulturowego wzorca kształtowana jest w powieści przestrzeń.

Niezwykle ciekawe perspektywy interpretacyjne związane są także z postacią biografą głównego bohatera. Jest nim Nestor, pisarz, którego pseudonim odwołuje się wprost do staroruskiego dziejopisa. *Powieść lat minionych* stanowi zaś jakby praworzec utworu współczesnego Nestora, naznacza kulturowo wszelkie narracje historyczne dotyczące Kijowa (por. Konończuk 9), a także w jakiś sposób uzasadnia koncyliacyjne podejście Gleba do palących kwestii narodowościowych. Przez odwołanie do średniowiecznego zabytku Wodołazkin przenosi problemy i rozważania tożsamościowe bohatera na tło kultury średniowiecznej, na średniowieczny model rozumienia świata *sub specie aeternitatis* (Wodołazkin 2017: 366–368). Powieściowy Nestor nie jest typem historyka, który stara się być przezroczystym medium odtwarzającym „jak było” (Topolski 23). Jest pisarzem, siłą rzeczy nakładającym na wydarzenia swoją matrycę, ale także spadkobiercą staroruskiego kronikarza, nieświadomie powracającym do swoich kulturowych korzeni. Przedłużenie problemu dziedzictwa Rusi stanowi kwestia identyfikacji kulturowej bohatera, którego nazwisko w jasny sposób nawiązuje do postaci Mikołaja Gogola, wywołując całe pasmo następnych skojarzeń na temat kulturowych, geograficznych, a wreszcie politycznych zależności Rosji i Ukrainy.

Wracając do kwestii cech gatunkowych powieści, które motywują badania nad odniesieniami przestrzennymi, trzeba zauważyć, że obydwa składowe teksty, fikcyjny dziennik i fikcyjna biografia, w postaci oderwanych fragmentów opatrzonych datami – dokładniejszymi, jeśli chodzi o wydarzenia bieżące, i ogólnymi, rocznymi, jeśli mowa o przeszłości – mieszają się w nierównych proporcjach w kompozycji utworu, tworząc dwie komplementarne fabuły, które jednak przy bliższym oglądzie układają się w uporządkowany zapis losów Gleba Janowskiego, rozgrywający się na dwóch płaszczyznach: przeszłości i teraźniejszości. Badacze, sugerując się jednym z zagadnień podjętych w książce, skłonni są nazywać tę cechę utworu polifonią (Kaplan, źródło elektroniczne). Nie podważając prawomocności użycia tego terminu, należy zwrócić uwagę na cel wykorzystania przez Wodołazkina owego zabiegu. Odnosi się on bowiem nie tylko do sposobu konstrukcji fabuły i podejmowanych tematów, ale także do preferowanego przez pisarza trybu oglądu świata. Nie tylko implikowani autorzy dwóch składowych

tekstów, ale wszyscy bohaterowie utworu i cały ukazany kosmos wypowiadają się jednocześnie za pomocą właściwego sobie języka, zlewając się w narrację o tym samym, o wieczności. Warto tu odnotować specyficzną mowę przestrzeni, traktowanej na sposób kulturowy. Już na pierwszym wspomnianym etapie badania, strukturalnym, można dostrzec jakąś niekonsekwencję czy też dysproporcję akcentującą rolę płaszczyzny przestrzennej w opisie, gdyż dziennikowe wpisy Gleba zawierają precyzyjną informację nie tylko o czasie, lecz także o miejscu zapisu. Fragmenty biograficzne orientowane są zaś tylko za pomocą daty rocznej. Ten autorski zabieg ma, jak się wydaje, odzwierciedlić naturalne różnice między narracjami o przeszłości i teraźniejszości, uwarunkowane ograniczeniami ludzkiej pamięci, ale jednocześnie ukazuje ważną właściwość losów bohatera, która – jak dowodzą antropologowie – określać może także jego osobowość (Rybicka 51). Jest on mianowicie człowiekiem zmieniającym często miejsce pobytu, nieustannie podróżującym obywatelem świata, łatwo akceptującym i oswajającym nową przestrzeń, a przebieg jego życia można przedstawić w postaci listy odwiedzonych przez niego miejsc. Takie podejście jest zgodne z utrwalonym w kulturze wyobrażeniem życia jako drogi, które w powieści Wodołazkina wybrzmiewa, nieco prowokacyjnie, jako wspomnienie z zasobów pamięci komunikacyjnej (Assmann 2015: 36), dotyczące nietypowej odmiany wyrazu droga.

Русские формы – путь, пути, пути, путь, путем, пути – сопоставлялись там с украинскими: путь, путі, путі, путь, пугтю, путі. Главное отличие: в украинском путь – она. Грамматический женский род. Однажды Глеб спросил отца, как так получилось, что путь – она. Тому що наша путь, ответил Федор, вона як жінка, м'яка та лагідна, в той час як російський путь – жорсткий, для життя непередбачений. Саме тому у нас і не може бути спільної путі (Vodolazkin 2019: 81).

Wodołazkin naprowadza czytelnika na pewne kierunki refleksji przez wykorzystanie odpowiednich terminów, rekwizytów czy tematów w warstwie narracyjnej. W tym wypadku wspomnienie o wyrazie droga wywołuje zadumę nie tylko nad różnicami leksykalnymi między językiem ukraińskim i rosyjskim, ale sugeruje rozmyślanie o szerokim kulturowym kontekście tego pojęcia. Na podstawie kulturowej trwałości relacji życia i drogi Małgorzata Czermińska postawiła tezę, że narracje biograficzne przedstawiające ukształtowane kulturowo fazy w przebiegu życia jednostki mają specyficzne odniesienia przestrzenne, które zasługują na odrębne badania (Czermińska 13). Nie zatrzymując się na zagadnieniu prawdziwości narracji omawianej powieści, lecz na jej strukturalnym podobieństwie do dokumentu, warto przywołać ustalenia badaczki:

Szukanie spacialnych kontekstów kolejnych etapów czasowego przebiegu życia nie jest kaprysem ani uzurpacją, ale sięgnięciem do bardzo starej tradycji. Chodzi o intuicję tkwiącą głęboko u najdawniejszych podstaw myślenia o ludzkiej egzystencji w naszym kręgu kulturowym, intu-

icję utrwaloną w wyobrażeniu życia jako drogi, niesioną przez potoczny w polszczyźnie zwrot „droga życiowa” i w łacińskiej nazwie podstawowej formy życiorysu *curriculum vitae*, czyli bieg „życia” (Czermińska 13).

Czermińska dostrzega potrzebę mówienia o „miejscach autobiograficznych”, które zostały ukształtowane subiektywnie w procesie formowania się tożsamości jednostki pod wpływem indywidualnego doświadczenia i pewnego kulturowego osądu. Polska literaturoznawczyni zwraca więc uwagę na obecność w autobiografiach faz i punktów antropologicznych pozwalających na dostrzeżenie takich modeli przestrzennych, jak miejsce urodzenia, miejsce dzieciństwa dla pierwszej fazy życia, podróż edukacyjna dla młodości czy miejsce stabilnej egzystencji w starości. Czermińska zauważa wariantywność znaczeniową owych miejsc, która jednak nie podważa racji ich wyodrębnienia (Czermińska 29).

W tym sensie pamiętnikarskie fragmenty *Brisbane* w opisach lokalizacji wyznaczających koleje życia bohatera przypominają pod względem statusu miejsca autobiograficzne w literaturze dokumentu osobistego. Dzieciństwo spędzone w Kijowie oraz podróż inicjacyjna, która w tym wypadku odbywa się dwuetapowo, gdyż pierwszy etap wyznacza wyjazd do Moskwy, podczas którego Gleb odkrywa gorycz odrzucenia miłosnego, a etap drugi to wyjazd na studia do Petersburga (wówczas Leningradu). Już w samym zestawieniu trzech wymienionych miast można upatrywać głęboko symboliczny sens, swoiste odzwierciedlenie przełomowych punktów historii kultury rosyjskiej, a w związanych z nimi doświadczeniach bohatera – zwykle przypisywany owym miejscom charakter. W obydwu fazach życiowych właściwości przestrzeni ukazane są przez pisarza z wielką pieczołowitością. Jest to zarówno przestrzeń geograficzna, dominująca we fragmentach dziennikowych i manifestująca się przez wyraziste opisy topograficzne, jak i przestrzeń wyobrażona – obrazy osadzone częściowo na cechach realnej przestrzeni, a częściowo na ukształtowanych kulturowo matrycach i osobistych wyobrażeniach.

Motyw drogi ukazuje głęboką korelację czasu i przestrzeni, które – jak twierdzi Yi-Fu Tuan – „koegzystują, zazębiają się i określają w osobistym doświadczeniu”, a „każde działanie powoduje strukturę czasoprzestrzenną” (Tuan 167). Geograf podkreśla, że poczynając od renesansu przestrzeń i czas nabrały subiektywności przez fakt „zorientowania wobec człowieka” (Tuan 158), a efekty tego procesu można zaobserwować w sztuce europejskiej. Dla naszych rozważań ta konstatacja jest ważna o tyle, że większość narracji utworu Wodołazkina wyraża właśnie takie, typowe dla sztuki nowożytnej, podejście do czasu i przestrzeni jako konstruktów akcentujących indywidualne doświadczenie. Przemieszczanie w przestrzeni jest tu ukazywane jako celowe i odzwierciedlające indywidualną historię bohatera. A jednocześnie jako pewnego rodzaju zaburzenie tego układu

pojawiają się relacje z wydarzeń, które według Yi-Fu Tuana powodują unieważnienie wcześniej wspomnianej relacji. Uczony pisze: „Muzyka może zakłócić świadomość ukierunkowanego czasu i przestrzeni. Rytmiczny dźwięk zsynchronizowany z ruchami ciała osłabia poczucie celowego działania, poruszania się w historycznym czasie i przestrzeni ku celowi” (Tuan 164). W analizowanej powieści wiele razy odnotowane jest właśnie takie doświadczenie zatrzymania czasu i zatarcia tła przestrzennego pod wpływem muzyki: „Беря в руки инструмент, Глеб перемещался туда, где времени нет” (Vodolazkin 2019: 162). Można powiedzieć, że ukazując momenty ekstazy spowodowanej muzyką, Wodołazkin zaburza spójność opisu drogi życiowej bohatera i odwołuje się w bardzo subtelny sposób do innego odczuwania świata, utrwalonego w sztuce średniowiecznej, odzwierciedlającego archaiczne pojmowanie historii, w którym nie zaznacza się jeszcze subiektywizacja odczucia czasu i przestrzeni.

Podobne znaczenie ma, jak się wydaje, wyekspozowanie w powieści twierdzenia, że „życie to przywykanie do śmierci”. Frazę tę wypowiada pensjonariusz domu opieki, ekscentryczny Frantz-Peter, który w pełni może być postrzegany jako figura współczesnego jurodiwego (Vodolazkin 2019: 391, 279), a przez to jego słowa nabierają wydźwięku profetycznego i wyraźnie lokują odbiorcę w horyzoncie kultury staroruskiej. Wodołazkin wprowadza w ten sposób motyw odwrotności znanego obrazu życia jako drogi, nie przerywając narracji, która tenże obraz ilustruje. Powstaje zatem wrażenie pewnej gry z czytelnikiem, w której szczegółowo objaśniona zostaje jedna koncepcja ludzkiego życia, a jednocześnie przebłyskują wyraziste elementy koncepcji o przeciwnej wymowie, bez wywołania dysonansu. W konsekwencji czytelnik jest przygotowywany na radykalne konkluzje Wodołazkinowskiej prozy, które jednak nie mają charakteru obrazoburczej rewolty, a jedynie ukazują inne, nieoczekiwane konteksty dobrze znanych motywów, opisów i refleksji.

Warto wrócić jeszcze na chwilę do ustaleń Yi-Fu Tuana, który dokonał ważnych rozróżnień w zakresie sposobu przeżywania relacji spacji. Przestrzeń konstruowana na podstawie doświadczeń uwzględniających odmienności kulturowe może być więc mityczna, pragmatyczna i abstrakcyjna (Tuan 29). Jednocześnie badacz akcentuje różnicę między przestrzenią i miejscem: „Przestrzeń przekształca się w miejsce w miarę uzyskiwania określeń i znaczeń” (Tuan 173).

Chociaż w obecnym badaniu bardziej interesuje mnie sposób oddziaływania różnych kulturowych oznaczeń przestrzeni na system poglądów ukazanych w utworze niż sama jej charakterystyka, to jednak trudno zupełnie pominąć tę kwestię, stanowiącą przecież podstawę do pozostałych rozważań. Posługując się wspomnianymi wyżej kategoriami, można w utworze doszukać się mitycznej i pragmatycznej odmiany przestrzeni. Jednak trafniej byłoby powiedzieć, że realna przestrzeń geograficzna ukazana w tekście ma dwa wymiary: kulturowy,

zewnątrzny wobec bohatera, i osobisty, stanowiący efekt jego indywidualnych doświadczeń. Przy tym ten drugi wymiar, w którym dopiero można wskazać wspomniane wcześniej odmiany, także nie jest formowany poza kontekstem praktyk kulturowych specyficznej dwujęzycznej i niejednorodnej wspólnoty mieszkańców Kijowa. Jego obraz w książce jest, po pierwsze, naznaczony indywidualnym odczuwaniem ogólnie rozpoznawanych elementów miasta. Po drugie zaś, uwzględnia jego historię i rolę w literaturze ukraińskiej oraz duchowości prawosławnej. Bohater przyjmuje specyficzne nawarstwienie praktyk kulturowych, tradycji literackiej czy duchowej jako konieczne i wzbogaca je własnymi przeżyciami. Słynna rakietą, znana turystom amatorom superszybkich rejsów po Dnieprze z lat 80., fragmenty ludowych pieśni ukraińskich, zwyczaje codzienne kijowian i wspomnienia dziecięcych zabaw zlewają się w obraz miasta, które jest ciągle rozpoznawane jako swoje, mimo że szczegóły jego architektury się zmieniły, podobnie jak dominujący język i nawet państwo, do którego przynależy całe rodzinne terytorium.

Дохожу по Владимирской до Прорезной и поворачиваю в сторону Крещатика. В душе спокойствие. Я – часть ночного города. Провел здесь свое детство, оно служит мне защитой. Иду, невидим для всех, в облаке воспоминаний. Касаюсь ладонью домов, потому что каждый мне знаком: в них я когда-то входил или просто шел мимо. Беседовал с кем-то, остановившись, – когда, с кем? Поставив ногу на каменную тумбу. Слова в памяти цепляются не за собеседника – за место. Являешься через десятки лет, а слова здесь, пожалуйста, висят по-прежнему – на домах, на деревьях – как новенькие (Vodolazkin 2019: 295–296).

Można powiedzieć, że w utworze znajdują się odwołania do *lieux de mémoire* (Boer 225), które tu mają charakter nie tyle narodowy, ile kulturowy i są traktowane przez bohatera bardzo indywidualnie: „Переезжая через Днепр, крещусь на Лавру – всегда здесь крещусь, в каждый приезд” (Vodolazkin 2019: 295). Punktem odniesienia w tej osobistej wersji przestrzeni jest zaś dom rodzinny, który w pełni zasługuje na status „miejsca”.

Дома многое отвлекало. Дома. Дому. Дом. Единственный, возможно, в его жизни. Потом домов было много – так много, что они потеряли свое домовое качество и стали местом жительства. А с этим связывала пуповина: Дом. Маленький, двухэтажный, стоял на бульваре Шевченко, бывшем Бибиковском (Vodolazkin 2019: 33).

Ważne, że ta nasyciona wartościami i znaczeniami przestrzeń domowa, która – jak widać – ciągle jest określana częściowo za pomocą koordynat kulturowych, należy do przeszłości. Dalsze opisy bardziej lub mniej przytulnych pomieszczeń mieszkalnych, które zajmował w swoim życiu bohater, nie zyskują już waloru pierwszego domu. Nawet mieszkanie kupione przez żonę Janowskiego w Peters-

burgu tylko po to, aby przeprowadzić swego rodzaju rekonstrukcję historyczną początków wspólnej znajomości, nie jest przedstawione w tym szczególnym kodzie miejsca intymnego. Trzeba jednak przyznać, że Wodołazkin jest z zasady bardzo precyzyjny we wszystkich omówieniach przestrzeni, zarówno tych dotyczących przeszłości, jak i terażniejszości. Okazuje się przy tym, że te pierwsze, mimo że trudno je zakwalifikować jako przykłady *locus amoenus*, w większym stopniu zasługują na miano miejsca intymnego niż komfortowe przestrzenie terażniejszości.

Oczywiście można tę sytuację przypisać pracy pamięci. Jednak trzeba zauważyć, że w utworze pamięć nie jest środkiem do wywołania nostalgicznego wzruszenia czy tęsknoty za tym, co było, i nie jest skupiona na przeszłości, ale nastawiona na terażniejszość, bo pomaga bohaterowi odpowiedzieć na najważniejsze pytania dotyczące jego tożsamości i jego przyszłości. Gleb Janowski koncertuje w wielu miastach i ma kilka domów w różnych krajach. Nie można więc powiedzieć, że bohater Wodołazkina zamieszkuje w jakimś miejscu w pełnym znaczeniu tego słowa (Baślâr 33–34, 95). Pojęcie zamieszkiwania zakłada przecież stałą relację z pewną przestrzenią, zakorzenienie, odpowiedzialność, poczucie wspólnoty wartości z innymi mieszkańcami, wreszcie możliwość marzenia (Baślâr 26–27). Janowski jest współczesnym nomadą, który wszędzie czuje się jednakowo dobrze (Rybicka 51), a przez to zatracą poczucie przynależności do konkretnego lokum. Pamięć o istotnych miejscach przeszłości ma zaspokoić pragnienie samookreślenia, służyć pomocą w konceptualizacji podmiotowości.

Fragmenty utworu dotyczące przeszłości stanowią, według zamysłu kompozycyjnego, zredagowany przez pisarza Nestora zapis wywiadu rzeki z muzykiem Janowskim i mają przedstawić wirtuoza takim, jakim „jest naprawdę”. Wydobycie z pamięci wszystkich istotnych w przeszłości miejsc ma być zatem sposobem na powtórne zdefiniowanie artysty w momencie kryzysu osobistego. Chyba najpełniejsze wyjaśnienie jego wątpliwości tożsamościowych pada ze strony ukochanego dziadka i jest utrzymane w duchu antropologii przestrzeni, z jednoczesnym odwołaniem do tradycji kulturowych: „Ти – це ти, Мефодий опять перешел на украинский. Як то співають: людина – як дерево, вона звідси і більше ніде” (Vodolazkin 2019: 399).

Takie spacialne określenie tożsamości konkretyzuje obraz życia-drogi, ograniczając jego wymiar czasowy jedynie do przeszłości i terażniejszości. Przestrzeń nie zapewnia bowiem żadnych wskazówek na temat przyszłości, co oczywiście najbardziej interesuje bohatera. W książce Wodołazkina problem przyszłości przejawia się z całą jaskrawością, gdyż motywacją dwugłosowej narracji jest strach bohatera przed rozwojem strasznej choroby, przed niepełnosprawnością i śmiercią, a więc faktycznie przed utratą własnej tożsamości. Ma on nadzieję, że rekonstrukcja jego prawdziwej osobowości w jakiś sposób zapewni jej trwałość.

Dopiero globalne spojrzenie na obydwie teksty o Janowskim ukazuje, jak ważne dla jego dojrzewania osobowościowego są doświadczenia przestrzenne i w jak wielkim stopniu narracja, która ma być odpowiedzią na strach przed przyszłością, jest opowieścią o miejscach autobiograficznych. W celu określenia problematycznej przyszłości pisarz używa także szczególnego spacjiowego kodu, którego hasłem wywoławczym jest tytułowe miasto Brisbane.

Brisbane od samego początku funkcjonuje w fabule jako wymarzony cel podróży, a więc swego rodzaju topos szczęśliwej przyszłości. Myśl o wyjeździe do Australii motywuje matkę bohatera do zmagania z codziennością. Jest Brisbane niewątpliwie symbolem raj, który zyskał konkretną lokalizację fizyczną, uwzględniając wymogi rzeczywistości sowieckiej, negującej istnienie świata duchowego. A jednocześnie wyobrażenie tego wspaniałego miasta wyraźnie nawiązuje do staroruskich koncepcji geograficznych, harmonijnie łączących rzeczywistość ze sferą sakralną. Raj znajdował się – według przekonań utrwalonych w staroruskich zabytkach literackich – na antypodach dostępnej fizycznie przestrzeni, za granicami znanego świata, ale jego funkcjonowanie miało charakter jak najbardziej realny, mimo braku niekwestionowanych dowodów (por. Lotman 95–96, 103). Wodolazkinowskie Brisbane jest charakteryzowane niemal w ten sam sposób, poprzez melanz faktów i wyobrażeń, zabobonów i wątpliwości. Przykładem tego ciekawego połączenia jest doniesienie prasowe o podważeniu realności Australii (Vodolazkin 2019: 351). Negacja istnienia tego kontynentu znajduje się obok informacji, że Irina Janowska nawiązała korespondencję z jego mieszkańcem, a następnie opuściła własny kraj i już z Brisbane regularnie kontaktuje się telefonicznie z synem. Omawiane miasto funkcjonuje na granicy realności i zmyślenia do ostatnich chwil narracji, bez jednoznacznego określenia jego statusu. Wspomniana wcześniej, rozpoznawalna już na początku powieści, konwencja dokumentalności wskazuje na potrzebę traktowania Brisbane jako prawdziwej lokalizacji fizycznej, a jednak wraz z rozwojem wydarzeń fabularnych realność tego miejsca coraz bardziej się rozmywa i w końcu utworu jest ono traktowane po prostu jako substytut wieczności, miejsce, gdzie żyją ludzie, którzy ukończyli swoją ziemską wędrówkę.

Ważny jest również fakt, że opowieść o bohaterze rozpoczyna się podczas lotu samolotem, w przestworzach, gdzie – według ukazanego w książce szczególnego modelu przestrzennego – ziemskie rozumienie czasu i przestrzeni zostaje unieważnione. Taką deterytorializację i detemporalizację można uznać za przejaw charakterystycznego dla hipernowoczesności stanu przebywania w „nie-miejscu”, według określenia Marca Augégo. „Jeśli jakieś miejsce można zdefiniować jako tożsamościowe i historyczne, to przestrzeń, której nie można zdefiniować ani jako tożsamościowej, ani jako relacyjnej, ani jako historycznej, definiuje nie-miejsce” (Augé 53). Z jednej strony właśnie w takich warunkach bohater wyraźnie potrze-



buje określić się na nowo, nie według owych zasad, które panują w nie-miejscu, lecz według najbardziej tradycyjnego, można powiedzieć, archaicznego schematu. Z drugiej strony, podróż samolotem, wybijając pasażera ze zwykłego odczuwania czasu i miejsca, oznacza fizyczne unoszenie się, mistyczne zbliżanie się do niebios otwierające możliwość kontaktu ze zmarłymi.

В полете он думал о бабушке. Прижавшись носом к иллюминатору, всматривался в облака. В конце концов он ее увидел. Она брела, сгорбившись, вверх по пологому облаку. Заоблачная жизнь чем-то напоминала обычную: дома, деревья, животные. Всё, включая бабушку, из белого, летучего, влажного. Бабушка шла к большому облачному дому, где ее, по-видимому, ждали (Vodolazkin 2019: 261–262).

Myśl o niebiańskim bytowaniu zmarłych należy do dobrze rozpoznawalnego arsenału najstarszych wierzeń, a jednocześnie akcentuje antropologiczną tendencję uprzestrzennienia wyobrażeń o wieczności. Podtrzymuje ją Wodołazkin, przedstawiając historię swojego bohatera jako „opowieść w miejscach”, której zwieńczeniem ma być przyzwyczajenie się do śmierci i odkrycie wieczności. Zagłębianie się w poznanie przestrzeni jest drogą do pokonania jej ograniczeń, a wtedy ona sama staje się substytutem wieczności.

Potwierdzeniem takiego kierunku interpretacyjnego są dwa istotne elementy utworu: punkt kulminacyjny akcji oraz epilog. Pierwszym jest śmierć Wiery wywołująca zawieszenie zasad przestrzeni fizycznej. Przeżywając tę tragedię, Janowscy mentalnie przenoszą się do małego kalabryjskiego miasteczka, do którego mieli pojechać wraz z przybraną córką. Na wysokim brzegu Scalei doznają oni niemal religijnego olśnienia, w wyniku którego przez chwilę doświadczają istnienia wieczności i poznają, że czas i przestrzeń są tożsame. To moment, w którym z całą wyrazistością zaakcentowany jest wymiar wieczności: przestrzeń realna i wyobrażona mieszają się, a rzeczywiste doświadczenia przechodzą w iluzję. Przypomina to staroruskie odczuwanie przestrzeni i czasu, utrwalone na przykład na ikonach ilustrujących historie świętych, gdzie wszystkie wydarzenia wyeksponowane są jednocześnie, plany się przenikają, a skalę poszczególnych składowych obrazu określa nie czas czy miejsce, lecz znaczenie przedstawionych momentów w wielkiej historii zbawienia.

Podobną kompozycją odznacza się drugi z wymienionych wcześniej elementów, czyli epilog. Ukazane tu oderwane informacje dopiero po odczytaniu w określonym kontekście ujawniają pewną spójność. Okazuje się, że Irina Janowska nie mieszka wcale w Brisbane i nie telefonuje stamtąd do syna w najważniejszych momentach jego życia, lecz od wielu lat nie żyje. Sam wirtuoz zaś zapytany o to, czy dodałby coś do swojej biografii, opowiada o jeszcze jednym doświadczeniu przestrzeni, podobnym do przeżycia z wyobrażonej Scalei, lecz znacznie wcześniejszym, w którym po raz pierwszy zetknął się ze strachem

przed śmiercią. To dopowiedzenie logicznie zamyka historię odkrywania śmierci i przywykania do niej.

W ten sposób ostatecznie przestrzeń zostaje zdefiniowana jako metafora wieczności, a narracja o życiu Janowskiego urasta do rangi opowieści o sensie egzystencji każdego człowieka. Wieczność jest tu przedstawiona jako realne doświadczenie tych, którzy przywykli do śmierci, a ta dojrzałość otwiera na średnio-wieczne odczuwanie świata, w którym panuje nieustanna terażniejszość, a więc wszystkie wydarzenia rozgrywają się zawsze „teraz” i „tutaj”. Wodołazkin w wypowiedziach metaliterackich twierdzi zresztą, że bliska jest mu właśnie taka, staroruska perspektywa (Vodolazkin 2017: 368).

Przestrzeń ukazana w utworze jest zakodowana według kulturowego wzorca. Wodołazkin filolog obdarza swoich bohaterów typowym doświadczeniem kulturowym, konstruuje ich losy na zasadzie intertekstualności, która w tym przypadku nie jest nastawiona na grę estetyczną, lecz wydobywa wieczne problemy, podejmuje refleksję – rzecz można – średniowieczną, bo pobrzmiewa w niej dydaktyczny patos literatury staroruskiej z jej opowieściami o starcach, świętych, prawiednikach, męczennikach i jurodiwych. Doprowadza to wręcz do zaprzeczenia podstaw współczesnego wyobrażenia o świecie, opartego na technologii i nauce. Odpowiedzią na lęk bohatera przed nieznaną przyszłością staje się bowiem doświadczenie przestrzeni, dowodzące realności raj i wieczności.

## Bibliografia

- II Meždunarodnaâ naučnaâ konferenciâ Znakovyje imena sovremennoj russkoj literatury: Evgenij Vodolazkin.* Web. 01.12.2020. [https://ifw.filg.uj.edu.pl/konferencje/-/journal\\_content/56\\_IN-STANCE\\_Ymd6/1717115/139773146](https://ifw.filg.uj.edu.pl/konferencje/-/journal_content/56_IN-STANCE_Ymd6/1717115/139773146).
- Assmann, Jan. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych.* Przeł. Anna Kryczyńska-Pham. Wstęp i red. Robert Traba. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015.
- Assmann, Jan. „Communicative and cultural memory”. *The theoretical foundations of Hungarian 'lieux de mémoire' studies.* Red. Pál S. Varga, Karl Katschthaler, Donald E. Morse and Miklós Takács. Debrecen, Debrecen University Press, 2013, s. 36–43.
- Augé, Marc. *Nie-Miejsca: wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności.* Przeł. Roman Chymkowski. Przedm. Wojciech J. Burszta. Warszawa, Wydawnictwo PWN, 2011.
- Bašlâr, Gaston. *Izbrannoe: Poëtika prostranstva.* Przeł. Mihail Ū. Miheev, Nataliâ V. Kislova. Moskva, Rossijskaâ političeskaâ ênciklopediâ (ROSSPËN), 2004.
- Boârkina, Polina. *Evgenij Vodolazkin. Brisben.* Web. 01.12.2020. <https://magazines.gorky.media/zvezda/2019/3/brisben.html>.
- den Boer, Pim. „Loci memoriae – Lieux de memoire”. Przeł. Paweł Majewski. *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów.* Red. i wstęp Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski. Oprac. Roman Chymkowski i inni. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018, s. 223–230.

- Czerwińska, Małgorzata. „Przestrzenne odniesienia czasowych faz biografii”. *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*. Red. Elżbieta Konończuk, Elżbieta Sidoruk. Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2015, s. 11–39.
- Erl, Astrid. *Kultura pamięci. Wprowadzenie*. Przeł. Agata Teperek. Red. i posłowie Magdalena Saryusz-Wolska. Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.
- Evgenij Germanovič Vodolazkin. Web. 01.12.2020. <https://bookmix.ru/authors/index.phtml?id=510>.
- Evgenij Vodolazkin. *Sajt, posvášennyj tvorčestvu pisatelâ*. Web. 01.12.2020. <https://evgenyvodolazkin.ru/>.
- Gorbenko, Aleksandr. „Voskrešenie i ubijstvo slovom: metamorfozy žiznetvorčestva v proze Evgeniâ Vodolazkina”. *Znakovyje imena sovremennoj russkoj literatury: Evgenij Vodolazkin: kollektivnaâ monografiâ*. Red. Anna Skotnicka, Janusz Świeży. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 83–95.
- Kaplan, Vitalij. *Žizn' kak prodolženie žizni: v čem smysl novogo romana Vodolazkina „Brisben”?*. Web. 01.12.2020. <https://foma.ru/zhizn-kak-prodolzhenie-zhizni-v-chem-smysl-novogo-romana-vodolazkina-brisben.html>.
- Konończuk, Elżbieta. „Poetyka przestrzeni geograficznej według Kennetha White’a”. *Wyobraźnia przestrzenna w perspektywie geopoetyki*. Red. Elżbieta Konończuk, Katarzyna Trusewicz, Szymon Trusewicz. Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2018, s. 9–22.
- Lotman, Jurij M. „Dwa teksty semiologiczne: o pojęciu przestrzeni geograficznej w średniowiecznych tekstach staroruskich”. Przeł. Maria Mayenowa. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 3 (15), 1974, s. 93–113.
- Madejski, Jerzy. „Wstęp. Przewodnik, bedeker, poradnik i geoliteratura”. *Geoliteratura. Przewodnik, bedeker, poradnik*. Red. Jerzy Madejski, Sławomir Iwasiów. Szczecin–Kraków, Universitas, 2019, s. 5–20.
- Pât' pričîn pročitat' „Brisben” Evgeniâ Vodolazkina i odna pričína ne čitat' ètot roman*. Web. 01.12.2020. [https://evgenyvodolazkin.ru/3318\\_pyat-prichin-prochitat-brisben-evgeniya-vodolazkina-i-odna-prichina-ne-chitat-etot-roman/](https://evgenyvodolazkin.ru/3318_pyat-prichin-prochitat-brisben-evgeniya-vodolazkina-i-odna-prichina-ne-chitat-etot-roman/).
- Pisatel' Evgenij Vodolazkin – ob anonimnyh otzyvah, tehničeskom progresse i besede s Èko*. Web. 01.12.2020. <https://altapress.ru/afisha/story/ne-nado-moshchnih-obobshcheniy-oni-lzhivi-pochti-vse-205798>.
- Roman Evgeniâ Vodolazkina „Brisben” polučil premiû „Kniga goda”*. Web. 01.12.2020. <https://www.sobaka.ru/entertainment/books/95859>.
- Roman v tri oktavy. Galina Ūzeŋovič – o tom, kak ustroen „Brisben”, samaâ muzykal'naâ kniga Evgeniâ Vodolazkina*. Web. 01.12.2020. <https://meduza.io/feature/2018/12/08/roman-v-tri-oktavy>.
- Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków, Universitas, 2014.
- Skotnicka, Anna, Janusz Świeży, red. *Znakovyje imena sovremennoj russkoj literatury: Evgenij Vodolazkin: kollektivnaâ monografiâ*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Topolski, Jan. *Jak się pisze i rozumie historię. Tajemnice narracji historycznej*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Rytm, 1996.
- Tuan, Yi-Fu. *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. Agnieszka Morawińska. Wstęp Krzysztof Wojciechowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Vodolazkin, Evgenij. „Ob istorii i obščestve”. *Dom i ostrov, ili instrument âzyka. O lûdâh i slovah*. Moskva, Izdatel'stvo AST, 2017, s. 366–377.
- Vodolazkin, Evgenij. *Brisben. Roman*. Moskva, Izdatel'stvo AST, 2019.



NATALIA TULIAKOVA, NATALIA NIKITINA

## Travelling to the described present: mago-space in the Strugatskys' *Monday starts on Saturday*

Путешествие в описываемое настоящее: магопространство  
в повести *Понедельник начинается в субботу*  
А. и Б. Стругацких

**Abstract.** Fantasy and science fiction genres extensively use imaginary settings and locations different from realistic ones but striving to look real. Arkady and Boris Strugatsky, pioneers of the science fiction genre in Russia, actively exploited the potential of both genres in their early tale, *Monday starts on Saturday* (1964), which combines features of the two space types. The present paper analyses the principles of creating 'mago-space' in the book. To do so, we look at the spatial organization of the events involved in the plot and the personages' ideas regarding space. The research will enable us to clarify the role of space in conveying the authors' message, which in this tale is quite explicit. We argue that the space changes significantly within the book, accompanying genre transformations and the development of the protagonist. Since the tale uses 'mental sublocations' as the main units of spatial organization, each part is determined by a certain type of cultural heritage. In the first part, it is the mental space of folklore and classical literature, in the second – that of mythology and science fiction, and in the final – philosophy and science. Mental spaces that coexist and follow various laws form a narrative which turns out to be a journey to the described present in the variety of its forms.

**Keywords:** the Strugatskys, *Monday starts on Saturday*, fantasy, science fiction, spatial organization of a literary work

Natalia Tuliakova, Higher School of Economics National Research University, Saint Petersburg – Russia, [n\\_tuljakova@mail.ru](mailto:n_tuljakova@mail.ru), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0685-4993>

Natalia Nikitina, Higher School of Economics National Research University, Saint Petersburg – Russia, [gromovanat@list.ru](mailto:gromovanat@list.ru), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0356-2159>

### Introduction

Arkady and Boris Strugatskys are acclaimed as landmark figures in Russian twentieth century literature, with their main contribution being to the science fiction genre, which they imbued with philosophical and religious meanings (Tam-

maro 1; Miloslavská 2008: 3). Spatial images, as is often the case with science fiction literature, play a significant role in their prose, participating in the binary opposition of the known and the unknown. Main personages frequently have to travel to new places with different missions, which constitutes the majority of the Strugatskys' plots (Èverstov 307).

The present paper analyses *Monday starts on Saturday* (*Ponedel'nik nachinyetsya v subbotu*, 1964), defined by Eugene Kozlowski as 'soft science fiction' (Kozlowski 14), from the perspective of spatial organization and spatial images creation. The question of the spatial organization of the tale, though raised in research literature, has not been profoundly studied yet (Vasilaš, Vološinova 229). This tale combines the properties of fantasy and science fiction, making use of both genres potential to create a new narrative form with its own spatial qualities. The action of the tale takes place in a parallel reality called 'mago-space' by the narrator. It exists on par with the ordinary world, as it happens in fantasy prose. Like fantasy, the story features a range of well-known mythological creatures and objects, but contrary to this genre, constant allusions are made to works of world literature, turning *Monday starts on Saturday* into a postmodernist text (Miloslavská 2014: 171). Thus, the space of the tale is characterized by ambiguous properties of the space that may resemble the real world or be explicitly fictionalized: the protagonist, initially belonging to the real world, ends up in the magical world inhabited with creatures originating in world culture – literature and folklore, but also by scientists, administrators, journalists and militia. The text also includes some elements of science fiction by absolutising this magical world, as the heroes lose all the connection with reality and stay within the limits of their magical institution. In addition, science fiction is incorporated by addressing the advances of science and technology, although based on magical foundations. Finally, travelling to the imaginary future as presented in science fiction allows the authors to dwell on the genre poetics.

The category of space plays a crucial role in the tale, which is reflected in the earlier version of the title: *The Seventh Heaven* (*Sed'moye nebo*), *Land of Magicians* (*Strana magov*), *Republic of Magicians* (*Respublika magov*) (Strugackij, Strugackij 338); within the 'mago-space' of the text various sub-spaces that receive pseudo-scientific names can be identified (M-field, hyperfield, etc.). The events are determined by the chosen space type and cannot happen anywhere else, despite their stressed fictionality.

The analysis is conducted within the framework of the semiotic approach to the spatial organization of a literary text, as this seems to be an approach best compatible with the Strugatskys' prose. Many images of the tale are references to cultural traditions rather than attempts to create a visually represented space per se. We analyze the three parts of the tale in their succession and pinpoint the

dominant principles in their organization, identifying their origins. Next, we establish a number of elements that unify the three parts, and finally we dwell on what message could be conveyed by the chosen patterns. We argue that the first part of the tale presents space as it is done in Russian fairy tales and in classical literature. In the second part, the narrative moves on to the mythological way of organizing space. In the final part, space gradually loses its tangible features and becomes the space of intellectual quest – scientific and philosophical. The connection between the parts is maintained, among other means, by spatial images. However, the paratextual elements (epigraphs, postscript and commentary) reveal the artificial nature of any spatial model.

### **Part 1: “It was more like Alice in Wonderland”**

The first part of the tale, *Commotion over the divan (Suyeta vokrug divana)*, is built around a tangible object that transforms the real space into a magical one. This object is a divan (a sofa), and different personages want it for their possession. For the narrator and the protagonist, Alexander Privalov, spending a night on this divan becomes an initial stage in his travel to a new life in the imaginary northern town Solovets (a reference to the notorious Solovki archipelago). A possible meaning of the image is commented on by Kozłowski: “The etymology of the word ‘divan’ is from the Persian where it means a ‘collection of poems’. Thus the word ‘divan’ also suggests poetry, fiction, imagination, and their powers to transform reality” (Kozłowski 100).

The real location of Privalov’s journey, although bearing easily recognizable features of the Soviet “byt”, are tinted with the legacy of Russian and world culture. The bond with Russian culture is established through the concept of the province, which arouses reminiscences to a certain national literature tradition from Nikolay Gogol to Ilya Ilf and Evgeny Petrov, and is stressed by explicit citations. On the other hand, the distance from the urban centres leashes the folk potential of the province image, which becomes a treasury of old traditions and to some extent resists modernisation.

The protagonist’s travel to meet his friends (who never appear in the story) for a reason which is never explained, is interrupted by a sudden encounter. The car that the narrator drives is a substitute of a horse or a wolf, and, as often happens with vehicles in fairy tales, is not his own. Just like a fairy tale hero, Privalov does something good for two complete strangers: picks them up when they hitchhike near a forest, and in return they arrange his lodgings for the night, showing him the way to a magical kingdom, and ultimately his career at the National Institute for the Technology of Witchcraft and Thaumaturgy.

The lodgings take place at a museum, which is at the same time a house of Baba Yaga: the house presumably has chicken legs, and the hostess, Naina Kievna Gorynych, bears a striking resemblance to the old witch of Russian folklore. This place therefore combines the features of folklore (talking animals, a mermaid, a dragon) and technical progress: a telephone – “a very modern piece of equipment in white plastic” (Strugatsky, Strugatsky 24), a trade union meeting of witches, etc.

Interestingly, the narrator seems quite oblivious to the fairy tales traditions. Instead, he chooses a western way of construing the reality. Thus, the story is enriched with written culture images due to allusions derived from world literature, starting with Alexander Pushkin up to Charles Dickens (Gromova). The allusions are interpreted by the narrator in a certain way that transforms the space into a new one. The connection with literature dictates the choice of epigraphs that make a link to the gothic discourse, in which a hero occasionally has to stay overnight at a scary place. It also reflects the narrator’s wish to explore reality from a scientific perspective. Also, the space is stretched through tangible objects. For example, a table cloth on the dining table encompasses the vast spaces of the world literature: the hungry hero remembers different episodes where literary personages had meals. The book that Privalov constantly resumes reading is a different narrative each time (Alexey Tolstoy’s novel, a law book, a book on syntax, a collection and study of literature written by people with mental disorders). Thus, the Strugatskys exploit the generic potential of objects that in fantasy often serve the model of the world (Nesterova 58).

Reality, thus, is constructed with the help of cultural texts, which Irina Vaganova defines as ‘mental sublocations’ (Vaganova) and Kozłowski refers to as ‘discourses’ (Kozłowski 10). The space in which a personage functions is determined by the tradition behind the personage. In the following parts the same principles of spatial organization are used, but the sources are different.

## **Part 2: “The year’s on the turn, Saturn’s in the constellation of Libra”**

Unlike the first part, the second one, *Vanity of Vanities* (*Suyeta Suyet*), is almost exclusively located in the institute. It becomes clear why the Strugatskys spoke of the tale as “a story of fantastic scientists” (Strugatsky, Strugatsky 419). The unity of space and time is provided by the situation: the narrator is appointed to stand a night watch of the building on the New Year’s Eve. The first chapter of the part introduces the gallery of the main characters, followed by a long description of the building itself.



The name of the institute is a reference to the utopia genre, as it is a place that does not exist (The Russian abbreviation sounds like 'nothing'), on the one hand, and depicts a kind of ideal, on the other (Tatarchenko, Peters 246). The book paradoxically combines the elements of satire and utopia. Targeting real high schools, with their deficiencies and flaws, NITWIT is still a place where the narrator and most other personages feel happy. What is more, it is a place where happiness is constantly being searched for (in the Department of Linear Happiness) and studied (thus, Magnus Redkin collects varied definitions of happiness).

The setting of the second part is situationally and culturally dictated. The action takes place on New Year Eve, the ritual moment of the temporal shift when creatures from the alien world may enter our world through a crevice between the years (it explains why Vybegallo's notorious experiment occurs on the night). Secondly, Privalov's night watch allows the authors to naturally incorporate the NITWITT organization description, and the part turns into a demonstration of the Institute's structure, which reminds of a mythological space model.

The space in the second part, contrary to the first, follows a distinct mythological model, both in terms of its organization and the personages functioning in it. While in the former cultural artifacts are presented as museum exhibits, in the latter they come alive and start functioning and interacting, or rather colliding. Whereas the space of this part seems to become narrower in comparison with the previous one, its context is broadened significantly. During the first encounter with the magical world, Privalov operated mainly with notions from Russian fairy tales and the western literature, but this time the scope includes numerous references to the world's history and culture – Scandinavian, Greek and Roman myths, Arabian fairy tales, Russian folklore, events and real people from both medieval and modern history. The personages embody myths and archetypes at the same time as bearing psychological and social characteristics of the modern world (Tolokonnikova 31). For example, Fyodor Kivrin, who has lived in several epochs, in contemporaneity presents a figure of an outcast academic. Thus, the Strugatskys, apart from creating a vivid personage, demonstrate the archetypal meaning of the social realia.

In stark contrast to the completely 'horizontal' first part, the second part is arranged vertically, as the institute is organized as a system of levels, starting with the basement inhabited by monsters that correspond to creatures from chthonic myths. Each storey is occupied by a certain department and presents a particular level of the world structure organised in compliance with a different set of laws. Each one is a complete system independent from the others: Merlin coexists with augurs, a vampire guards the Hecatoncheires. They present different values for the narrator, but none of the departments can be abolished, even though they may become old-fashioned, pointless or even harmful. It can be explained not only by

the Strugatskys' satirical outlook on the contemporary higher school, but also by the fact that the departments are projections of human sets of values of different epochs and cannot be revoked.

The role of the world tree in this vertical structure is fulfilled by "the formal staircase, which I could only ever remember being used on one occasion" (Strugatsky, Strugatsky 94). Other characters do not use it, being able to fly or transgress. A staircase features in many mythologies and organizes the world hierarchically (Toporov 587). The image of the staircase highlights the mythological nature of the spatial model and the narrator's role of a guide and novice who again solves another riddle.

Horizontally the space is infinite and at the same time secluded: "to the right and left of the entrance hall the institute extended for at least a kilometre, and yet absolutely all of the windows looked out on to the same crooked street and the same «emporium»" (Strugatsky, Strugatsky 96). The narrator's night watch is therefore pointless and its only function is to show the reader the ranges of values stored in the institute. The part is not only a museum tour, though, but the realization of two major mythological plots connected with New Year or Christmas. On this night Professor Vybegallo completes his experiment creating the ideal man: "the model of Man entirely unsatisfied, the Model of Man gastrically unsatisfied, and the model of Man totally satisfied" (Strugatsky, Strugatsky 84). The three initial models of man reveal the cyclic nature of the experiment and also refer to the myth of a dying and resurrected god. However, this myth turns out to be distorted as the experiment fails because Vybegallo does not realize the true meaning of the myth. Instead of archetypal categories, he uses a vulgar materialistic idea of progress and rather than creating a new man hatches a 'titanic consumer'. The myth immediately turns into its opposite, the eschatological myth, as the cadaver threatens the whole world's structure: "He'll just grab all the material valuables he can lay his hands on, then he'll roll up space, wrap himself up as a pupa and halt time" (Strugatsky, Strugatsky 156).

Vybegallo's cadavers are opposed to the image of other employees of NITT-WIT, who represent the Soviet dream type of 'new men' eager to sacrifice their selfish interests to the common good and scientific advance. The new man is actually a researcher, "the transitional stage between Neanderthal and Magician" (Strugatsky, Strugatsky 121). Svetlana Tolokonnikova sees in these scientists new cultural heroes, demiurges, who create a new world and protect it from chaos. In her view, the whole tale presents an ironic neomythological narrative that is based on the industrial novel (Tolokonnikova 27). This idea of the spiritual development of man is continued in the third part.

### **Part 3: "I felt as if I was reading the final pages of a gripping detective novel"**

In the third part, *All kinds of commotion* (*Vsyacheskaya sueta*), space is less homogenous than in the first two parts as it is represented in blocks. The institute itself, presumably familiar to the reader, is less thoroughly described. What is more, the events of one chapter are located in the virtual space of Privalov's journey to the described future. Further action takes place in the locus of an office where the physical characteristics of space lose their relevance, while the understanding of space reaches a new level – scientific and philosophical.

The beginning of the part includes the episode with a time machine that depicts Privalov's journey to the described future. The latter is contrasted by the narrator to the real space: after his returning from it, "everything seemed so material, so solid and substantial" (Strugatsky, Strugatsky 177). The Strugatskys satirize modern science fiction prose because it is discrete, devoid of material features and full of clichés. The passage is a critique of science fiction as compared to more ancient genres and traditions. The fictional characters that Privalov encounters prefer speech to actions and feelings, miss some physical detail due to the negligence of their authors and leave the impression of something transparent and unreal: "I was surrounded by a spectral world" (Strugatsky, Strugatsky 166). Here the Strugatskys parody, according to their own confession, not the masters of science fiction that they admired, but imitators (Strugackij, Strugackij 448), and themselves (Suvin 159).

Another big episode shows a seemingly unimportant act of designing a newspaper "For Progressive Magic", which in fact bears meaningful connotations and becomes a metaphoric expression of the same idea. The institute's employees are endeavouring to physically arrange the information on a large sheet of paper just as the authors are organizing the space of the institute, with overlaps and gaps to be filled: "I have already tried laying out the texts this way and that way, but there is always some empty space left" (Strugatsky, Strugatsky 184). The same is true for writing poems, as Privalov and Stella are aspiring to fictionalize the real events (hooliganism of Ghoul (Viy) and Khoma Brut) into a meaningful system.

The final part becomes a clue to the whole book. The space of narration turns into a space of personages' thoughts and their intellectual quest, which may occur anywhere. As Privalov and his colleagues make several attempts to solve the mystery of the dying and resurrected parrot, and afterwards, the secret of the director Janus Nevstruev (who is "one person in two"), they move from one office to another without any change to the plot. In other words, they hardly notice the space around them. However, it is through space that they ultimately solve the mystery

and understand that Janus and his parrot live backwards in time: “I could feel it was awfully important, that Petri dish... The unity of place!...” (Strugatsky, Strugatsky 215), but it is rather the idea of space than a particular location.

Despite the previous criticism of science fiction narrative, the space of the whole part eventually starts sharing the features of the fictional space: it lacks detail or a sensuous perspective, while in the first two parts the authors never overlooked this aspect. That is how the whole part becomes the realization of Roman’s idea about travelling to the described present, the fictional character of which is underlined by the postscript and commentary. Thus, the Strugatskys create a metatext, writing a fairy tale about a fairy tale (Miloslavská 2014: 174), or, rather, a myth about a myth.

No matter how abstract the space at the end of the novel may be, it is also loaded with mythical connotations. The literal realization of the two-faced Janus myth turns into a tangible form of Albert Einstein’s idea. The idea of progress has a counterproductive meaning: moving on as a researcher, Janus reaches the point at which he cannot go forward and turns back, to regress. His destiny follows that of Sabaoth Baalovich Odin, who “could do anything at all. And yet he was unable to do anything at all” (Strugatsky, Strugatsky 181). This recurring theme seems to imply the endless character of the narrative itself.

### **Unifying elements: “A material body in an ideal world, an ideal body in the real world”**

As we have seen, *Monday starts on Saturday* demonstrates a complex of various space models. The whole narrative of the tale may be represented through Yury Lotman’s idea of semiosphere that includes several sign systems, partly overlapping, but very different (Lotman 252–253). Looking at these numerous models, it is clear that there must be a mechanism to unite this composite structure. It is done, among other techniques, through the organization of space: each object or locus can be connected with a certain literary or cultural tradition. Another technique can be called space concentration. When analyzing the plot structure of the tale, one can notice that the plot tends to focus around a particular point. The choice of such points is systemic and forms two parallel structures. Whereas the first and the third parts have one focal point, the central part has two.

The first part of the book, *The Commotion over the divan*, as it is clear from the title, revolves around the image of the divan. This piece of furniture causes conflicts between several NITWITT employees, who may see it as either an object or an instrument of research, or as a precious exhibit that requires protection. The main character chances to spend a night on this divan and is not only transported

to a magical reality, but is involved in this conflict. Solving the mystery of the divan leads Privalov to discovering NITWITT itself and understanding the behaviour of other personages.

This structure is mirrored in the third part of the tale, where the space is concentrated around a Petri dish. Solving the mystery of the parrot's 'resurrection' in its turn leads the characters towards the solution of the mystery of their director, who lives backwards in time. Remarkably, both the divan and the petri dish share some features: they are both described as something ordinary and absolutely non-magical: "What has it got to do with the divan? I've never heard any fairy-tales about divans. There was a flying carpet. There was a magic tablecloth [...]. But there wasn't any magic divan. People sat or lay on divans, a divan was a very solid object, very ordinary" (Strugatsky, Strugatsky 59).

The rest of the space in these two parts is organised in circles around the central objects: the divan is placed in the room, which is situated in the house surrounded by the yard, and further – by the town. The Petri dish is placed on the desk in the director's office, which is the centre of the institute envired by the same town. The further a locus is from the centre, the more profane it seems (Lotman 266), making the narrator ironic and satiric in his descriptions, whereas closer to the centre he becomes more earnest. This model of space refers to fantasy and ultimately the myth. In other words, the inner space forms a kind of magic circle where only special people can enter. Interestingly, Privalov, in the first part of the book, seems to intuitively feel this and starts guarding his room from intruders: "I blocked his way. I don't know why I did it" (Strugatsky, Strugatsky 49). In the second part, his role of a guardian is stressed, and in the third one, only the most devoted researchers form a team that brainstorms the riddle.

The second part of the book demonstrates the same model of a closed, sacred space and develops it in the image of the institute itself. Here Privalov's mission of guarding this space becomes obvious, as he is given the task to night watch the Institute on New Year's Eve: "Not a single living soul must get in, and none of the others must get out" (Strugatsky, Strugatsky 76). The first climax of the part reveals his failure to do it, as dozens of employees flood the building in order to resume their work. This scene is described as a catastrophe, but Privalov feels unable and unwilling to prevent it, as this movement towards the centre of the world is only natural: "I no longer felt the slightest desire to combat these infringements, since these people had fought their way here through a blizzard at midnight on New Year's Eve because they were more interested in finishing up some useful job or starting up a completely new one than in dissolving their wits in vodka [...]" (Strugatsky, Strugatsky 119–120).

Yet there is one more climax in this part, which demonstrates the opposite scene of the world drawn to its focal point not from outside, but from within.

This catastrophe is connected with Vybegallo's experiment to create Man totally satisfied: "The ground shifted and began to tremble [...]. I saw the edge of the horizon creeping towards me horrifically" (Strugatsky, Strugatsky 152–153). This eschatological episode collides the ideal world of intellectual enthusiasts with the anti-world of material desires. Remarkably, prior to the experiment the characters argue over the possibility to conduct it within the Institute. It seems that by driving it outside Janus separates the two focal points and thus prevents the end of the world.

### **Final remarks: "No sensible reader will ever believe it"**

It has been shown how the tale is organised spatially. The Strugatskys seem to create the space typical of certain discourses. However, a closer look at the qualities of space reveals its discrepancy from the original genres. For example, although the locations of the first part employ some properties of the fairy tale, their function is very different from that of the folktale. While in the latter magical objects serve to assist the hero in his transportations (Lihačev 338), in *Monday starts on Saturday* magical objects are a source of the protagonist's troubles and retard him on his way. The divan brings chaos to his life, due to the unchangeable five-kopeck piece he is detained by the militia, and the magical wand nearly injures him. In this way, the 'resistance of the space' (Lihačev 333) is heightened, in contrast to the fairy tale. On the other hand, the space includes many signs of the real world – the Strugatskys even drew a topographic map of Solovets.

In the second part the very act of writing down a myth contradicts its essence: a myth cannot be recorded. What is more, the Strugatskys tend to refer to myths not in their original version, but in their later interpretations. This reconstructive intertextuality (Gromova 181) questions the veracity of the narrative. For example, Merlin comes not from medieval legends, but from Mark Twain's novel – in actions, in appearance, and in the language. Also, while myth is fundamentally antihistorical, the second part endeavours to combine myth and history, placing mythical heroes in real surroundings.

The third part seems to demonstrate the concurrency of the scientific discourse with the presented reality of the intellectual quest: the narrator uses the language and structures the texts as it would be done in a popular scientific paper. However, this harmony turns out to be illusionary when the narrator adds a Postscript, in which he reproaches the authors with misusing terminology and distorting the real events. This shows that in fact the space was fictional, artificially created.

The Strugatskys do not hide the discrepancy between the seeming attributes of space and the authentic space, involving the reader in a literary game. In his

research Kozłowski (Kozłowski 99) demonstrates that the same is true for the linguistic level of the text: the authors constantly put on some 'mask' only to publicly take it off later. First, they create an illusion of some space and then debunk it. Just like Privalov travels to the described future to reveal the flaws and clichés of literature, the Strugatskys in their book travel to the described present – the idea suggested by Roman Oira-Oira and admired by the narrator – and show how an illusion of reality is created in a literary text. This may explain why the Strugatskys' "magic is far stranger and more random" than in most fantasy stories (Roberts viii).

### Conclusion

The analysis of the organization of the space of *Monday starts on Saturday* indicates that spatially the tale is built in a sophisticated manner. On the one hand, the three parts produce the impression of creating the space of a fairy tale, myth, and science each. They deploy objects and features typical of these three discourses in order to create the corresponding models. The first part deploys the potential of the Russian fairy tale, including its spatial organization: the events take place on the horizontal level, and the center and the periphery are clearly differentiated. The second part moves on to the hierarchical model of space typical of mythology and divides the space into "layers". The third part operates with less tangible space images; the actions are concentrated on the level of cognition and intellectual quest, the stimulus for the research being the question of the space-time correlation.

Nevertheless, the seemingly smooth shift from one system to another is complicated by the title, epigraphs, and the postscript. The presence of metatextual elements and the complex relations between the images of the authors and the narrator create the impression of the inaccuracy and discrepancy of the vantage points. This questions the authors' expertise and makes the reader look closer at the tale's construction. Playing with the narrative's veracity and the narrator's/authors' authority achieves the effect that all three parts not only demonstrate a digression from the imitated space models, but intentionally draw the reader's attention to the authors' 'mistakes' and highlight the fictional nature of the tale. The mago-space of *Monday starts on Saturday* is actually the space of a literary work as it is, and the whole tale becomes a story of how a literary work is created. In essence, "travelling to the described present" advocated by Oira-Oira is realized by Privalov's-Strugatskys' writing down the tale.

## Bibliography

- Ėverstov, Maksim. "Motiv putešestviâ v antiutopičeskikh romanah brat'ev A. i B. Strugackikh". *Filologijâ i obrazovanie: 80 let razvitiâ russkoj slovesnosti v respublike Saha (Âkutiâ)*. Âkutsk, Interaktiv-plûs, 2016, p. 305–307.
- Gromova, Natal'â. "Zarubežnye literaturnye allúzii v povesti Strugackikh *Ponedel'nik načinaetsâ v subbotu*". *Russkij tekst*, 6, 2001, p. 179–196.
- Kozłowski, Eugene Zeb. *Comic codes in the Strugatskys' tales "Monday begins on Saturday" and "Tale of the Troika"*. Moskva, Maal, 1994.
- Lotman, Ūrij. *Semiosfera*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPB, 2010.
- Miloslavskaa, Viktoriâ. "Mifopoetika i intertekstual'nost' kak sposob rasšireniâ hudožestvennogo prostranstva skazki brat'ev Strugackikh *Ponedel'nik načinaetsâ v subbotu*". *Gumanitarnye i ūridičeskie issledovaniâ*, 1, 2014, p. 171–174.
- Miloslavskaa, Viktoriâ. *Tvorčestvo A. i B. Strugackikh v kontekste èstetičeskikh strategij postmodernizma*. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenog stepeni kandidata filologičeskikh nauk. Stavropol', 2008.
- Lihačev, Dmitrij. *Poëtika drevnerusskoj literatury*. Moskva, Nauka, 1979.
- Nesterova, Evdokiâ. "Veš': mesto v strukture mira proizvedeniâ (na materiale fëntezi)". *Novyj filologičeskij vestnik*, 2 (41), 2017, p. 51–62.
- Roberts, Adam. "Introduction". Arkady Strugatsky, Boris Strugatsky. *Monday starts on Saturday*. Transl. by Andrew Bromfield. London, Gateway, 2016, p. vii–xi.
- Strugackij, Arkadij, Boris Strugackij. *Polnoe sobranie sočinenij v 33 tomah*. Sankt-Peterburg, Izdvo Sidorovič, 2018.
- Strugatsky, Arkady, Boris Strugatsky. *Monday starts on Saturday*. Transl. by Andrew Bromfield. London, Gateway, 2016.
- Suvín, Darko. *Positions and presuppositions in Science Fiction*. London, Palgrave, 1988.
- Tammaro, Elizabeth. *Communism's futures: Intelligentsia imaginations in the writings of the Strugatsky brothers*. Orlando, Thesis, 2014.
- Tatarchenko, Ksenia, Benjamin Peters. "Tomorrow begins yesterday: data imaginaries in Russian and Soviet science fiction". *Russian Journal of Communication*, 9 (3), 2017, p. 241–251.
- Tolokonnikova, Svetlana. "Utopičeskij neomifologizm brat'ev A. i B. Strugackikh v povesti *Ponedel'nik načinaetsâ v subbotu*". *Voprosy russkoj literatury*, 3 (33), 2015, p. 26–33.
- Toporov, Vladimir. "Lestnica". *Mify narodov mira. Ènciklopediâ*. Moskva, Izdatel'stvo "Sovetskââ ènciklopediâ", 2008, p. 587. Web. 20.11.2020. [https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412\\_1\\_o.pdf](https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf).
- Vaganova, Irina. *Âzykovaâ igra v mental'nyh prostranstvakh proizvedenij hudožestvennoj fantastiki (na materiale tvorčestva A. i B. Strugackikh)*. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenog stepeni kandidata filologičeskikh nauk. Ekaterinburg, 2009.
- Vasilaš, Valeriâ, Tat'âna Vološinova. "Prostranstvennaâ organizaciâ fragmenta povesti Strugackikh *Ponedel'nik načinaetsâ v subbotu*". *Nedelâ nauki SPbPU*. Sankt-Peterburg, SPbPU Petra Velikogo, 2020, p. 229–231.



FRANCESCA NEGRO

*A sour cherry orchard.*  
**An excursion through Chekhovian green spaces**

*Вишневый сад или Вишнёвый сад?*  
Экскурсия по зеленым просторам произведений Чехова

**Abstract.** *The cherry orchard* marks the end of Anton Chekhov's life, consecrating him as the author who defined the threshold of the new epoch. In this article, I construe the garden as the motif linking Chekhov's sensitivity to the general spirit of his era, revealing his poetics to the global stage as the distinctive mark of a historical and socioeconomic shift. On this path, I will clarify how the subtle difference between sour cherries and sweet cherries becomes a symbol of Chekhov's dramatic construction, and how his poetics are built on nuances and subtle shifts in meanings, representing the irrevocable fading of a culture. A philological reflection combined with an attentive reading of Chekhov's letters, Stanislavsky's memoirs and scenic sketches reveal the author's interest in the relationship between man and nature as well as the need to read his work from a more spatial-oriented standpoint. Chekhov clearly anticipates the so-called 'spatial turn', approaching space not through the description of a specific landscape or dramaturgical setting, but from a phenomenological point of view, leading him to profound reflections on the relationship between physical planning and socio-political development, as later conceptualised by key social thinkers such as Henry Lefebvre and Edward Soja. Chekhov's dramaturgical construction and symbology are the result of this awareness and endless passion for nature in all its forms.

**Keywords:** Anton Chekhov, theatre, cherry orchard, garden, nature, landscape

Francesca Negro, University of Lisbon, Lisbon – Portugal, francescanegro42@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6102-3730>

While proposing a reading of *The cherry orchard* (*Vishnevyy sad*, 1903)<sup>1</sup> through the perspective of Anton Chekhov's interest for natural spaces, I also intend to broach the symbolic and metaphorical suggestions contained in his works, revealing the epochal shift that the author operated – from a time-oriented

---

<sup>1</sup> All of Chekhov's works quoted here have been consulted in Russian using the edition: Anton Pavlovič Čechov, *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomah*. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1944–1951.

to a space-oriented literary construction. Borrowing from Michel Foucault, we could say that Chekhov describes the passage from “an age of time to an age of space” (Foucault 1), his literary conception largely anticipating the phenomenological conception of space that will be theorised only much later, after his time. A phenomenological approach obliges us to rethink the concept of space, leaving aside any distinction between interior and exterior, approaching it as both objective reality and subjective construction deriving from the synthesis of complex experiences and multilevel interpretations (Spiegelberg XXVII, 11; Moran 4). This inspired me to perform a transversal reading of Chekhov’s production, analysing his understanding of natural spaces through their value in the new socioeconomic context. At the same time, the combination of a philological reflection alongside an attentive reading of Chekhov’s letters and Stanislavsky’s memoirs confirmed that Chekhov’s artistic interest for the relationship between man and nature reflects the synthesis of a moral and a socio-political position, awakened by the historical moment.

As posited by Barney Warf and Santa Arias, space is not simply a passive reflection of social and cultural trends but an “active participant of cultural determination” (Warf, Arias 8); this is also perfectly resumed by Barbara Hui<sup>2</sup>, whose research shows how geography is constitutive as well as representative. All in all, Chekhov seems to share the same position, describing places, circumstances and human experiences as deeply and indissolubly intertwined. His new perspective on the Russian landscape testifies to an ongoing physical and cultural change, and his innovative position in Russian literature clearly deserves a more complete spatial-oriented analysis<sup>3</sup>, alongside more traditional philological approaches. Before developing my observations about the garden as a metaphor for the whole historical period, my reflections need to cross-reference certain *tópoi* of Russian literature, such as the forest and its semidivine creatures and the complex symbology of the tree, which also undergoes a dramatic shift in Chekhov’s works. I shall finish with *The cherry orchard*, explaining how the difference between sour-cherries and cherries becomes a symbol of Chekhov’s poetics and dramatic construction, built on nuances and subtle shifts in meaning and representing the irrevocable fading of a culture.

---

<sup>2</sup> Barbara Hui is the creator of the Project Litmap, developing digital maps based on literary constructions; the project is a reference for spatial-oriented studies of literature from a practical perspective.

<sup>3</sup> Paying attention to the geospatial shape of the narrative entails a specific observation of more subjective and therefore “slippery” concepts of spatiality at work in the narrative, including different interpretations of space as determined by the global and local perspectives, as well as by the perspectives of colonialism, imperialism and migration, which overwrite geo-cultural identities.

## Land and Woods

Life as described in Chekhov's works apparently escapes the dichotomy between city and countryside, considered a main *tópos* of Russian literature (Čechov 1653–1677). While Lev Tolstoy's works described the vastness of the Russian territory or big cities' social life, Chekhov's preferred setting was in the countryside – and especially rural estates – with the perceptible influence of little provincial villages and of the intimate emotional world of their characters. This is the real core of the action, both in his plays and in the majority of his novels, continuously evoking memories and projections, steering the characters outwards in search of a dreamt reality. The perception of nature also relates to this movement: while the centrifugal force of the imagination pushes rural middle class characters outside of their own sphere, their intrinsic inertia keeps condemning them to stillness, and it is the garden that frames this immobility. The garden represents the frustrated search for a wider dimension; here nature takes on a new shape and symbolic value while appearing domesticated and reframed, harmless and deprived of the impulsive strength of other natural manifestations within the Russian literary tradition.

Chekhov's play comes 60 years after some of the literary works that benchmarked the description of the Russian space, radically changing the perspective adopted towards the environment. While Ivan Turgenev's tales or Tolstoy's *The Cossacks* (*Kozaki*, 1863) are among the insuperable examples of literary representation, where the Russian landscape appears as a mythic element, or a "space of resonance of the transcending soul" (Parinello 16), with Chekhov this same land appears to be detached from traditional symbolism and is gradually absorbed by the materialistic vision of a greedy emerging middle class. Chekhov frequently recalls the nature of traditionally represented vast open spaces, but the outlook he attributes to his characters is very distant from this sensitivity from a spatial, temporal and cultural perspective. The mythic Russian *prostora*, the infinite vastness of the Russian landscape, is barely mentioned in Chekhov's literature – he who travelled to Sachalin and beyond to conduct a census of its population, converted the overwhelming expanse of the Russian territory into a more concrete, measurable and describable space. In Chekhov's works, the attitude towards land is often used as an analogy to express the contrast between two specific types of characters – those who see land as a profit-generating asset, and those who approach it with a sense of belonging. Chekhov's production steers towards an antithesis of the characters. Nevertheless, this contrast seems to be intrinsic to the historical moment. The contrast is not just between the two different positions of the engaged individual interacting with the world and the detached, but more self-aware, one. It resides much deeper, establishing a psychological dualism within the same

characters, pushed by events to question their own place in society. The escalation of this psychological conflict is often used in his plays to promote moral values and to lead the spectator towards a profound reflection on contemporary social changes. With Chekhov, it is generally evident that land is for the first time symbolically lowered to the level of the vulgar pragmatism of the rising middle class, whose aim is to acquire decaying properties from their old aristocratic owners, in a bid to leave behind their past of poverty and servility. This aims to represent the inner contrasts of Russian society and to give voice to its long-silenced members:

The cherry orchard is now mine! Mine! Mine! [...] If only my father and my grandfather could rise from their graves and see all that has come to pass, see their Yermolai, their beaten, barely literate Yermolai who used to run about in winter barefoot, see that same Yermolai buy the estate, the fairest thing on earth. I have bought the estate where my father and grandfather were slaves, where they weren't even allowed into the kitchen (Chekhov 2002a: 330).

Russian land as a wild and mysterious space is already distant and only retains an evanescent connection with the present, lost in the melancholic perspective of a frustrated aristocracy. Perspectives have now drastically changed on both extremes of society's spectrum. Since 1861, thanks to the emancipation operated by Alexander II, former serfs had the opportunity to gain wealth and status, while aristocrats became impoverished and often unable to care for their estates. Chekhov had the opportunity to closely observe the effects of this epochal shift, and *The cherry orchard* is the play that most strongly voiced the social and economic sentiment of Russia at that time. As stated by Weston:

Chekhov was caught between two opposite forces of Russian economic society – which he was unable to resolve. On the one hand there were dreamers, preservers of beauty, and on the other hand there were those who strived for progress and a better Russia. The two points of view are incompatible and evidently caused Chekhov (a believer in progress and a lover of natural beauty) much consternation (Weston 1279).

Rather than juxtaposing city and nature, Chekhov embraces a poetic of nuances and “in-betweenness”, focusing on alternative settings capable of constituting a better frame for the decay of rural aristocracy but also for the search of a productive middle way. Both the liveliness of city life and the natural solemnity of the woods are elegant, and these two places are embodied by specific literary sensitivities and personalities. To these two places Chekhov juxtaposes the estate, a middling dimension hosting mediocre identities, where both environment and society are condensed and domesticated in their nature, as in a crystal ball. The faded villas of the countryside lack elegance: they retained and echoed the frustrations of their inhabitants, who spent their lives looking at their unrealised dreams. These are melancholic characters, without passion, trapped in nets of all-con-

suming stagnant relationships and in claustrophobic family nucleuses. From this general condition come most of the recurrent purposes of Chekhov's theatre and novels: memories and dreams of travels away from the estate, observing through windows, personifying nature and a whole dynamic of arrivals and departures that are useful to keep the situation absolutely immutable on the inside. All reality is measured through its reflections on the homeostasis of the villa, (e.g. in the text *The fiancée* (*Nevesta*, 1903):

The garden was quiet, cool, and shadows lay dark and peaceful on the ground. From somewhere far away, very far, probably outside town, came the calling of frogs. May, sweet May, was in the air! She breathed deeply and wanted to think that, not here, but somewhere under the sky, above the trees, far outside town, in the fields and woods, spring's own life was now unfolding, mysterious, beautiful, rich, and holy, inaccessible to the understanding of weak, sinful human beings. And for some reason she wanted to cry (Chekhov 2020: 288).

Chekhov marks a relevant change in relation to Pushkin's or Tolstoy's works, which can be résuméd as the definitive detachment from both the superhuman dimension and pure wilderness. This increasing distance is represented by the loss of contact with the forest as a sacral symbol. The forest, as represented for example in *Obломov* (Goncharov 106–113, 185) or in *Rudin* (Turgenev 164) is a mysterious place which the sun cannot completely penetrate, a kingdom perpetually in the shadows, often described as a place of metamorphosis inhabited by mythical creatures representing a bridge between nature and divinity. In Chekhov's work, this connection is either lost or just a memory of ancient times. In novels like *The black monk* (*Chernyy monakh*) or *The steppe* (*Step'*) and in plays like *Uncle Vanya* (*Dyadya Vanya*) or *The cherry orchard*, the forest is represented as completely detached from people's lives and differs from previous literary representations. Chekhov still feels the supernatural connotation of this territory, where man's logic loses all power, but this mythical dimension has already been blurred with growing speculation and nature everywhere is progressively weakened by greed. The decadence of this transcendental space becomes a symbol of the loss of faith and morality, conveying the idea of a new generation of individuals for whom profit and self-affirmation represent superior values. As Simon Karlinsky and Michael Heim accurately claim, Chekhov moves away from pure idealism and materialistic superficiality; he is cautious about the enflamed disruptive energy of the new generations but also very critical towards the passive attitude of the middle class (Karlinsky, Heim 69).

As already mentioned, besides not intending to typify in the slightest, Chekhov knows very well that establishing marked distinctions between the characters is an effective dramatic tool, allowing the action to develop and pushing the public towards a more conscious position. The *impasse* in his plays is therefore expressed by both the opposition of extreme opinions and the intrinsic dualism

of certain main characters that, nevertheless, represent the real transformative element of Chekhov's theatre. The characters' inner conflicts are often expressed through the observation of others, who point out their incongruences, indirectly giving the author the opportunity to express each figure's concreteness and complexity. This is for instance evident in *Uncle Vanya*, where the figure of Astrov is presented from quite antithetical perspectives before giving him the chance to clearly express his ideals:

There are fewer and fewer forests... Rivers are drying up, game is becoming extinct, the climate is damaged and every day the earth is becoming poorer and uglier. [*To Voynitsky*] You're looking at me ironically and think all I'm saying isn't serious, and... And perhaps this really is just craziness, but when I go past the peasants' woods, which I saved from destruction, or when I hear the hum of my young trees, which I planted with my own hands, I know the climate is a little in my control and that if in a thousand years man is happy, the responsibility for that will in a small way be mine (Chekhov 2002a: 154).

His genius is later remarked through the words of Yelena, who takes his love for nature and his vision of the future as proof of his sublime soul:

It is not a question of trees or medicine... You see, my dear, it's talent! And do you know what talent means? Courage, a free mind, a broad sweep... He plants a tree and is already seeing what will follow from it in a thousand years, already he has visions of the happiness of humanity. Such people are rare, to be loved... He drinks, he's often a bit coarse – but what harm in that? A man with talent in Russia can't be nice and clean [...]. (Chekhov 2002a: 171).

Despite his wild and antisocial attitude in the context of the play, Astrov is described as a pure figure, a man of science who cares for nature in all its manifestations. He is the only character resisting the influence of new landowners and of the old degraded middle class. Like Chekhov himself he is a doctor, loves nature, and his main concern is to preserve the woods; we can see in him a possible solution for the dichotomy between *homo doctus* and *homo naturalis*, that some critics have considered one of Chekhov's main themes (Barilli 35–36; Ossola 61–68).

### **Homo faber**

Chekhov undoubtedly searches for a meeting point between these two opposite typologies; in this sense the possibility to reconcile the characteristics of the *homo doctus* and *homo naturalis* seems unrealisable without the intervention of another figure: *homo faber*, a man that embodies action led by moral values and is able to mediate between the natural environment and the service of human necessities. The strongest conflicts among Chekhov's characters revolve around

these potential *homo faber* figures, which can emerge from the evolution of both the apparently brightest figures in the plays, such as Astrov in *Uncle Vanya*, or quite grim ones such as Lopakhin in *The cherry orchard*, who is motivated by destructive emotions and by the aim to achieve social redemption by any means necessary. Chekhov clearly links these figures with nature but along his production he makes this relationship more symbolic and abstract.

In order to properly understand Astrov in *Uncle Vanya*, we must go back to *The wood demon (Leshiy)*, an older play based on which Chekhov elaborated this character. Here the protagonist, Khrushchov, is provocatively called Leshiy<sup>4</sup>, which is also the name of the wood demon itself. This character can be considered a prototype of Astrov.

It is known that Chekhov's first plays were attempts at finding a compromise between old theatrical forms and the contents of a newer age (Borny 99), and here the construction of the drama via "indirect action" was not yet mature (Gottlieb 182). Nevertheless, reading his early plays allows us to observe how the author manipulated the original characters in order to make them serve a superior function in his later works. He states: "My goal is to kill two birds with one stone: to paint life in its true aspects, and to show how far this life falls short of the ideal life" (Josephson 150).

In *The wood demon* Chekhov's attention was initially concentrated exclusively on Khrushchov, and his idealistic vision compared to Astrov's was far more extreme and intolerant. Khrushchov is a wild type – his nickname in fact refers to his attitude, which prevents him from empathising with other people and leads him to follow his own ideals exclusively and obsessively:

KHRUSHCHOV [sic] – Everything is ruined (wrecked), destroyed, everything is falling apart. You call me Leshiy, but not just in me, in all of you lives a wild demon of the woods: you all are wandering around blindly groping in a dark forest. Intelligence, heart and common sense are enough to destroy your and other peoples lives (*The wood demon* – Chekhov, 1993: 103).

The kind of change that Chekhov operated passing from the first character (Khrushchov) to the second (Astrov) seems to be anticipated in their very names. The first meaning 'beetle', the second meaning 'star'. These details reflect the evolution of the symbolic elements of the plots and the intent to create figures depicting psychological complexity and realistic density. Despite the more subtle definition of his mature characters, the contrasts between *homo doctus* and *homo naturalis* still seem present and irreconcilable. Yet, they are sometimes curiously

---

<sup>4</sup> The adjective *leshiy* derives from *les* (woods). The meaning of the adjective is "he who comes from the forest" and may be considered the equivalent of the Latin adjective *silvanus*, also referring to a tutelary forest deity. In Russian mythology it is an anthropomorphic fabled creature, the soul of the woods (see Ožegov, Švedova 325).

similar in terms of certain deep beliefs, experiences or feelings – in this case, loving the same woman. The mature character of Astrov is his first attempt to approximate these two conflictual personalities. Using the recurrent theme of the sale of a family property, Chekhov aims to represent the decadence of his time through the irreconcilable conflict between individual interest and super-individual values. This theme is even reinforced in the transition from one play to the other, leading to *The cherry orchard*, the final step. Therefore, we must recognise that Chekhov's primary interest is always the description and analysis of human life, its reactions and adaptation to the social environment; the personal tie with nature really functions as a social description and must also be read in this sense.

Besides this, we must also consider that the attempt to bring concrete and relatively “trivial” elements of contemporary life on stage dramatically proposes a programmatic vision of Russian theatre (Evdokimova 404–412), dedramatising it and moving away from the romantic aesthetic of astonishment. In his plays Chekhov is never neutral, and while conceiving his plots he is also clearly proposing a representation of his concept of theatre: “[...] contemporary theatre is not above the crowd, but, on the contrary, the life of the crowd is more intelligent and above theatre (Letter to Shtcheglov, 22 February 1898)” (Karlinsky, Heim 328).

Property sale is the common purpose in both *Uncle Vanya* and *The cherry orchard*, and we can definitely observe an evolution in relation to this final event and its dramatic function. In his writing process Chekhov changed the attitude towards the symbology of the sale – which actually takes place only in his very last play – and decided to define it more precisely, using it also to raise public awareness regarding inner social divisions and the future of Russia: the sale is in favour of modernity, and nature becomes the victim of human interests. The garden is finally destroyed:

Everyone come and watch Yermolay Lopakhin bringing the axe to the cherry orchard and the trees falling to the ground. We'll build the datchas and our grandchildren and grand-grandchildren will see a new life here... (Chekhov 2002a: 331).

With this sentence Chekhov depicts something that would have been ontologically impossible for previous generations, representing the logical response to previous social injustice. For the same reason the dichotomy between *homo naturalis* and *homo doctus* seems too reductive to define Chekhov's vision and leads to the necessity of discovering a middle way between them that will open up the door to the future:

I have no faith in our intelligentsia; it is hypocritical, dishonest, hysterical, ill-bred and lazy. I have no faith in it even when it suffers and complains, for its oppressors come from its own midst. I have faith in individuals, I see salvation in individuals scattered here and there, all over



Russia, be they intellectuals or peasants, for they're the ones who really matter, though they are few (*Letter to Orlov*, 22 February 1899) (Karlinsky, Heim 340).

While perishing, the garden shifts its symbolic value from an aesthetic product to a cathartic space.

### The tree and the garden

The forest is, therefore, symbolically vanishing, along with the whole value of transcendence and spirituality; it remains alive for some characters, while it is reduced to a mere spot on a geographic map for others. This, nevertheless, leaves space for another transformation in the landscape: a symbolic renovation of the motive of the tree, in contrast to previous literary examples.

The tree as a symbol of life is an ancient literary *tópos*, especially as a symbol of human life and social community (Sundqvist, Mitchell 163–190). A dialogue between Yevgeny Bazarov and Anna Sergeevna in *Fathers and sons* (*Ottsy i deti*) illustrates this point:

I can tell you it isn't worth the trouble to study separate individuals. All people resemble each other, in soul as well as body; each one of us has a brain, spleen, heart, and lungs, all made similarly. So-called moral qualities are also shared by everyone: small variations don't mean a thing. A single human specimen's sufficient to make judgments about all the rest. People are like trees in a forest; no botanist would study each birch individually (Turgenyev 1996: 55).

Human beings are like the trees of a forest, insofar as all together they form a whole. Unlike the forest, however, they do not benefit from a greater unity all together; they are not an entity, they do not exert transcendental power or constitute a community – they merely represent humankind. This differentiates the concept of a forest from the idea of a cluster of trees, and at the same time proposes a reflection on the concept of a symbolic collective identity. While we could find many other interesting examples, I am merely using this quote to highlight a more specific point: the shift in the symbolic interpretation of the tree. In 19<sup>th</sup> century literature, trees are frequently mentioned though never considered as a whole category. They are classified based on their species, each with a specific symbology. The species most frequently mentioned are birch trees, oaks and acacia. Overall, there is no mention of fruit trees, and this is actually the main difference encountered when we start approaching Chekhov's works.

Chekhov sees the mystic aura of the woods in fruit trees, though condensed in a reduced dimension of nature, perfectly suited to the setting of the villa. In *The cherry orchard*, the garden is actually a piece of land with an extension almost integrated with the house, a sort of outdoor living room. This orchard is as an

emanation of mother nature adapted to human proportions and needs. While these trees have an owner, the forest trees are examples of free existence, creatures of the divine, they belong to the land and are part of it.

Chekhov's reflection on trees is at the centre of *The cherry orchard*, though it had also been developed in previous short stories where the garden revealed a superior function, such as a place of spiritual enlightenment. Fruit trees have a more direct relationship with human beings. Their beauty nourishes the human soul, and their fruits nourish the human body. Unlike the plants of a vegetable garden, they can support their own growth, though they only produce good fruit when treated with care. Thus, the garden is a symbol of human capacity, generosity, intelligence and dedication.

Chekhov specifically develops this concept in two short stories: *The black monk* and *The fiancée*. In *The black monk*, the garden is directly linked to caring for the fruit trees, while the woods are a place associated to madness and loss of clarity. Conversely, in *The fiancée* – the composition of which is almost contemporary to *The cherry orchard* – the garden is a symbolic projection of rural aristocracy, which built its richness on the work of the peasants without contributing to the society. In both stories the garden is associated with social and moral decadence, compromising its productivity. In *The black monk*, the orchard and the woods are directly opposed. The first exposes the elderly landlord's apprehension – the agronomist Yegor Semyonitch – concerned about the garden's fate after his death, while the second, the forest, the place of the encounter with the mysterious black monk, exposes the obscurity of the unconscious and loss of control. Furthermore, the orchard represents the development of practical skills, the use of intelligence, technological advancement and a generous and productive attitude towards the future.

Chekhov's conception of *The cherry orchard* stemmed from a very precise image. In a conversation with Stanislavsky, he announced that he had in mind a play inspired by the image of a cherry tree branch entering through an open window (Stanislavsky 23). This is the original point from which the author started building the dramatic plot. In the same conversation, Chekhov told Stanislavsky that he had already chosen the title of the play: *Vishněvyy sad*. He burst out laughing, surprised that Stanislavsky could not grasp the irony of the expression. After some time, Chekhov decided to clarify the concept with Stanislavsky: "It's not *vishnevyy*, but *Vishněvyy Sad*" (Čehov 1997: 434) once again laughing at the irony. At the time, Stanislavsky did not grasp the subtlety of this differentiation and only later understood the semantic value that Chekhov wished to conjure through the subtle variation between the two adjectives<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> The difference is determined by the position of the tonic accent that shifts from the first syllable (*vish*) to the second (*vish-ně-vyy*). Two different forms can ensue from playing with this accent

At first I did not understand what the discussion was about, but Anton Pavlovitch kept savoring the title of the play, insisting on the sweet sound *ě* inside the word *vishněvyy*, trying by mean of it to represent the beauty of the life of the old days, now useless, that he in his play was demolishing through the tears. On that occasion I understood the fineness of that: *vishnevyy sad*, is a 'business' garden, commercial, that brings profit, while *vishněvyy sad*, doesn't bring any profit, it preserves in itself and its pure glowing whiteness the poetry of the old refined life. That garden grows and flourishes as a treat for the spoiled eyes of aesthetes. It is a pity to destroy it but it's necessary, hence this is required by the country's process of economic development (Suhih 409-410).

The term *vishnevyy* has now almost disappeared from contemporary dictionaries, and has fallen out of use. We could say that it has been assimilated by *vishněvyy*, though, at the time the play was created, the author could still discern a very specific difference between the two terms. Chekhov associated *vishnevyy* to the adjective deriving from cherry – the word *vishnya* – an adjective suitable to describe products deriving from the confection of the fruit, and therefore immediately reminiscent of the tree<sup>6</sup> and of the labour necessary to obtain a specific product. For the author, the adjective *vishněvyy* retained a romantic nuance, recalling the red colour typical of cherries or sour-cherries as well as a more descriptive connotation, distant from any specific contextualisation<sup>7</sup>. This distinction acquires greater significance when we consider that *vishnya* is the sour cherry, a fruit particularly appreciated for the artisanal products made from it, typical of certain Russian regions. These elements create a direct link between the image of the garden and the decay stemming from the loss of human productive capacities, while showing the importance of interpreting Chekhovian spaces through a socio-polit-

---

– different not only in meaning but also in their phonic aspect, *vishnevyy* and *vishněvyy*. The *e*, when accentuated and in a velar phonetical context, becomes *ě*.

<sup>6</sup> He stresses the root of the word – the accent being on the radical syllable – to highlight the direct derivation of this adjective from the name of the fruit.

<sup>7</sup> The sour cherry tree, *vishnya* (*višná*) – from which the adjective *vishněvyy* (*višněvyy*) derives and the play gets its title – is scientifically called *Prunus Cerasus*, and is a kind of wild cherry tree, not "the" cherry tree – *Prunus Avium* – whose fruit is red and called *chereshnya* (*čerešnā*). In the dictionary prepared by Vladimir Dal' *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo āzyka* under the word *vishnya* (*višná*) we find *vishněvyy* (*višněvyy*) as an adjective coming from the sour cherry (Dal' 185). *Vishnevyy* (*Višnevyy*) is mentioned as an adjective in one case as associated to *kley* (*klej*), *gumi*, meaning *sour cherry resin*, *sour cherry rubber*. In a more recent dictionary *Russko-ital'ānskij slovar'* the adjective appears only in the form with *ě*, under which the two variants were resolved (Majzel', Skvorcova). In a more ancient dictionary, *Slovar' russkogo āzyka XVIII veka* we finally find two forms *vishnevyy* (*višnevyy*) and *vishněvyy* (*višněvyy*): *vishněvyy* (*-of*) (*višněvyy* (*-of*)), *vishenny* (*-oy*), *aya*, *oe* (*višenny* (*-of*), *āā*, *oe*) and *vishniy* (*yaya*, *ee*) (*višnij* (*āā*, *ee*)). 1. related to the sour cherry. 2. *vishněvyy* (*višněvyy*): dark red, colour of the sour cherry (Sorokin 181). The two forms have been registered from various 18<sup>th</sup> century dictionaries, among them: *Leksikon treāzyčnyj, sireč' rečenij slavenskih, ellinogrečeskikh i latinskikh sokroviše* (Polikarpov-Orlov 47); *Slovar' Akademii Rossijskoj* 720–721; *Novyj rossijsko-francuzsko-nemeckij slovar'* (Gejm 79).

ical perspective<sup>8</sup>. All this is reinforced by the words of the elderly servant, Firs, the only character retaining memories of the old times, back when the garden had a different relevance, both symbolically and economically:

LYUBOV – Cut it down? My dear man, forgive me, you don't understand anything. If there is anything interesting, even remarkable, in the whole of this province, it's just our cherry orchard.

LOPAKHIN – The only thing remarkable about the orchard is that it's very big. The trees bear fruit every other year, and you can't do anything with the fruit, no one buys it.

[...]

FIRS – In the old days, forty or fifty years ago, they dried the cherries, soaked them, marinated them, made jam, and they used to...

GAEV – Be quiet, Firs.

FIRS – And they used to send the preserved cherries, whole wagonloads of them, to Moscow and Kharkov.... That brought in money! And the dried cherries, then were soft, juicy, sweet, perfumed... They knew a recipe then...

LYUBOV – And where's that recipe now?

FIRS – They forgot it. No one can remember it (Chekhov 2002a: 292–293).

This resumes a contest of abandon and the lack of a resolute figure; far from the value of work and dedication, these fruits can only be observed in their beautiful sterility. The estate is already detached from any intrinsic value and needs to be reabsorbed into a new reality, reconfigured in order to find a new purpose.

### Vill'Amarena: A sour cherry orchard

I am here borrowing from the Italian poet Guido Gozzano's "sour cherry villa", curiously Chekhov's coeval and representing the same decadent spirit. In the beautiful poem *La signorina Felicita*, the element of the sour cherry garden comes back with the idea of an old-fashioned society that needs to give way to a modern age, forecasting a social and environmental reconfiguration. Chekhov's play makes no real distinction between the garden and the house – both are the part of a private familiar space, a microcosm representing a vanishing way of life. In this sense we can say that the core of Chekhov's perspective is not the dichotomy between the countryside and the city, but the abandonment, the imminence of change, the fear of a transition implying unknown coordinates. All the characters of *The cherry orchard* – apart from Lopakhin – refer to the garden with a certain

<sup>8</sup> Abandoning definitively any Cartesian concept of space, Henri Lefebvre defends a concept of space that is irreducible to a "form" imposed upon physical materiality and that is fundamentally produced by and through human actions (Lefebvre 26–27). The idea of space as a product continuously shaped and transformed by social agents in relation to their particular economic, cultural, and political structures has also been developed by Edward Soja in his *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Oxford, Blackwell, 1996.

nostalgia for the old times. The characters have left their own identities in the past and are not able to recreate them; substantially diminished, they live crystallised in a timeless and meaningless present, fearing the future. Dismantling the estate means renouncing the social identity that had always absorbed them completely. The end of the garden suggests a cathartic epilogue for these characters, opening up new possible solutions for their lives.

The estate in itself is an icon of this era: both the inside and the outside of the master's house can be considered a portion of the private space defining the identity of the familiar unit. The estate is the epicentre of the countryside lifestyle of the decadent and melancholic *fin de siècle*, the only place that can be opposed to the rise of the city as a mythic place of modernity. This in itself is tied to another fundamental symbol of modernity: the railroad. The railroad physically connects different spaces with well distinguished values and attitudes, and clearly brings a new idea of time constantly connected to the idea of a fast approaching future, but also enhances the existence of different times and life rhythms which coexist on the same Russian territory (Jackson 130–151). The villa can clearly be seen as an extension of the 19<sup>th</sup> century's aristocratic main halls, the predominant venues for social encounters and role negotiation: contrary to the *salon des fêtes*, the estate is permeable, its structure is less rigid and it perfectly represents the transition into a more eclectic society with multiple needs, dreams and frustrations. In Chekhov's work, this element is highlighted by the range of linguistic registers as well as by the diversified gestural depictions – aristocracy, peasants and new landowners are vividly portrayed – and by the director's notes (Stanislavsky 206–354), indulging in connotations brushing against stereotypes to recall specific human typologies. Even so, we perceive in all these figures a sense of transition, as well as the fact that they are all involved in a process aiming to define their own identities.

The villa – its spatial continuity linking the inside to the outside – is in itself a porous space, open to a continuous architectural and social reconfiguration and perfect for framing the upcoming rapprochement of the classes. This becomes evident in Chekhov's director's notes, that need to be taken not as a paratext but as a primary element of scenic writing, providing many descriptive elements filling up the scene as eloquently as the interpreted words. To this extent, the sketches for *mises en scène* created by Stanislavsky also provide significant help, produced as they are under the author's constant supervision and amendments, providing the appropriate interpretation of the scenes. The director's drawings and the pictures created from the play's first performances testify to an explicit intention to break away from any kind of classical spatial definition (Fig. 2–3).

Stanislavsky's scenic design clearly reflects this transversal approach to space. The different areas of the estate are not represented frontally and statically, but diagonally cut at the level of the proscenium, providing continuity to the action and

compensating the dramaturgical stillness of the four acts. This perspective enhances the realism of the domestic space's representation, linking the intimate life of the characters to the natural life outside of the house. This perspective guarantees greater significance to the movements upon the stage against the resistance of the characters' psychologies, whilst balancing the effect of the prolonged pauses between sentences. Chekhov's theatre is notoriously linguistically dry and rich in meaningful silences, although we need to remember that his plays include many indirect actions, sounds and noises both on and off stage, and that these elements bring the scene closer to the senses of the public. This spatial continuity fosters the public's perception of the setting and allows to register all acoustic information as a whole musical score, without any sharp distinctions between inner and outer elements. The intent to create a fluid and perceptive space between the scene and the audience produces a direct impact on the public's emotional involvement, exposing the spectators to a continuous dramatic space where the characters' emotions can meet their own projections.

The continuity between house and garden becomes significant in the play's finale, where the garden is demolished to make space for modernity, also eradicating symbolically a whole way of living. Once again, another interesting element emerges from Stanislavsky's drafts: Chekhov had in mind a precise organisation for the garden – described at the very beginning of the second act (Chekhov 2002a: 303) – with the presence of gravestones on stage, an element leading us to a different interpretation of some of the scenes, like this one between Anya and Trofimov:

ANYA – What have you done with me Petya, why don't I love the cherry orchard as I used to? I loved it so dearly, I thought there was no better place on earth than our orchard.  
 TROFIMOV – All Russia is our orchard. The land is great and beautiful, there are many beautiful places in it. [a pause] Just think, Anya, your grandfather, your great-grandfather and all your ancestors were serf-owners who owned living souls and those human beings must surely be looking at you from every cherry-tree in the orchard, from every leaf, from every trunk, don't you hear their voices?... (Chekhov 2002a: 316).

The dialogue suggests a link between the trees and the tombs, establishing between them a painful cause and effect relationship. These were also clearly represented in Stanislavsky's drawings (Fig. 1), approved by Chekhov himself. In the director's mind, the tombs' and the chapel's presence would contribute to a more diachronic vision of the place, enriching the spatial transversality of the scene with a new parameter, bringing the small familiar dimension of the play to a broader scale. In other words, this interpretation of the setting offered a visual representation of the evocative elements used by Chekhov in his dramatic construction. The scene just quoted above is built on the metaphoric transformation of the white flowers into open eyes, staring at the house from the outside and calling for the attention of the inhabitants.

Trees are also personified in the first act of the play, when Ranevskaya sees the image of her mother – who had died some years before – wandering around the garden dressed in white. Both these moments of the play reveal a curious exchange of glances between the inside and outside of the house as well as between past and present, all these dimensions being tied together by the pure intensity of the white colour. In fact, the white colour dominates the play: from the early morning hoarfrost to the mother's dress in Ranevskaya's vision and to the whiteness of the cherry trees, in bloom at the beginning of the play and bare at the end<sup>9</sup>. Chekhov's precise descriptions of plant species and of their transformation throughout the seasons must be considered in relation to both the literary tradition and his very personal experience in floriculture. For Chekhov, nature is an everyday experience and a passion, as revealed in his letters, where he often mentions cultivations, prunings and cuttings (Karlinsky, Heim 7, 20, 50, 222, 290, 370). In the author's letters, his life appears to be a continuous search for the ideal place, a house with a garden where he plans to settle with the family (Gillès 463)<sup>10</sup>. He sweetly reminisces about details of countryside life such as liqueurs and homemade preserves. Sour cherries are mentioned as a significant childhood memory, a sort of Proustian *madeleine* bearing the value of a symbol shared by a whole Russian generation.

The letters allow us to better understand the literary works and the serene character of the author, lucidly and positively looking at the present and at the future. Chekhov observes people with scientific attention, delicate manners and compassion. In the following dialogue, extracted from the novel *The black monk*, the agronomist Yegor Semyonitch expresses a specific feeling for his orchard, reminiscent of Chekhov's sentiments and of the cherry orchard's situation:

I'd like to know, what will happen to the garden when I die? It won't be kept up to its present standard for more than one month. The secret of my success isn't that it's a big garden, with lots of gardeners, but because I love the work – do you follow? – perhaps I love it better than myself. Look at me: I work from dawn till dusk. The grafting, pruning, planting – I do them all myself. When people start helping me, I get jealous and irritated until I'm downright rude to them. The whole secret is love, and by that I mean the keen eye and head of the master looking after his own place, the feeling that comes over you when you've gone visiting for an hour and you just sit still. But your heart is not there, you're miles away – afraid something might be going wrong

---

<sup>9</sup> The first act of the play is set in May and Chekhov draws attention to the blossoms on the trees. The sale of the property occurs on the 22<sup>nd</sup> of August and takes place at the beginning of the third act. The fourth act is set at the beginning of September as Anya is about to leave to attend high school. The second act is a typical summer scene and is all set outdoors. This also allows to make a distinction between the present and the memories of the past, where the garden is always in bloom, in a sort of mythical and immutable temporality.

<sup>10</sup> This theme is dominant since his childhood, when the family had been obliged to leave the Taganrog property and move to Moscow. Chekhov bought various properties trying to find another location to settle the family "nest" again. He never abandoned this project, though as he grew older he had to accept a more stable lifestyle.

in the garden. [...] the principal enemy in our work isn't hares, cockchafers, or frost, but the man who doesn't care (*The black monk* – Chekhov 2002b: 121–122).

Chekhov deeply feels the gradual loss of the emotional tie between man and nature, the distance provoked by the growing disaffection between man and land. This lack of love is the end of a sublime natural sodality.

The garden represents the values of a society without herds, which will lose its way because it is incapable of giving value to its historical path, and which will delegate its responsibilities and duties to the new generation of enriched landowners – who are not emotionally attached to the land. Chekhov's attitude, nevertheless, should not be misinterpreted. He implicitly trusts modernity, progress and scientific development, and deeply trusts human potential. The negative aspects of the present do not discourage him but rather steer him towards a more active life and a stronger social engagement (Anton Chekhov, *Letter to Orlov*, 22 February 1899), (Karlinsky, Heim 258–259). For Chekhov, the richest garden is Russian humanity itself, which he represents in all its surprising, fragile beauty.

The same decadent reality and the same disenchanting outlook can also be observed in the poetry of the Italian Guido Gozzano, telling us that this sentiment transcends the borders of the Russian world and describes the arrival of a whole new era, in which old paradigms cannot fit<sup>11</sup>. In this historical moment, the garden becomes the symbol that embraces the mysticism of the old natural vastness and the frustrated ferocity of emerging materialism.

This glance, initiating from the countryside and travelling towards the rise of modernity, is laden with nostalgia – mostly for a future that will remain purely within the confines of the imagination.

TROFIMOV: I have a premonition of happiness, Anya. I can already see it ...

ANYA: The moon is rising.

TROFIMOV: Yes, the moon is rising. [pause]. There it is, happiness, – there it comes, nearer and nearer, I can already hear its steps. And if we don't see it, don't recognise it, it's not so terrible. Others will see it! (Chekhov 2002a: 316–17)

E non sono triste. Ma sono  
stupito se guardo il giardino...  
Stupito di che? Non mi sono  
sentito mai tanto bambino...

(Guido Gozzano, *L'assenza*; Gozzano 86)

<sup>11</sup> *The cherry orchard* was performed for the first time on 17 January 1904, while the poem *La Signorina Felicita* was first published in "La Nuova Antologia" in 1909. The mentioned association of the two works does not suggest any direct link between them or between the authors, even though it seems plausible that Guido Gozzano knew about a coeval Russian production. Referring to this association, I simply aim to establish a connection between their poetics and suggest the international relevance of this literary *tópos* with its relative purposes.



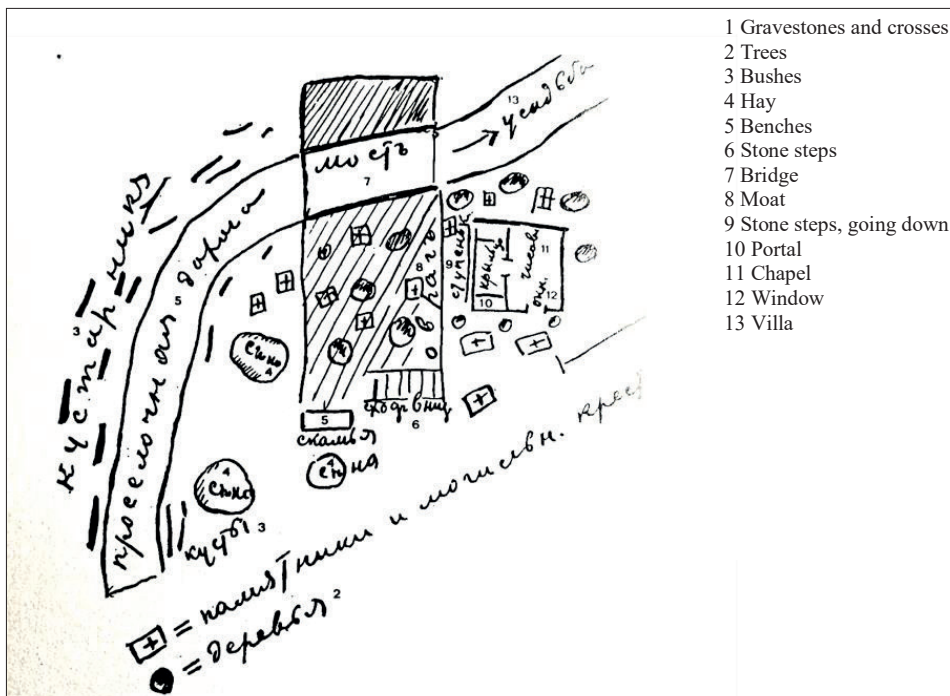


Figure 1. Konstantin Stanislavsky, Plan of the setting for the second act of *The cherry orchard* (Stanislavsky 246).

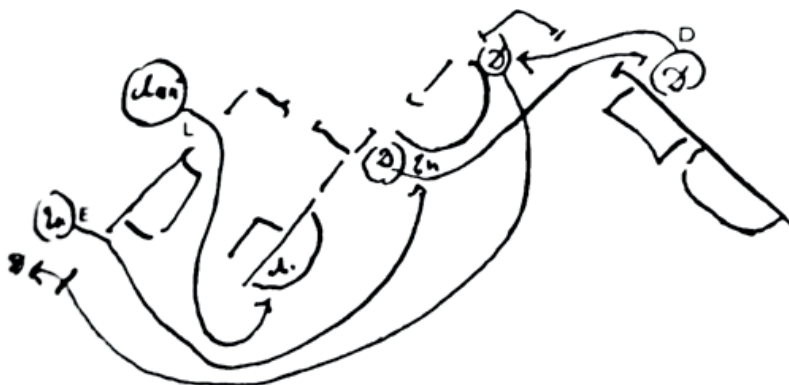


Figure 2. Konstantin Stanislavsky, Plan of the setting for the first act of *The cherry orchard* (Stanislavsky 207).



Figure 3. *The cherry orchard*, Moscow Art Theatre, 1904. The continuity of the spaces is revealed by the stage picture, where the classical V-shape distribution of the actors on scene is broken, all planes are covered and the scene is built asymmetrically (McNamara 80).

## Bibliography

- Barilli, Renato. *La narrativa europea in età contemporanea. Cechov, Joyce, Proust, Woolf, Musil*. Milano, Mursia, 2014.
- Borny, Geoffrey. *Interpreting Chekhov*. Canberra, ANU Press, 2006.
- Chekhov, Anton. *Fifty-two stories*. Transl. by Richard Pevear, Larissa Volokhonsky. New York, Knopf, 2020.
- Chekhov, Anton. *Plays*. Transl. by Peter Carson. London, Penguin, 2002a.
- Chekhov, Anton. *The wood demon*. Transl. by Nicholas Saunders and Frank Dwyer. Newbury, A Smith and Kraus Book, 1993.
- Chekhov, Anton. *Ward No. 6 and other Stories, 1892–1895*. Transl. by Ronald Wilks. London, Penguin, 2002b.
- Čechov, Anton. *Racconti*. Transl. by Bruno Osimo. Milano, Mandatori, 2002.
- Čechov, Anton. *P'esy*, Moskva, Meždunarodnyj izdatel'skij dom, 1997.
- Čechov, Anton. *Sobranie sočinij v dvenadcati tomah*. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1944–1951.
- Dal', Vladimir. *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo ázyka*. T. 1. Moskva, Tipografiá F. Semena, 1863.
- De Certeau, Michel. "Spatial Practices". *The practice of everyday life*. Transl. by Steven Rendall, Berkeley. University of California Press, 2002, p. 91–115.
- Ermilov, Vladimir. *A.P. Chekhov: 1860–1904*. Moscow, Foreign languages Publishing House, 1954.
- Evdokimova, Svetlana. "Unmelodramatizing drama: Čechov's Experiment". *Anton P. Čechov – der Dramatiker*. München, Verlag Otto Sagner, 2012, p. 404–412.

- Florenskij, Pavel A. *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Transl. by Nicoletta Misler. Milano, Adelphi, 1993.
- Foucault, Michel. "Des Espace Autres. Conférence au Cercle d'études architecturales, Mars 1967". *Architecture/Mouvement/Continuité*, Oct. 1984, p. 46–49.
- Gejm, Ivan. *Novyj rossijsko-francuzsko-nemeckij slovar'*. T. 1. Moskva, Universitetskaâ tipografiâ, 1799.
- Gillès, Daniel. *Cechov ou le spectateur désenchanté*. Paris, Julliard, 1967.
- Goncharov, Ivan Aleksandrovich. *Oblomov*. Transl. by C.J. Hogarth. New York, Macmillan, 2006.
- Gottlieb, Vera. *Chekhov and the vaudeville*. New York–Cambridge–London, Cambridge University Press, 1982.
- Gozzano, Guido. *Poesie e prose*. Milano, Feltrinelli, 1995.
- Jackson, Robert Louis. *Close encounters: Essays on Russian literature*. Brookline, Academic Studies Press, 2018.
- Josephson, Matthew, ed. *The personal papers of Anton Chekhov*. New York, Lear, 1948.
- Karlinsky, Simon, Michael Heim. *Anton Chekhov's life and thought: selected letters and commentary*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- Laffitte, Sophie. *Tchekhov par lui-même*. Paris, Éditions du Seuil, 1955.
- Lefebvre, Henri. *The production of space*, Transl. by Donald Nicolson-Smith. London, Blackwell, 1991.
- Lo Gatto, Ettore. *La letteratura russa moderna*. Milano, Sansoni, 1968.
- Magarshack, David. *Chekhov the dramatist*. London, Eyre Methuen, 1980.
- Majzel', Boris, Nadežda Skvorcova. *Russko-ital'ânskij slovar'*. Moskva, Russkij âzyk, 1977.
- McNamara, Brook. "Scene Design: 1876–1965. Ibsen, Chekhov, Strindberg". *The Drama Review: TDR. Naturalism revisited*, 13, 2, 1968, p. 77–91.
- Moran, Dermot. *Introduction to phenomenology*. Routledge, London, 2000.
- Ossola, Carlo. *En pure perte. Le renoncement et le gratuit*. Paris, Payot-Rivages, 2011.
- Ožegov, Sergej, Natal'â Švedova. *Slovar' russkogo âzyka*. Moskva, Azbukovnik, 1992.
- Parrinello, Giulio L. *Il bosco nella cultura europea tra realtà e immaginario*. Roma, Bulzoni, 2002.
- Piretto, Gian Piero. "Strade ferrate, ville e giardini. Anton Čechov e la cultura dell' «usad'ba»". *Dalla forma allo spirito. Scritti in onore di Nina Kauchtschischwili*. Milano, Guerini, 1989, p. 169–180.
- Polikarpov-Orlov, Fedor. *Leksikon treâzyčnyj, sireč' rečenij slavenskih, ellinogrečeskikh i latinskih sokroviše*. Moskva, Sinodal'naâ tipografiâ, 1704.
- Rayfield, Donald. *Chekhov: the evolution of his art*. London, Paul Elek, 1975.
- Ripellino, Angelo Maria. *Il trucco e l'anima*. Torino, Einaudi, 1965.
- Saunders, Corinne J. *The forest of medieval romance: Avernus, Broceliande, Arden*. Cambridge, D.S. Brewer, 1993.
- Slovar' Akademii Rossijskoj*. Sankt-Peterburg, Imperatorskaâ Akademiâ Nauk, 1789.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Oxford, Blackwell, 1996.
- Sorokin, Ūrij, red. *Slovar' russkogo âzyka XVIII veka*. Vyp. 3. Leningrad, Nauka, 1987.
- Spiegelberg, Herbert H. *The phenomenological movement: a historical introduction*. Berlin, Springer, 1982.
- Stanislavsky, Konstantin. *Le mie regie*, a c. di Fausto Malcovati: *Il giardino dei ciliegi*. Transl. by Fausto Malcovati. Milano, Ubulibri, 1986.
- Strada, Vittorio. *EuroRussia, Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione*. Roma–Bari, Laterza, 2005.

- Strada, Vittorio. *Le veglie della ragione: miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*. Torino, Einaudi, 1986.
- Suhij, Igor. *Problemy poëtiki A.P. Čehova*. Leningrad, Izd-vo Leningradskogo universiteta, 1987.
- Sundqvist, Olof, Stephen Mitchell. "The temple, the tree, and the well". *Old Norse mythology – comparative perspectives*. Cambridge, Harvard University Press, p. 163–190.
- Thacker, Andrew, Peter Brooker. *Geographies of modernism*. New York, Routledge, 2005.
- Turgenev, Ivan. *Fathers and sons*. Transl. by Michael R. Katz. New York, W.W. Norton, 1996.
- Turgenev, Ivan. *Rudin, a novel*. Transl. by Constance Garnett. London, William Heinemann, 1900.
- Turgenev, Ivan. *Sobranie sočinenij v šesti tomach*. Moskva, Izdatel'stvo "Pravda", 1968.
- Warf, Barney, Santa Arias. *The spatial turn: interdisciplinary perspectives*. New York, Routledge, 2009.
- Weston, John. "Uncle Vanya: Chekhov's vision of human dignity". *The English Journal*, 56 (9), 1967, p. 1276–1279.

ANTONI BORTNOWSKI

## Ироническое начало в фельетоне *Киев-город* Михаила Булгакова

### Irony in Mikhail Bulgakov's feuilleton *Kiev, the City*

**Abstract.** The subject of the article is the analysis of the image of Kiev, presented in Mikhail Bulgakov's feuilleton *Kiev, the City*. This work has rarely been the subject of in-depth analysis, despite the fact that it is one of the few texts in which the writer presents the image of his hometown. A characteristic element of the description of Kiev's past and present is the irony. It is noticeable in the title of the feuilleton, as well as in the names of its parts. The ironic image of Soviet Kiev stands in stark contrast to the vision of the city captured in the novel *The White Guard*. The analysis of the techniques used by the writer in the text of *Kiev, the City* (e.g. the naive narrator's mask, a combination of pompous style and colloquial speech) is carried out in order to prove that the feuilleton, in its style and ideas expressed, also shows the author's rejection of post-revolutionary reality and his attempt to overcome the trauma of the past through laughter. The ironic image of the Soviet reality on the background of eternal spiritual values makes *Kiev, the City* a harbinger of the problems covered in Mikhail Bulgakov's later works.

**Keywords:** Mikhail Bulgakov, Kiev, the city, irony, Bulgakov's early works, Kiev in literature

Antoni Bortnowski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska, a.bortnowski@amu.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9963-1798>

Темой нашей статьи является ироническое начало в фельетоне *Киев-город*. Это небольшое по объему (10 страниц) и публицистическое по своей сути произведение относится к периоду работы Михаила Булгакова для сменовеховской газеты „Накануне”, в которой оно и было опубликовано 6 июля 1923 года. *Киев-город*, так же как и большинство других публицистических текстов Булгакова, до сих пор не дождался подробного изучения, что особенно заметно на фоне интереса, вызываемого художественными произведениями автора и прежде всего, конечно, романом *Мастер и Маргарита*. Публицистика Булгакова относительно мало изучена даже на фоне работ о раннем творчестве писателя.

Монографии, посвященные собственно жизни и творчеству Михаила Булгакова и выходявшие с 1980-х годов – *Творческий путь Михаила Булгакова* (1983) Лидии Яновской, *Жизнеописание Михаила Булгакова* (1988) Мариэтты Чудаковой, *Вопросы изучения художественного наследия М.А. Булгакова* (1999) Владимира Немцева, *Мотивы прозы Михаила Булгакова* (1997) и *Текст и подтекст в рассказах М. Булгакова* (2002) Евгения Яблокова, *Жизнь Булгакова: дописать раньше, чем умереть* (2001) Виктора Петелина, *Проза Михаила Булгакова. Текст и метатекст* (2002) Ольги Бердяевой, *Михаил Булгаков* (2008) Алексея Варламова и другие, – лишь констатируют фельетоны как факт творческой биографии художника или, как замечает Мария Кривошейкина, используют во многом автобиографичные накануневские фельетоны-очерки для реконструкции того периода в жизни писателя, когда создавались *Белая гвардия*, *Дьяволиада*, *Записки юного врача* (Кривошейкина 3).

*Киев-город* в этом плане не является исключением. Целостный анализ данного произведения сегодня, по нашим сведениям, отсутствует, а если даже кто-то из исследователей на нем останавливается, то чаще всего он представляет лишь пересказ содержания, вроде лаконичного высказывания в книге Константина Трунина:

Через две недели [после фельетона *Комаровское дело* Булгаков – А.Б.] напишет воспоминания о Киеве 1917 года, где расскажет о горящем доме, вывесках на украинском языке и о Петлюре, не сумевшем ни в одной из четырех попыток взять город. Еще Булгаков выскажет утверждение про пристрастие москвичей к американскому, тогда как киевляне оным не обладают (Трунин, электронный ресурс).

Немного больше на тему данного фельетона можно прочитать в *Булгаковской энциклопедии* Бориса Соколова, где, кроме пересказа содержания, отмечено, что в *Киеве-городе* „органически сочетается эпическое (при описании бурных и трагических событий революции и гражданской войны), лирическое (когда идут воспоминания о «беспечальном», юном поколении) и сатирическое (при характеристике современного состояния города)” (Sokolov, электронный ресурс).

Упомянем также статьи, посвященные сравнительному анализу очерка *Киев-город: Мандельштам и Булгаков о городе Киеве. Опыт сопоставления* (2013) Олега Оленева, *Специфика гоголевского присутствия в тексте очерка „Киев-город” М.А. Булгакова* (2016) Евгении Ивановой.

Такое положение вещей следует назвать неоправданным, так как данный фельетон, или очерк, как называют его некоторые ученые, занимает, по нашему мнению, особенное место в раннем творчестве Михаила Булгакова, являясь одним из немногочисленных текстов, затрагивающих столь важную для писателя киевскую тему. Как отметил в своей известной книге Мирон

Петровский, „катастрофа, пережитая Булгаковым в Киеве в годы революции и Гражданской войны, была, по-видимому, самым серьезным событием в его жизни. [...] Киевская эсхатология Михаила Булгакова – «скрытый двигатель его»” (Petrovskij 370–371).

Будущий автор *Белой гвардии* покинул Киев летом 1919 года, в разгар Гражданской войны, а в 1923 году посещает его вновь, по командировке от газеты „Накануне”. Можно предположить, насколько сложной задачей для Булгакова было не только вернуться в разоренный историческими потрясениями родной город, но еще и написать на основании своих наблюдений легкий и комический фельетон. Это обстоятельство, а также отношение автора к советской действительности, ярко выраженное в более поздних произведениях, являются, на наш взгляд, ключевыми для осмысления *Киева-города* в целом и раскрытия значения текстообразующей в случае данного фельетона иронии.

Ровно за год до публикации *Киева-города* в „Накануне”, в июле 1922 года, была открыта московская редакция газеты, задачей которой, как замечает Мария Кривошейкина, было ознакомление русского читателя в эмиграции с жизнью и бытом Советской России, с перспективами ее развития (Krivošejkina 7). В анализируемом нами фельетоне уже на этапе реализации этой основной, казалось бы, задачи текста заметен ироничный подход автора, который довольно хаотичным образом подбирает отдельные элементы киевской действительности начала 20-х гг. (последствия гражданской войны, украинизация, значение Американской администрации помощи, жизнь киевских старушек, церковный раскол, памятник Карлу Марксу) и, представляя их в комическом ключе, не вникает в истинную природу явлений. Булгаков явно использует маску непрофессионального журналиста, который при всем желании не справляется ни с описанием и оценкой актуального положения вещей, ни тем более с представлением читателю перспектив развития советского Киева.

Название фельетона – *Киев-город* – на первый взгляд подчеркивает высокий статус метрополии, явно отсылая к известному из старорусских текстов определению „стольный Киев-град” (об истории возникновения формулы „стольный Киев-град” см. Vvedenskij). В действительности, как нам кажется, созвучность заглавия Булгакова с древнерусским определением иронично указывает на деградацию „матери городов русских”<sup>1</sup>, которая утратила свой древний статус и перешла в разряд скорее провинциальных городов. Замена компонента „град” более современной формой „город” явно

---

<sup>1</sup> „Мать городов русских” – очередное общеизвестное определение Киева, подчеркивающее значение города в качестве духовной колыбели восточного славянства.

подчеркивает нелепость советских попыток изменить все на новый лад. Как снисходительно отмечено в самом тексте, „Киев такая тихая заводь теперь” (Bulgakov 98). Сравнение города с речным затоном, безусловно, можно рассматривать в ироническом ключе как намек на некую маргинализацию Киева, оказавшегося в тупике истории, вне главного ее русла.

Следует обратить внимание, что этот „диагноз”, поставленный в иронической форме родному городу, касается только советского Киева, который автор явно отделяет от вечного города-символа, хорошо известного из *Белой гвардии*. Это четко видно в обрамляющих *Киев-город* фрагментах, формирующих кольцевую композицию фельетона. Симптоматично, что начало и конец произведения, посвященные близкому автору вневременному городу и вызывающие определенные ассоциации с *Белой гвардией*, совершенно лишены иронии.

Весной зацвели белым цветом сады, одевался в зелень Царский сад, солнце ломилось во все окна, зажигало в них пожары. А Днепр! А закаты! А Выдубецкий монастырь на склонах! Зеленое море уступами сбегало к разноцветному ласковому Днепру. Черно-синие густые ночи над водой, электрический крест Св. Владимира, висящий в высоте... Словом, город прекрасный, город счастливый. Мать городов русских (Bulgakov 98).

Этот открывающий фельетон лирический фрагмент, своей тональностью перекликающийся с образами Города из *Белой гвардии*, ярко контрастирует с наполненной иронией основной частью текста. Автор в определенный момент резко обрывает свои полные восторга рассуждения, словно вспомнив об основной задаче фельетона – представить актуальное положение вещей в советском Киеве: „Легендарные времена оборвались, и внезапно, и грозно наступила история. Я совершенно точно могу указать момент ее появления: это было в 10 час. утра 2-го марта 1917 года” (Bulgakov 98).

Резкий переход от лирических размышлений к изложению истории гражданской войны в Киеве, дополнительно подчеркнутый канцелярской точностью сообщения, подчеркивает контраст между двумя частями текста и усиливает иронический эффект. Так же внезапно в последней главе, названной *Финал*, повествователь возвращается к рассуждениям, оборванным в начале текста:

Город прекрасный, город счастливый. Над развалившимся Днепром, весь в солнечных пятнах.

Сейчас в нем великая усталость после страшных громыхавших лет. Покой.

Но трепет новой жизни я слышу. Его отстроят, опять закипят его улицы, и станет над рекой, которую Гоголь любил, опять царственный город (Bulgakov 107).

Стоит обратить внимание на то, что, возвращаясь к истинно важному и снимая маску ироника, Булгаков точь-в-точь повторяет слова начала про-



изведения „город прекрасный, город счастливый”. Этим он словно обозначает границы истинно важного, вневременного, отделяя его от представленной в основной части произведения картины советской суеты, теряющей всякое значение в сопоставлении с вечным.

Возвращаясь к вопросу иронии в основной части *Киева-города*, приведем несколько примеров и кратко представим основные приемы, использованные Булгаковым.

Итак, иронический эффект присутствует уже на уровне структуры текста и заглавий отдельных глав, их в фельетоне девять: *Экскурс в область истории; Status praesens; Достопримечательности; Население: Нравы и обычаи; Аскетизм; Слухи; Три церкви; Наука, литература и искусство; Финал.*

Уже то, что десять страниц текста разделено на девять глав, вызывает комический эффект и иронически обыгрывает советскую увлеченность ясностью, краткостью, точностью и конкретностью. Впечатление упорядоченности фельетона исчезает при ознакомлении с текстом, так как практически ни одно название главы не соответствует его содержанию.

Эта особенность касается, в частности, главы с ироническим латинским названием *Status praesens*, из которой читатель узнает о пожаре на Крещатике, случившемся вскоре после революции, и о том, что воздушный мост в Царском саду киевляне „до последней щепочки разнесли на дрова, а выражение «Печерска нет» – это, пожалуй, преувеличение, так как Печерск есть, но домов на большинстве улиц нету” (Bulgakov 107). Данный фрагмент показывает также иронию, вытекающую из стилистического несоответствия (сочетание латинского заглавия с появляющимся в самом начале главы разговорно-сниженным „нету”), вызывающего эффект псевдонаучности. В указанной главе, одной из самых распространенных, автор демонстративно отказывается представлять актуальную ситуацию („status praesens”) в городе, в том числе игнорируя новые названия: вместо названия „площадь III Интернационала” пишет „бывш. Царская площадь” (ныне Европейская площадь), употребляет название „Крещатик” по отношению к главной улице Киева, свежепереименованной тогда в честь погибшего советского деятеля Вацлава Воровского (Крещатик носил имя Воровского с 1923 по 1937 год, после чего улице вернули историческое название).

Следующий пример главы с ироническим заглавием – *Достопримечательности*. Она целиком посвящена украинским вывескам, названным автором „ошеломляющими” (Bulgakov 102). В другой главе, правда, автор дополняет список достопримечательностей, замечая, что три действующие в Киеве православные церкви – „это еще более достопримечательно, нежели вывески” (Bulgakov 105). В данном фрагменте Булгаков использует классический пример антифразы.

В главе *Три церкви* автор не углубляется в суть межконфессиональных отношений, предлагая краткое их изложение, которое религиозную ситуацию никоим образом не проясняет: „Положение таково: старая ненавидит живую и автокефальную, живая – старую и автокефальную, автокефальная – старую и живую” (Bulgakov 105).

Как ироническое следует определить также название главы *Аскетизм*, являющееся эвфемизмом, за которым скрывается обыкновенная послереволюционная нищета. Впрочем, в самой главе описание городской действительности сводится к констатации, что „Киев еще не вышел из периода аскетизма. В нем, например, еще запрещена оперетка” (Bulgakov 104). В данной части автор с иронией называет также характерные для Москвы признаки нэповского благополучия: „[В Киеве – А.Б.] не играют в лото на каждом перекрестке и не шляются на дутых шинах до рассвета, напившись «Абрау-Дюрсо»” (Bulgakov 104).

Очередным примером иронического заглавия является состоящая из 9 строк глава *Наука, литература и искусство*. Первый ее абзац звучит: „Нет”, а за ним следует краткое описание черного бюста Карла Маркса, подытоженное словами трехлетней племянницы повествователя: „Дядя Карла. Цёрный” (Bulgakov 107). Ни слова о литературе или науке в упомянутой главе нет, что наглядно свидетельствует об авторской оценке.

В описании памятника на будущем Майдане Незалежности появляется также пример часто встречающейся в фельетоне разновидности иронии, для раскрытия которой требуется экстралингвистическая пресуппозиция (Pohodná 109): „Необходимо отказаться от мысли, что изображение знаменитого германского ученого может вылепить **всякий, кому не лень** [выделено нами – А.Б.]” (Bulgakov 107). За этим определением скрывается киевский скульптор Иосиф Моисеевич Чайков, профессор, заслуженный артист, которого Булгаков не мог не знать. Именно он в 1922 году руководил установлением перед зданием бывшей городской думы гипсовой фигуры Карла Маркса.

В контексте примера несоответствия заглавия содержанию, следует привести также упомянутый ранее *Финал*, который никоим образом не соотносится с основной частью текста и тем более не представляет собой ни подведения итогов, ни завершения повествования. Как насмешка над вездесущими советскими лозунгами и призывами к революционной бдительности звучат последние слова фельетона: „А память о Петлюре да сгинет” (Bulgakov 107). Иронический эффект усиливает в данном случае контраст указанной фразы с приведенными ранее лирическими рассуждениями в последнем абзаце произведения.

Отдельно следует обратить внимание на содержание главы *Экскурс в область истории*. Повествователь представляет в ней краткий обзор револю-

ционных событий, используя множество метафор и иносказаний, неожиданных сравнений, дополняя все смешиванием стилей. Все это подчеркивает атмосферу полного и никому не понятного хаоса, воцарившегося после революции в Киеве:

Ни один человек в Киеве, за это я ручаюсь, не знал, что должны были обозначать эти таинственные 15 букв [за 15 буквами скрывается подпись „Депутат Бубликов” под текстом телеграммы, сообщающей об отречении Николая II – А.Б.], но знаю одно: ими история подала Киеву сигнал к началу. И началось и продолжалось в течение четырех лет. Что за это время происходило в знаменитом городе, никакому описанию не поддается. Будто уэльсовская атомистическая бомба лопнула под могилами Аскольда и Дира, и в течение 1000 дней гремело и клочотало и полыхало пламенем не только в самом Киеве, но и в его пригородах, и в дачных его местах в окружности 20 верст радиусом (Bulgakov 98).

От начала революции Булгаков сразу переходит к ее итогам, в очередной раз прибегая к иронии:

Пока что можно сказать одно: по счету киевлян у них было 18 переворотов. Некоторые из теплушечных мемуаристов [ироническое определение эмигрантских писателей – А.Б.] насчитали их 12; я точно могу сообщить, что их было 14, причем 10 из них я лично пережил. В Киеве не было только греков. Не попали они в Киев случайно, потому что умное начальство их спешно увело из Одессы (Bulgakov 99).

Автор, сосредотачиваясь на статистической стороне вопроса и дополняя свои подсчеты упоминанием греков, не имевших никакого отношения к революционным событиям в Киеве, создает фарсовый образ истории и сознательно избегает каких-либо прямых оценок сути произошедшего.

Элементы фарса содержит также ироничное описание последнего этапа Гражданской войны в Киеве. Этот фрагмент, полный контрастов, алогизмов и антифразисов, стоит привести целиком:

На переломе второго месяца [имеется в виду конец периода, в котором Киев занимали польские войска: май–июнь 1920 г. – А.Б.] среди совершенно безоблачного неба советская конница грубо и буденно<sup>2</sup> захала куда-то, куда не нужно, и паны в течение нескольких часов оставили заколдованный город. Но тут следует сделать маленькую оговорку. Все, кто раньше делали визит в Киев, уходили из него по-хорошему, ограничиваясь относительно безвредной шестидюймовой стрельбой<sup>3</sup> по Киеву со святошинских позиций. Наши же европеизированные кузены вздумали шегольнуть своими подрывными средствами и разбили три моста через Днепр, причем Цепной – вдребезги (Bulgakov 99).

<sup>2</sup> Булгаков в этом месте использует игру слов: с одной стороны, украинское наречие „буденно” значит „обычно”, а с другой – отсылает к фамилии Семена Буденного, конная армия которого заняла Киев в 1920 г.

<sup>3</sup> Автор с иронией называет „безвредной” стрельбу из 6-дюймовых гаубиц, которые в то время относились к тяжелой полевой артиллерии (см. Olejnikov, электронный ресурс).

Глава *Экскурс в область истории* заканчивается нарочито оптимистичным призывом к киевлянам, в котором Булгаков с явной иронией обыгрывает стиль советских лозунгов: „Не унывайте, милые киевские граждане! Когда-нибудь поляки перестанут на нас сердиться и отстроят нам новый мост, еще лучше прежнего. И при этом на свой счет. Будьте уверены. Только терпение” (Bulgakov 100).

Булгаков в *Киеве-городе* ловко обходит вопрос последствий прихода большевиков к власти в Киеве, не представляя на протяжении всего текста ни одного реального достижения или полезного нововведения советского времени, ибо сложно таковыми назвать украинизацию вывесок (этому вопросу полностью посвящена упомянутая ранее глава *Достопримечательно-сти*) или признаки „бурной энергии” киевского коммунального хозяйства: „И сейчас уже в квартирах в Киеве горит свет, из кранов течет вода, [...] ходит по улицам этот самый коммунальный трамвай” (Bulgakov 101).

Данное высказывание следует интерпретировать иронически, так как сложно допустить мысль, что автору, выросшему в городе, ставшем в начале XX столетия европейской метрополией, серьезным достижением советской власти представлялось наличие электричества в киевских квартирах или „этот самый коммунальный трамвай”, который ничем, кроме названия, не отличался от дореволюционного (кстати, первого на территории Российской империи). Это обстоятельство автор явно иронически подчеркивает также в другом месте текста, употребляя слово трамвай с определением „коммунальный” без всякой надобности: „В садах большой покой. В Царском светлая тишина. Будят ее только птичьи переклики да изредка доносящиеся из города звонки киевского коммунального трамвая” (Bulgakov 101).

В данном фрагменте в очередной раз видна нерушимость вечных, вневременных начал, олицетворенных гармонией природы Царского сада (Булгаков опять игнорирует советский урбаноним – Царский сад с 1919 года носил название „сад 1-го Мая”). Его покой лишь изредка нарушают воплощающие хаос чужеродной новой действительности звонки „коммунального трамвая”.

Как было сказано выше, ирония в случае *Киева-города* является текстообразующим элементом и детерминирует всю идею произведения. В нем явно прослеживается напускной энтузиазм, подчеркнутый, в частности, восклицаниями типа „Не унывайте, милые киевские граждане!” или „Эх, жемчужина – Киев!” (Bulgakov 100) и диссонирующий с содержанием, из которого становится ясно, что революция обернулась для города на Днепре катастрофой и деградацией. Ирония в фельетоне Булгакова, наряду с маской наивного повествователя, скрывает горечь разочарованного человека, представителя поколения разбитых надежд. Наблюдающий постреволюционную жизнь повествователь словно старается контролировать себя и не уходить

слишком глубоко в воспоминания о прошлом, лишь усиливающие боль утраты. Кстати, это может стать разъяснением ситуации, о которой пишет Алексей Варламов, отметивший, что „[...] в некоторых рассказах и очерках (например, *Киев-город*), писатель очень автобиографического склада Михаил Булгаков о своем детстве-отрочестве-юности специально ничего не написал, притом что эта тема была для русской литературы традиционной” (Varlamov, электронный ресурс). Наше предположение подтверждает резко оборванное начало произведения, в котором звучит лишенная иронии тоска по утраченному прошлому:

Но это были времена легендарные, те времена, когда в садах самого прекрасного города нашей Родины жило беспечальное, юное поколение. Тогда-то в сердцах у этого поколения родилась уверенность, что вся жизнь пройдет в белом цвете, тихо, спокойно, зори, закаты, Днепр, Крещатик, солнечные улицы летом, а зимой не холодный, не жесткий, крупный ласковый снег...

... И вышло совершенно наоборот (Bulgakov 98).

Фельетон *Киев-город* во многом подтверждает слова Фридриха Ницше, согласно которым ирония оказывается выражением „исторической болезни”, то есть бессилия и страха современного цивилизованного человека перед будущим: „В современном человеке рядом с гордостью уживается ироническое отношение к самому себе, сознание, что ему приходится жить как бы в вечернем настроении и страхе, что он не умеет ничего сохранить для будущего из своих юношеских надежд” (цит. по: Losev, Šestakov 356).

Подытоживая наши рассуждения, следует сказать, что ироническая маска в фельетоне *Киев-город* становится для Булгакова стратегией освоения травматического прошлого и преодоления бессилия по отношению к чуждому настоящему. Вместе с тем автор не теряет надежды на будущее возрождение истинных ценностей и на конечный триумф вечного – эта идея, уверенно выраженная в последнем абзаце фельетона, будет повторяться как лейтмотив в более поздних произведениях Михаила Булгакова.

### Библиография

- Bulgakov, Mihail. *Rannââ neizdannaâ proza*. München, Verlag Otto Sagner in Kommission, 1976.
- Krivošejkina, Mariâ. *Žanr fel'etona v žurnalistskom tvorčestve M.A. Bulgakova: Period raboty v gazetah „Gudok” i „Nakanune”*. Tver', Tverskij gosudarstvennyj universitet, 2004.
- Losev, Aleksej, Vâčeslav Šestakov. *Istoriâ èstetičeskih kategorij*. Moskva, Iskusstvo, 1965.
- Olejnikov, Aleksej. *Tâželaâ artilleriâ Russkoj armii v Pervoj mirovoj vojne*. Web. 07.12.2019. <http://www.oborona.ru/includes/periodics/armedforces/2018/0912/111125137/detail.shtml>.
- Petrovskij, Miron. *Master i gorod: Kievskie konteksty Mihaila Bulgakova*. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbaha, 2008.

- Pohodná, Sofiâ. *Âzykovye vidy i sredstva realizacii ironii*. Kiev, Naukova dumka, 1989.
- Sokolov, Boris. *Bulgakov. Ėnciklopediâ*. Web. 07.12.2019. <http://bcoreanda.com/Downloader/Dictionary/Bulgakov.pdf>.
- Trunin, Konstantin. *M. Bulgakov. Kritika i analiz literaturnogo naslediâ*. 2019. Web. 07.12.2019. <https://reader.bookmate.com/YNE7WXte>.
- Varlamov, Aleksej. *Žizn' zamečatel'nyh lúdej – Bulgakov*. Web. 07.12.2019. [http://modernlib.net/books/varlamov\\_aleksey\\_nikolaevich/bulgakov/read](http://modernlib.net/books/varlamov_aleksey_nikolaevich/bulgakov/read).
- Vvedenskij, Anton. „Stol'nyj gorod» v drevnerusskikh i fol'klornyh istočnikah”. *Slověne = Словѣне*, 1 (3), 2014, s. 206–220.

MONIKA KNUROWSKA

**„Перед зарей вас родила земля,  
погибнете вы раньше звезд вечерних”.  
Роман-памфлет Юрия Домбровского  
*Обезьяна приходит за своим черепом***

“Daybreak wakes you up for bloodshed.  
Before the stars rise, you will die”.  
The pamphlet-novel *The ape is coming to pick up its skull*  
by Yuri Dombrovsky

**Abstract.** This article presents the thesis that the novel *The ape is coming to pick up its skull* (1943) by Yuri Dombrovsky bears the genre features of a pamphlet and the structure of the novel, which is subordinated to a didactic purpose – the work contains a warning against the dehumanization and degradation of culture. The novel aims to ridicule the fascists and their ideology. The narrator’s attitude towards all the fascist protagonists is dominated by irony and sarcasm. The character construction of the fascists is ruled by schematism. The narrator emphasizes the animal element in them. They are compared to an ape who is a caricature hybrid of a human and a monkey. The “monkey” traits and behaviours are highlighted in their portraits. In the novel, the dialogues and disputes of the main opponents serve to expose the cynical demagoguery of fascism and its inability to create any universal values.

**Keywords:** Yuri Dombrovsky, anti-fascist novel, pamphlet, culture, humanism

Monika Knurowska, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Kraków – Polska, [monika.knurowska@up.krakow.pl](mailto:monika.knurowska@up.krakow.pl), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6983-9395>

Роман *Обезьяна приходит за своим черепом* Юрий Домбровский начал писать в больнице, в Алма-Ате, зимой 1943 года, после того, как был отпущен из колымского лагеря по болезни (у него были парализованы ноги). Среди материалов к истории романа находится запись разговора писателя с журналистом Александром Лессом. Из разговора следует, что Домбровский даже по больничной койке не мог передвигаться. Врач подарил ему

ученическую тетрадку и лучинку с прикрученным к ней пером, которая служила ручкой. Чернила писатель делал из марганца.

Домбровский посвятил книгу Любове Ильиничне Крупниковой, жене умершего товарища, Георгия Тамбовцева, с которым он оказался в одном лагере во вторую посадку. По воспоминаниям писателя, Крупникова после больницы забрала его к себе, ухаживала за ним в течение нескольких месяцев, приносила книги из библиотеки, записывала под диктовку варианты глав (Dombrovskij 451–453).

Рукопись пролежала шестнадцать лет и была издана только в 1959 году. В марте 1949 г. Домбровского арестовали вместе с рукописью, которая фигурировала в числе „вещественных доказательств” (Less, электронный ресурс). Отбыв наказание, писатель был реабилитирован в 1956 г. и вернулся в Москву. Он был уверен, что роман пропал. Однажды в его квартиру пришел неизвестный мужчина с рукописью романа в авоське. Ему (он был сотрудником органов) было приказано сжечь рукопись, но он сохранил ее (Dombrovskij 456–457).

Роман *Обезьяна приходит за своим черепом* писался по горячим следам войны: „[...] в те дни, когда на Западе шла война с фашистами, когда была уже освобождена половина Украины и смертельно раненный фашистский зверь, огрызаясь, заползал в свою берлогу [...]” (Less, электронный ресурс). Как рассказывает близко знавший Домбровского Павел Косенко, своим романом писатель „сводил счеты с фашизмом” (Kosenko, электронный ресурс), который он ненавидел и сильно жалел, что ему не довелось воевать с фашистами на фронте. Его не взяли на войну из-за политической неблагонадежности. Роман *Обезьяна...* был „его личной войной с Гитлером, Геббельсом, расизмом” (Kosenko, электронный ресурс). Во время войны у Домбровского пропала без вести сестра, он не имел сведений о матери.

Произведение Домбровского *Обезьяна приходит за своим черепом* называют „первым в русской литературе антифашистским романом-предостережением” (Zajceva 107), первой книгой о фашизме (Вуков 469; Poębina 87), политическим романом (Jaśkowska 165). Дмитрий Быков идет на шаг дальше и полагает, что Домбровский написал серьезный, европейский, интеллектуальный, философский, антропологический роман. Исходя из того, что главным героем романа Домбровского является антрополог Леон Мезонье, Быков ставит эту книгу в один ряд с такими произведениями, как *Буря* Ильи Эренбурга и *Благоволительницы* Джонатана Литтела (Вуков 470). Несмотря на некоторые разногласия, касающиеся проблемы определения жанра произведения, исследователи сходятся в одном: роман *Обезьяна приходит за своим черепом* отличается от остального творчества автора *Факультета ненужных вещей*, который в своих произведениях пытался осмыслить лич-



ный трагический опыт – писателя и лагерника. Как пишет Быков, „от Домбровского, человека с тремя сроками, ждали чего-то гораздо более разоблачительного” (Быков 469). Более тщательное исследование книги позволяет сделать вывод, что в этом романе Домбровского нет идеи о родстве немецкого фашизма и сталинского деспотизма.

Домбровский закончил работу над своим романом в 1958 году. В прологе и эпилоге, которые были дописаны уже после смерти Сталина и после реабилитации, звучат прокоммунистические симпатии героя-повествователя, Ганса Мезонье. Его отец Леон Мезонье, затравленный нацистами ученый с мировым именем, перед смертью завещает свой последний научный труд Институту мозга в Ленинграде. Доставленная в СССР бойцами Сопротивления монография была издана в Москве уже после войны. В эпилоге выясняется, что вся эта история с исчезновением рукописи и ее появлением в Москве очень неприятна новым властям (действие романа разворачивается в неназванной европейской стране после войны), которые готовят большой процесс над национальной компартией. Королевский прокурор, в одной из своих речей выразивший благодарность в адрес России, которая „снова спасла мир своей кровью” (Dombrovskij 440), теперь подписывает ордер на арест командира партизанского отряда, Юрия Крыжевича, освободившего его из лагеря уничтожения. Ганс обвиняет королевского прокурора и новую власть в забывчивости: „Забыли того, кто вас предал. Забыли того, кто вас спас!” (Dombrovskij 442). Страна, в которой живет герой, выбрала после войны путь умеренного либерализма и проводит антикоммунистическую политику. Габриела Порембина справедливо замечает, что книга рассчитана на определенный тип читателя: идеальным читателем-адресатом романа является „враг фашизма и сторонник коммунизма” (Porębina 92).

В настоящей статье роман *Обезьяна приходит за своим черепом* будет рассматриваться как памфлет. Памфлет представляет собой один из наиболее значимых публицистических жанров, в котором особенно проявляет себя сатира, ср: Памфлет (англ. *pamphlet*) – „злободневное публицистическое произведение, цель и пафос которого – конкретное гражданское, преимущественно социально-политическое, обличение” (Šarifova 44). Такие жанры, как письма, рецензии могут принимать форму памфлета. В результате смешения памфлета с художественными жанрами возникают, например, роман-памфлет, пьеса-памфлет. Как правило, критика в памфлете носит разоблачительный характер. К художественным средствам, используемым в памфлете, относится ирония, насмешка, сарказм. Для этого типа художественной образности характерно наличие в структуре произведения прямой политической аргументации (Markiewicz 71–85).

Главный конфликт романа *Обезьяна приходит за своим черепом* сводится к столкновению и противоборству двух мировоззренческих систем: системы общечеловеческих ценностей и фашистской идеологии. Роман строится как „противопоставление, борьба этих двух полюсов” (Štokman 91), как спор о путях развития человечества. В структуре повествования „публицистически заостренная диалогическая форма превалирует над описательным и изобразительным” (Zajceva 111). В своем стремлении показать абсолютную неспособность фашизма создать какие-либо гуманистические ценности, Домбровский обращается к жанру памфлета.

Сильный обличительный эффект в романе достигается благодаря фигуре повествователя. Повествование организовано как воспоминания Ганса, сына профессора Мезонье, об отце. В начале повествования Гансу двадцать семь лет, он окончил Высшую школу юридических наук и работает редактором юридического отдела большой газеты. Спустя пятнадцать лет после самоубийства отца, он случайно встречает гестаповца Гарднера и узнает его. В Европе 1950-х годов наблюдается волна послевоенной реабилитации фашизма. Гарднер находится под государственной защитой, и ему предлагают высокий политический пост. Убийство Гарднера неизвестными (после публикации Ганса о его прошлом) вызывает у мужчины волну воспоминаний. Ему было двенадцать лет, когда отец совершил самоубийство. Основные события в романе мы наблюдаем глазами двенадцатилетнего мальчика, ненавидящего убийцу своего отца. На первый план в речи повествователя выходят такие характерные черты памфлета, как эмоционально-экспрессивная окраска слов, склонность к гиперболизации, огрубление оценок; используются эмоциональные и оценочные эпитеты (Kozicka 23), например, „фашист вошел и сел на второй стул”; „зато фашист с очаровательной улыбкой ответил за меня”; „тут фашист закричал”; „нацист, чья стихия – слепое разрушение” (Dombrovskij 64–65).

Одной из отличительных черт памфлета является также горячий призыв к читателю занять четкую позицию по отношению к представляемым событиям. Начало и финал книги содержат прямое обращение героя – повествователя – к читателю:

Я хочу рассказать эту историю всем моим соотечественникам, всем людям земного шара – если они захотят меня слушать. Конечно, не все я видел сам, – кое-что мне стало известно от других, кое о чем я прочел в газетах и официальных документах, кое-что, наконец, я просто додумал, – но, так или иначе, история смерти моего отца – история страшная и поучительная, и над уроками ее стоит подумать (Dombrovskij 74).

О, если бы вы, прочитав мою книжку, подумали над тем, что происходит перед вашими глазами! О, если бы вы только хорошенько подумали над всем этим! (Dombrovskij 448).

Для достижения дидактической цели многократно используется также фраза: „повторяю еще раз”. Как точно заметила Аниса Зайцева, „желание упредить повторение трагедии было сильнее художественных задач” (Zajceva 62). Дидактической цели подчинены также диалоги героев. Идеологические споры главных оппонентов составляют центр произведения. Диалоги Курцера, Мезонье, Ланэ и Гарднера „вскрывают антигуманистическую философию фашизма как современной формы вечного мирового зла” (Zajceva 52). Эту мысль подтверждают слова профессора Мезонье, обращенные к Курцеру: „Я боролся с вами с первых же дней моей сознательной жизни” (Dombrovskij 197). Памфлетность проявляется в построении диалогов-споров. На риторичность, надутость речи персонажей-фашистов в романе обратила внимание Габриела Порембина, отмечая некую прямолинейность, грубоватость их высказываний (Porębina 90). Фактически такой художественный прием служит раскрытию наглой и циничной демагогии фашизма. В устах носителей идеологии фашизма эти фразы звучат как саморазоблачение. Стоит привести несколько примеров высказываний героев-фашистов:

[...] отныне коммунизм и коммунисты будут только первым и главным объектом нападения нашего института, но так же энергично и последовательно мы будем бороться против любой формы демократии и демократизма и даже против простого либерализма – одним словом, против всякого учения или государственного строя, который кладет в основу безоговорочное признание равенства одного человека другому, минуя расовые и биологические различия (Dombrovskij 211).

Отнимите у нас наше право, выработанное историей, нашу кровь и наш дух, сложившийся в течение тысячелетий, заставьте нас отречься от учения о нашей исключительности – и что тогда останется от нас? Слепая военная машина – и только? (Dombrovskij 245).

[...] а вот видите, специально приехал поговорить с вами, ибо, во-первых, мы с вами одинакового психического склада, а это располагает к откровенности, во-вторых, я давно понял, что единственный человек, с которым мне можно быть откровенным, это тот, которого я сам застрелю после конца разговора (Dombrovskij 338).

В памфлете, как правило, с целью снизить образ, уничтожить „противника”, т. е. объект обличения, используется зоологическая лексика, а также лексика из области физиономики (Dziechcińska 49–50). Звериное начало является доминантой в структуре образов всех героев-фашистов в романе. В их портретах преобладает схематичность, упрощенность изображения, карикатурность, оценочные и эмоциональные эпитеты:

На экране маленький, очень верткий человек, почти карлик, с зачесанными назад волосами и удлинненным обезьяньим черепом что-то говорил с эстрады, махал рукой и улыбался (Dombrovskij 115).

От его грубого лица орангутанга [...] исходила та тупая, неразумная мощь, которую жители города чувствовали в его марширующих войсках, в его законах, в его расправах (Dombrovskij 115).

Карлик, худенький, черноволосый, с подвижным, обезьяньим лицом (Dombrovskij 119).

Его уродливое, обезьянье личико было странно неподвижно, и только иногда быстро вздрагивали губы и крылья худого, тонкого, злого носа (Dombrovskij 129).

Но этот уродец, эта юркая мартышка [...] была судьбой, роком, той грубой, непонятной, даже почти неразумной, но хорошо организованной силой, которая несла смерть и разрушение – только смерть и разрушение! (Dombrovskij 130).

Образ обезьяны в романе многозначен. По сути, в названии романа присутствуют два ключевых слова: обезьяна и череп. Главный герой романа, профессор Леон Мезонье (директор Международного института палеоантропологии и предистории), живет в оккупированной немцами западноевропейской стране. Причиной разногласий профессора Мезонье с нацистскими учеными стала книга профессора, которая называлась *История раннего палеолита в свете антропологии (к вопросу об единстве происхождения современных человеческих рас)*. Книга имела мировой успех. В 1933 г. один ее экземпляр был сожжен в Берлине, т. е. „ставка делается на науку о происхождении человека и рас” (Zajceva 110). Профессор Мезонье опровергает расовую теорию гитлеровской Германии, согласно которой „высшая” (арийская) раса пошла не от неандертальца, а от кроманьонца (отличающегося более совершенным черепом). Заручившись поддержкой науки, „нужно утвердиться в глазах человечества как некая исключительная раса, обладающая правом переустройства мира и повеления им” (Zajceva 50). Профессор не покинул город, когда вошли немцы, не поддался на шантаж, не испугался, вопреки угрозе расправы: ему прислали петлю и письмо, приложенное к ней, ср.: „На ней повесит вас первый немецкий офицер, перешедший с нашими войсками через границу” (Dombrovskij 95).

Обезьяна символизирует также сумасшествие, низкие инстинкты, дьявола, способность к подражанию, имитированию человеческого поведения, возврат человека к животному состоянию. Обезьяна – это пародия на человека, его отражение в кривом зеркале (Kopaliński 218–220). Профессор Мезонье говорит о фашистах, как о „новых антропоидах, дерзнувших поднять руку на человека” (Dombrovskij 42), проводя тем самым четкую границу между людьми и нелюдьми, наукой и псевдонаукой: „Мы изучаем череп для того, чтобы делать человека еще более мудрым, а они – чтобы превратить его в скота” (Dombrovskij 79). Звериное начало в человеке, борьбу проти-

воречивых начал человеческой природы: духовного, присущего человеку, и звериного, хорошо иллюстрирует одна из скульптур из галереи профессора Мезонье:

Массивная, приземистая, сутулая от той огромной силы, которую она выражала, фигура эта представляла таинственное существо, одинаково близкое и к человеку и к зверю, с высоким человеческим лбом и тяжелой, срезанной у подбородка обезьяньей челюстью. В руках этого существа была зажата дубина, не та бутафорская, похожая на восклицательный знак палка, которая рисуется в старых изданиях *Айвенго* или *Робинзона Крузо*, а настоящая, выломанная в лесу, кривая и грубая коряга с торчащими в разные стороны корнями и содранной корой. Оно скалило зубы, и на лице его, грубом и угловатом, как у всякой обезьяны, было множество складок и морщин. Нечеловечески подвижное лицо было у этого свирепого чудовища. Но разрез глаз был прямой, широкий, и поэтому глаза казались скорбными, человеческими, а высокий, выпуклый лоб и совсем не подходил к гориллей гримасе нижней части лица (Dombrovskij 187–188).

Сам Домбровский следующим образом определил тему своей книги: „Главная ее тема – человеческое первородство и борьба за гуманизм” (Ergalieva 38). Профессор Мезонье совершает самоубийство, не желая состоять на службе у фашистов, способствовать животному безумству, циничному беззаконию, заниматься пропагандой псевдонауки. В свете этого, скульптура, изображающая помесь обезьяны с человеком, может символизировать получеловека, гибрид человека и зверя, а также некую половинчатость, приспособленчество. Такую позицию занимает друг Мезонье, его сподвижник, сотрудник Института палеоантропологии, Иоганн Ланэ. Ради выживания профессор Ланэ пошел на компромисс с оккупантом, подписал декларацию, содержащую обвинение профессора Мезонье в научных фальсификациях. „Из своего предательства Ланэ выстраивает целую мифологию, по которой уступка злу в условиях смертельной опасности есть необходимая закономерность истории” (Zajceva 112). Ланэ пишет профессору письмо, в котором оправдывает свой поступок.

В произведениях сатирического, памфлетного характера, форма письма (как и диалога) служит средством самохарактеристики и саморазоблачения (Dziechcińska 43–44). Умозаключения и аргументация бывшего ученого построены, как с иронией замечает профессор Мезонье, „по всем правилам школьной риторики”. Ланэ, по сути, провозглашает бессилие культуры и человека перед насилием, которое воплощает в романе дубина, зажата в руках обезьяны:

Многие не понимают успеха этих разрушительных сил, этого триумфального, обезьяньего шествия [...]. А ведь это понятно, это ведь очень понятно, дорогой учитель, ибо в самом деле – что на свете может быть сильнее кулака? (Dombrovskij 138).

Не тот прав, у кого мозга больше, а тот, у кого дубина тяжелее (Dombrovskij 139).

У нее [у обезьяны – М.К.] в руках дубина, а у меня что? Университетское свидетельство! (Dombrovskij 139).

Мы проиграли, и тут уж ничего не спасет. Раз проиграли, то, значит, неправы, – неправы уж тем, что проиграли, ибо правые-то не проигрывают (Dombrovskij 215).

Что ж тут выламываться перед гориллой и декламировать ей Сенеку! (Dombrovskij 215).

Упоминание Ланэ о Сенеке – это намек на пристрастие профессора Мезонье к произведениям римского философа-стоика. Профессор неслучайно на протяжении всего романа цитирует Сенеку, в котором его „поражала свобода духовного выбора трагика, который пришел к выводу, что у человека нет никаких внешних спасительных опор; ни общество, ни государство, ни народ – никто, только он сам себе сила, опора, суд” (Zajceva 59). Для Сенеки, покончившего жизнь самоубийством, главное – это свобода духа. Согласно его учению, если жизнь становится невыносимой, если свобода духа подвергается опасности, человек имеет право уйти из невозможной ситуации посредством самоубийства. В таком случае самоубийство – это протест против зла (Krokiewicz 452).

Во внешнем виде фашистов, кроме обезьяньего лица и обезьяньих повадок, подчеркиваются и другие черты, типичные для представителей животного мира; в произведении Домбровского они опасные хищники. Звериное начало прорисовывается в образе Фридриха Курцера, брата жены профессора Мезонье, бывшего ученого (ныне высокопоставленного нациста), выгнанного пятнадцать лет назад профессором из дома и института за „фабрикацию доисторических черепов”. Сообщение о скором приезде Курцера вызывает у профессора отвращение. В восприятии профессора Фридрих – это „нечистое животное”, которое „вползет” в его дом, „выродок” и „людоед”; „немецкий шакал”, который в оккупированной Австрии и Чехии играл в футбол человеческими черепами, а также служил начальником лаборатории, в которой уничтожали представителей „неполноценных” рас удушающим газом. У него есть коллекция изделий из человеческой кожи. Курцер обладает приятной внешностью. Таким его видит в начале допроса заключенный – Карл Войцек: „[...] в кабинет без стука вошел человек. Гибкий, белокурый, средних лет, похожий на спортсмена. У него было бледное и красивое актерское лицо, большие светлые глаза” (Dombrovskij 336). Звериное начало пробуждается в Курцере в минуты ярости. Тогда его лицо преображается, а он сам в оценке повествователя и других героев похож на рысь: „Дядя смотрел на него своими очень ясными, рысьими глазами” (176); „Очевидно, ему [Курцеру – М.К.] было не внове, что люди бегут и прячутся при его при-

ближении” (186); „Его большие, рысьи глаза потемнели” (199); „Невероятное животное бешенство светилось в его рысьих, теперь почему-то немного косящих глазах” (205); „Он встал, неслышными, рысьими шагами подошел к столу” (252); „Курцер сидел неподвижно, приоткрыв рот и показывая великолепные, рысьи белые зубы” (258); „Он легко выскочил из автомобиля и широким, мягким шагом, похожий на быстро крадущуюся белую рысь, пошел по дороге” (275).

У других героев-фашистов (например, у полковника Гарднера) „неподвижные”, „мертвые” глаза; „глаза хищной птицы”; лунатические, как у ночных птиц, глаза” (Dombrovskij 324). Эти люди, соперничая за власть, не доверяют друг другу, истребляют друг друга. Курцер скрывает от ближайших сотрудников свое недомогание, зная, что „в том волчьем мире, в котором он живет, нельзя показывать своей раны, какой бы незначительной она ни была” (Dombrovskij 270). Курцер, подобно Герингу, у которого в замке живут дикие звери и птицы, занимается охотой – птицеловством. Он привозит с собой в загородную виллу профессора замысловатую птицеловку, и объясняет сыну профессора, Гансу, механизм ловли птиц. Образ ловушки символичен: Курцер и Гарднер готовят засаду на профессора Мезонье. Их целью является переманить его на свою сторону. В случае отказа – убить. Садовник Курт (на самом деле он шеф движения сопротивления) описывая положение, в каком оказался профессор и его домашние, сравнивает их со щеглами: „Щеглы [...] самая, можно сказать, глупая птица. Щеглы – это дурачье, их просто можно решетом ловить” (Dombrovskij 183). Щеглы, о которых беспокоится Курт, названы в произведении красивыми, но глупыми. Они неизбежно окажутся в ловушке.

Беспомощные щеглы принадлежат миру людей; обезьяна, рысь – миру животных, „нелюдей”, царству насилия и смерти, „низу” мироздания. „Низ” мироздания представляет собой звериное, нетворческое начало; культура, сознание – все виды одухотворенности сопричастны „верху” (Lotman 273). Символом темных сил является дракон, змей (которого, однако, человек побеждает во всех мифах, как утверждает профессор Мезонье). В стихах любимого Сенеки, в культурном опыте и в истории человечества Мезонье находит предсказание гибели фашизма:

Рожденный  
В долине рек, огромный змей свистит.  
Он выше сосен поднимает шею  
И голубую голову, влача  
Далеко по долине хвост кольчатый.  
Он спермой губительной осеменит  
Сухую землю, и она родила

Железных воинов сомкнутый строй.  
Гремит труба, и медь рожка поет.  
Они же, порожденные землей,  
Не знают человеческих наречий,  
Их слово первое – враждебный крик!  
Разбившись меж собою на полки,  
Они дерутся, силясь доказать,  
Что семени змеиною достойны.  
Перед зарей вас родила земля,  
Погибнете вы раньше звезд вечерних (Dombrovskij 114).

Из змеиною семени не может произрастать ничего, кроме зла и смерти. Эту мысль в романе высказывает арестованный Карл Войцик. Во время допроса он утверждает, что фашистам никогда не удастся построить „новую жизнь”, потому, что они не располагают ничем, кроме смерти, а смерть, насилие, страх и ненависть хороши для разрушения, а не для жизни. Войцик сравнивает фашистов с плесенью, которую неизбежно убьет солнечный свет (Dombrovskij 336). Солнечному свету, относящемуся к миру человека, Домбровский противопоставляет огонь, как символ уничтожения. Примечательно, что в нацистской Германии воскресили культ языческого бога, Тора, связанного со стихией огня. „Идиотская жестянка с коровьими рогами”, как иронически называет изображение Тора профессор Мезонье, становится священной эмблемой фашистов. После самоубийства профессора Гарднер велел сжечь его дом, чтобы стереть память о нем. Сами фашисты сравниваются со „скорпионами, сидящими в огненном кольце” (Dombrovskij 340). Как скорпионы, символизирующие зло, саморазрушение, смерть (Kopaliński 381–382), так и крыса связана с миром смерти, с заразой, с загробным миром, а в христианской традиции она отождествляется с дьяволом (Kopaliński 409–410). Мышь и крыса в романе Домбровского являются еще и символом предательства. Предавший профессора Ланэ в письме учителю сам себя сравнивает с „сумчатой крысой”, которая всего лишь хочет „просуществовать где-нибудь в щелке все это страшное время” (Dombrovskij 141). Ланэ проводит параллель между современностью и юрским периодом. В юрский период наиболее приспособленным был атлантозавр, а выжил не он, а маленькая сумчатая крыса. Умиравший профессор просит горничную: „Марта, берегите мой дом от крыс” (Dombrovskij 397). Уже в предсмертном бреде Мезонье принимает лицо наклонившегося над ним полковника Гарднера за „крысиную морду”. Мир фашистов – их идеология и наука, по словам героя, – это „мертвый мир”, мир смерти:

[...] они больны некроманией. Посмотрите, как они упорно ряжутся в лохмотья, стасщенные с покойников. Они щеголяют во фраке Ницше или жилетке моего покойного коллеги Ратцеля, и все-таки даже это зловонное трапье слишком для них изящно. Они распары-



вают его по швам, когда надевают на себя. Поэтому от всех их книг несет мертвечиной [...] от них пахнет молью, мышами и нафталином, так что у меня сразу начинает першить в горле (Dombrovskij 80).

Мир смерти и распада все-таки врывается в дом профессора. И хотя он сам успел „сбежать”, пространство вокруг него носит следы смерти. Мезонье „выглядел просто-напросто грязным, и все вокруг было тоже грязным, и пол, и бумага, а главное – одежда: она была в пепле, там и тут виднелись прожоги от папирос” (Dombrovskij 358). Профессор умирает ночью в своей комнате. Само описание комнаты и ночных звуков служит предзнаменованием его близкой смерти:

Дышал он тяжело и хрипло, и грудь его вздрагивала. По-прежнему на стене стрекотали часы, и казалось, будто бы в заброшенном детском гробике поселилось целое семейство кузнечиков, да лиловая тень, похожая на летучую мышь, одностонно взлетала и падала на стене. И вдруг за окном возник длинный гортанный звук, похожий одновременно и на птичий и на человеческий голос и все-таки, наверное, не принадлежавший ни птице, ни человеку; такие часто возникают ночью на болотах (Dombrovskij 361).

Роман-памфлет Домбровского содержит предупреждение об актуальной во все времена опасности возврата человечества к звериному, обезьяньему уровню цивилизации. Обезьяна становится символом зла, таящегося внутри каждого человека. Это зло ждет подходящего момента, чтобы проснуться и выйти наружу.

## Библиография

- Ás'kovska-Rybicka, Regina. „O poetike dilogii Ūriá Dombrovskogo *Hranitel' drevnosti, Fakul'tet nenužnyh vešej*”. *Przegląd Rusycystyczny*, 1–2, 1999, s. 13–22.
- Bykov, Dmitrij. *Vremâ potrásenij. 1900–1950 gg.* Moskva, Izdatel'stvo È, 2018.
- Dombrovskij, Ūrij. *Obez'ána prihodit za svojim čerepom. Sobranie sočinenij v šesti tomach.* T. 2. Moskva, Izdatel'skij centr Terra, 1992.
- Dziechcińska, Hanna. *W krzywym zwierciadle. O karykaturze i pamflocie czasów renesansu.* Wrocław, Wydawnictwo PAN, 1976.
- Ergalieva, Žadyra. „Literaturnaâ žizn' Kazahstana v tvorčestve Ūriá Dombrovskogo”. *Vestnik KazNU. Seriâ filologičeskaâ*, 3 (137), 2012, s. 36–40.
- Jaškowska, Regina. „Ostatni klasyk. O twórczości Jurija Dombrowskiego”. *Język Rosyjski*, 4, 1990, s. 163–167.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli.* Warszawa, Wiedza Powszechna, 1990.
- Kosenko, Pavel. *Ūrij Dombrovskij, hranitel' drevnostej.* Web. 18.04.2020. <http://ermitazh.theatre.ru/people/creators/writers/dombrovsky/15062>.
- Kozicka, Dorota. „*Chamuły*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”. *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego.* Kraków, Universitas, 2010.
- Krokiewicz, Adam. *Zarys filozofii greckiej.* Warszawa, Aletheia, 1995.

- Less, Aleksandr. *Rukopis' nahodit avtora*. Web. 18.04.2020. <https://www.litmir.me/br/?b=588884&p=1>.
- Lotman, Ūrij. *Struktura hudoŹestvennogo teksta*. Moskva, Izdatel'stvo Iskusstvo, 1970.
- Markiewicz, Henryk. *Nowe przekroje i zbliŹenia*. Warszawa, PaŹstwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Porębina, Gabriela. „Widmo faszyzmu w powieŹci Jurija Dombrowskiego *Malpolud przychodzi po swoj czaszkę*”. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, 11, 1988, s. 87–92.
- Ŗarifova, Salida. „Vzaimodejstvie romana s publicistiĉeskimi Źanrami”. *Novyj filologiĉeskij vestnik*, 4 (19), 2011, s. 33–48.
- Ŗtokman, Igor'. „Strela v polete. Uroki biografii Ū. Dombrovskogo”. *Voprosy literatury*, 3, 1989, s. 84–109.
- Zajceva, Anisa. *HudoŹestvennye iskani neoficial'noj literatury serediny XX veka*. Moskva–Berlin, Directmedia, 2015.
- Zajceva, Anisa. „Koncepti istorii v antifaŹistskom romane – predostereŹenii *Obez'ana prihodit za svoim ĉerepom*”. *PuŹkinskie ĉteni*, 20, 2015, s. 107–116.

TOMASZ NAKONECZNY

## Między *ratio* a *emotum*. Polsko-rosyjskie postrzeganie wzajemne w perspektywie binarnej

### Between *ratio* and *emotum*. Polish-Russian mutual perception in a binary perspective

**Abstract.** A characteristic feature of Polish-Russian mutual perception is binarity, manifesting itself in various discursive spaces, from colloquial stereotypes, through popular literature, to sophisticated forms of meta-historical discourse. Asian-Europeanness, Latin-Byzantism/Orthodoxy, collectivism-individualism, and authenticity-falsehood, are just some of the oppositions that organise the social imagination of Poles and Russians in the sphere of their mutual assessments and opinions. The article draws attention to the partial manifestations of such oppositions (literary discourse, post-colonial studies, etc.) in order to show their hidden, dialectical dimension. To achieve this goal, the author refers to the category of *ratio* and *emotum*, which refers to a specific current of the European philosophical tradition. Both of these binary categories are the foundation for creating an image of the Other. They also fit into self-defining strategies important for understanding Polish and Russian identity.

**Keywords:** rationality, binarity, stereotypes, literature, postcolonial studies, Poland, Russia

Tomasz Nakoneczny, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska, tomasz.nakoneczny@wp.pl, tomnak@amu.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4241-7862>

Upadek komunizmu otworzył nową perspektywę refleksji nad stosunkami polsko-rosyjskimi. Od razu przy tym ujawniły się jej cechy charakterystyczne, znane dobrze z przeszłości. Najbardziej bodaj trwałym z tych walorów pozostaje binarność, przejawiająca się w licznych przeciwstawieniach dokonywanych na wielu płaszczyznach identyfikacji i wzajemnych odniesień: tożsamościowej (Polak katolik – Rosjanin prawosławny), politycznej (polskie umiłowanie wolności – rosyjski despotyzm), historycznej (Rzeczpospolita szlachecka – imperium carskie), by wymienić tylko kilka wybranych.

Binarność ta określiła w przemożnym stopniu model wzajemnej percepcji kulturowej Polaków i Rosjan. W skrajnej postaci wyraża się ona w przeświadczeniu o fundamentalnej „niezgodności kulturowej” między Polakami i Rosjanami,

co prowadzi, jak zauważa Andrzej Kępiński, do kategoriycznej negacji wszystkich wartości sąsiada.

Rosję wyłącza się poza obręb kultury europejskiej, jest to bowiem „Północ”, przy czym owa „Północ” nie jest pojęciem geograficznym, lecz stanowi epitet waloryzacyjny, oznaczający krainę obcą, daleką – synonim zła, wrogości, szatana. Podobnie jak we współczesnym języku potocznym określenie „Syberia” (Kępiński 155).

Ukształtowane na tej podstawie stereotypy i narracje okazują się wyjątkowo odporne na rewizje. Ci, którzy zastanawiają się nad możliwością znalezienia płaszczyzny dialogu między oboma narodami, wolnej od stygmatyzujących rozróżnień, muszą wcześniej czy później zmierzyć się z pytaniem o referencjalność polsko-rosyjskich przedstawień. Czyli o to, w jakiej mierze stanowią one odzwierciedlenie uwarunkowań pozasymbolicznych. Formuła „odnowionego widzenia świata” wzięta z zasobów frazeologicznych rosyjskiego formalizmu, zakładająca możliwość zmiany obrazu zjawiska poprzez zmianę języka jego opisu, nie mogłaby okazać się w danym przypadku użyteczna w wymiarze ogólnospołecznym, m.in. dlatego, że dotychczasowy model binarny wspierają mniej czy bardziej otwarcie dyskursy władzy instytucjonalnej. W nie mniejszym stopniu niż karmiona mitami wyobraźnia zbiorowa. Ujmując rzecz w perspektywie semiotycznej, mamy podstawy sądzić, że nieodparta moc binarności, o której mowa w artykule, wynika w znacznej mierze z samej natury projekcji mityzacyjnych. Natomiast społeczną nośność i sugestywność tych ostatnich powinniśmy wiązać z wielokrotnie podnoszoną przez semiotyków zdolnością mitu do niepostrzeżonego przenikania do języka potocznego.

Opozycyjna wobec działań mitologa, a zatem wobec demistyfikacji mitu, jest naturalizacja mitu, która wydarza się przy bezkrytycznym jego przyjmowaniu, szczególnie przy przekształceniu mitu – z przedmiotu wiary – w przedmiot wiedzy prawomocnej. Naturalizacja mitu to przyjmowanie znaku mitycznego wraz z jego znaczeniem, czyli pojęciem maksymalnie ujednoznaczonym, za źródło wiedzy niepodlegającej namysłowi, a tym bardziej wątpieniu czy krytyce (Gołębiowska 84).

Naturalizacja obrazu Rosji jako państwa wrogiego/niebezpiecznego *per se*, obrazu głęboko zinternalizowanego przecież nie tylko w głównym nurcie polskiego dyskursu niepodległościowego, czyni dziś właściwie niemożliwym łączenie polskiej racji stanu z jawnie deklarowaną i rzeczowo uzasadnianą „opcją rosyjską”. W każdym razie niemożliwym bez narażania na posądzenie o zdradę narodowych interesów. Andrzej Skrzypek zwraca w tym kontekście uwagę na istnienie wśród polskiej opinii publicznej dogmatycznego przekonania, „że interesy państwowe Rosji, jaka by ona nie była, zawsze muszą się zwracać przeciwko niepodległości Polski, a prawdziwy patriota nie może stawiać sobie za cel jakiegokolwiek porozumienie z Moskwą” (Skrzypek 78).

Warto jednak od razu zauważyć, że w perspektywie rozważań kulturalistycznych poszukiwanie „realnych uwarunkowań” wiedzy w istocie do odkrywania kulturowych przesłanek tych uwarunkowań, czyli do swoistej tautologii. Pytanie zatem musi zostać sformułowane precyzyjniej. Ci, którzy chcieliby dotrzeć do źródeł rosyjskiego/polskiego stereotypu poprzez identyfikację określonych związków przyczynowo-skutkowych zachodzących między szeroko pojętą sferą społecznej *praxis* a jej symboliczną ekspresją, byłiby w nie lepszej sytuacji niż ci, którzy charakterystykę bezpośrednich polsko-rosyjskich relacji (gospodarczych, politycznych, instytucjonalnych etc.) pragnęliby tworzyć na bazie odwołań do kulturalistycznie rozumianej ramy percepcyjnej. Obie te sfery, symboliczna i praktyczna, warunkują się wzajemnie, co utrudnia, a w przypadku zjawisk zanurzonych głęboko w historii niekiedy wręcz uniemożliwia, ustalanie wektorów „wpływów” między nimi. Pozostając na gruncie założeń kulturalistycznych, można jednak pokusić się o uchwycenie w danym zespole symbolicznych przedstawień sygnałów pozwalających je „urealnaczyć”, to znaczy: a) ujawnić mechanizmy ich (samo)uzasadniania/(auto)racjonalizacji; b) wykazać interferencje z tymi obszarami rzeczywistości społecznej, z którymi są te przedstawienia dyskursywnie powiązane, a które nie zawsze się w nich bezpośrednio uobecniają, choć mają – za sprawą zauważonych interferencji – wpływ na ich kształt i zawartość.

Chciałbym w ramach przyjętej strategii eksplanacyjnej odwołać się do dobrze zdomowionego w kulturze europejskiej (zwłaszcza filozoficznej i religijnej) przeciwstawienia *ratio* i *emotum*, które osadzone jest na podobnej strukturze binarnej co polsko-rosyjskie stereotypy wzajemne. Odniesieniem dla pierwszej kategorii jest zbiór postaw życiowych/form konceptualizacji, które wyróżnia afirmacja spójnych, celowych i zrównoważonych obrazów rzeczywistości, opartych na świadomie przyjmowanych i traktowanych jako uniwersalne/obiektywne kryteriach/racjach. Pogłębiany, historyczny przegląd kategorii rozumu ludzkiego (*ratio*) i racjonalności (*rationalitas*) proponuje Edmund Morawiec. W kontekście niniejszych rozważań szczególnie użyteczne okazują się konstatacje badacza dotyczące pojęcia racjonalności:

Takie znaczenie słowa „racjonalność” koheruje ze znaczeniem łacińskiego słowa *rationalitas*, które znaczy tyle, ile proporcja, miara, związek i oznacza „organizację” tego, czego dotyczy. Zakłada ona wielość elementów w przedmiocie, w którym występuje jako własność. Racjonalność będzie wyrażać się więc w układzie tych elementów, w stosunkach wiążących te elementy w pewną całość, czyli inaczej mówiąc, w strukturze całości, niezależnie od tego, czym ta całość jest. Tak więc pojęta racjonalność będzie się sprowadzać do organizacji całości, dzięki której daje się ją wyodrębnić z innych całości niezależnie od tego, czym by ta całość była, czy przedmiotem naturalnym, czy przedmiotem kulturowym, procesem poznawczym, czy jego rezultatem, czy też jakimś innym typem ludzkiego działania lub jego rezultatem. Racjonalność danego przedmiotu będzie się wyrażać w jego określoności i wewnętrznej niesprzeczności, w posiadaniu racji tego, że jest, i tego, że jest tym, a nie innym przedmiotem (Morawiec 157).

Z kolei sferę *emotum* można odnieść do postaw/form konceptualizacji, którym przypisywane są braki w zakresie wymienionych przymiotów i które z tego powodu cechuje – faktyczna bądź mniemana – niespójność, niecelowość, nieciągłość etc. Przynależność do *ratio* traktowana jest jako synonim wyższego statusu poznawczego, co wypada wiązać z filozoficzną, a ściślej platońską, filiacją tej kategorii. Z kulturalistycznego punktu widzenia ważniejszy jest tu jednak wymiar psychologiczny: identyfikacja z *ratio* daje poczucie przewagi nad tymi, którzy pozostają w domenie *emotum*. Istotne jest również to, że podmiotem rozróżnień obu sfer jest ten, kto utożsamia się z *ratio*. *Emotum* to swoista projekcja *ratio*.

Zaznaczająca się w niektórych okresach ewolucji kulturowej silniej opozycja *ratio* i *emotum* formułowana jest na zasadzie binarności (np. racjonalność męska vs. irracjonalność kobieca, ład cywilizacji vs. dzikość barbarii etc.), w czym wolno widzieć czynnik maskujący rozliczne niedogodności psychologiczne będące efektem wzajemnych konfrontacji. Binarność ta odgrywa również kluczową rolę w procesie wytyczania jednoznacznych granic między My i Oni (Swoi – Obcy). Wszystko to powinno budzić czujność badawczą kulturalisty, ponieważ tak rozumiana binarność może skrywać dialektyczne związki zachodzące między przeciwstawnymi członami opozycji. Tak właśnie dzieje się w przypadku wzajemnego polsko-rosyjskiego postrzegania. Na zjawisko to zwraca pośrednio uwagę Przemysław Czaplński, gdy pisze o mapowaniu mentalnym wschodniego sąsiada:

Im bardziej jednak Rosja w piśmiennictwie polskim funkcjonuje jako suma wszystkich obcości, tym mocniej staje się treścią głęboko intymną. [...] Z jednej strony jest ona osobnym światem, niemającym żadnych punktów styecznych z Polską: tam Azja, tu Europa, tam autorytaryzm, tu demokracja, tam dzikość, tu cywilizacja. Z drugiej strony jako układ odniesienia, bez którego nie jesteśmy w stanie siebie zdefiniować, określić własnej przyszłości i wyznaczyć miejsca w Europie, Rosja przestaje być osobnym państwem i obcą kulturą, a nawet realnym obszarem zamieszkiwanym przez prawdziwych ludzi, staje się natomiast zbiorem fantazmatów, rojeń, życzeń i lęków (Czaplński 14).

Niniejszy artykuł proponuje spojrzenie na binarny wymiar polsko-rosyjskich wzajemnych odniesień jako na wymiar maskujący dialektyczne zależności występujące na płaszczyźnie modelowania polskiego i rosyjskiego Innego. Modelowanie to nie przebiega zasadniczo według procedur orientalizacyjnych: obaj aktorzy wiedzą o sobie zbyt wiele, by uproszczenia wzajemnych wizerunków wiązać raczej z nieuwagą czy brakiem odpowiednich języków opisu niż ze złą wiarą bądź nieczystym sumieniem. Dlatego m.in. opozycja *ratio* – *emotum* wydaje mi się bardziej adekwatna. Charakter wspomnianych zależności wyznacza waga, jaką mają dla siebie oba podmioty w sferze autodefinicyjnej. Artykuł postuluje również rewizję – zwłaszcza po stronie polskiej – jednostronnie uformowanej matrycy pojęciowej, na podstawie której kształtowany jest od co najmniej

dwóch stuleci obraz sąsiada. Jednostronność ta wynika z dominacji czynnika literaturoznawczego, a szerzej – ze swoistej fetyszyzacji kategorii kulturowych jako narzędzi definiowania rosyjskiego Obcego i własnego względem niego usytuowania. Przyjętą perspektywą oglądu tematu jest perspektywa polska, jakkolwiek nieuchronne – choć wybiórcze z uwagi na ekonomię wywodu – okażą się odwołania do percepcji rosyjskiej.

## 1.

Wspomnianej binaryzacji towarzyszy frapujący paradoks. Oto wśród krajów, z którymi mieli Polacy w historii relacje więcej niż zdawkowe, trudno w istocie znaleźć przykład takiego, którego obraz byłby równie ambiwalentny, co obraz Rosji. Ten ostatni podlega bowiem w optyce polskiej rozszczepieniu na dwie tonacje barw: ciemną, związaną z wyobrażeniem rosyjskiej historii i państwowości (Rosja jako uosobienie autorytaryzmu, żądny cudzych ziem imperialista, wschodnie *barbaricum* etc.) oraz jasną, towarzyszącą na ogół wizerunkowi rosyjskiej kultury artystycznej (zauważalna wśród polskich elit admiracja dla rosyjskiej literatury, muzyki oraz sztuki, zwłaszcza przedrewolucyjnej). Kultury jednocześnie – warto zauważyć – umieszczanej od pewnego czasu w polu obserwacyjnym dyskursów podejrzeń, od krytyki feministycznej do studiów postkolonialnych. Wynikłe stąd dla niej niedogodności – już to psychologicznej, już to etycznej natury – nie dają się wytłumaczyć samym tylko faktem próby redefiniowania idiomu rosyjskiego *d'une manière critique*; kultura rosyjska wykazywała bowiem dotąd niejednokrotnie znaczny krytycyzm, a nawet autoironię (Piotr Czaadajew, Lew Tołstoj, Wiktor Jerofiejew, Wiktor Pielewin etc.). Daleko ważniejsze wydaje się ukierunkowanie wspomnianych dyskursów na demaskację tych elementów konstruktów tożsamościowego (niedomówień, pęknięć, niespójności etc.), które w sposób zasadniczy naruszają jego etyczną wiarygodność, a tym samym kulturową atrakcyjność. Tendencję tę wzmacniają opinie autorytetów dyskursu prawicowo-konserwatywnego, w tym zwłaszcza Ewy Thompson, znanej i wpływowej w Polsce badaczki postkolonialnej.

Niektórzy zachodni komentatorzy wyrażali podziw dla rosyjskich obyczajów i sposobów postępowania, nie zwracając uwagi na fakt, że temu, co czyni je tak urokliwymi i poruszającymi – w porównaniu ze zwyczajami zachodnimi – przeważnie towarzyszą cechy, których z racjonalnego i empirycznego punktu widzenia żaden czar nie może usprawiedliwić. Wpisane w rosyjską kulturę poszukiwanie duchowej mądrości, gotowość do wyrzeczeń i rzucenia się, przywiązanie do tradycji oraz czystość celów łączą się z odmową poznawania rzeczy niewygodnych dla siebie, brakiem poczucia społecznej spójności oraz zmysłu tradycji, milczącą akceptacją konceptu, że jednostka jest bezbronna względem państwa, oraz gotowością do wyszydzania wczorajszych bohaterów (Thompson 2019: 370–371).

Zgodnie z najbardziej bodaj widoczną dziś w polskiej krytycznej hermeneutyce wykładnią wyróżniająca kulturę rosyjską (w szczególności wysoką) zdolność do afirmowania własnej idiosynkratyczności okazuje się w ostatecznym rozrachunku formą mimikry, czynnikiem maskującym jej polityczne uwikłania jako nieuchronnie zdeterminowane przez historyczną specyfikę Rosji. „Obecna fascynacja literaturą i kulturą rosyjską – stwierdza Dariusz Skórczewski – jest tyleż pochodną jej immanentnej wartości, co efektem hegemonistycznej pozycji ZSRR i Rosji jako światowego imperium” (Skórczewski 2007: 4). Znacznie ograniczona została możliwość odczytywania jej ukrytych wzorów w planie czysto estetycznym bądź egzystencjalnym. Lektura w tym trybie zaczęła rodzić różnego rodzaju podejrzenia (o serwilizm, interesowność, naiwność etc.) i domagać się uzasadnień/usprawiedliwień. Skórczewski zwraca uwagę na zjawisko „niewymuszonej akceptacji”, a nawet entuzjazmu przejawianego przez polską elitę w stosunku do oferty „autoryzowanej przez [rosyjskiego – przyp. T.N.] hegemoną”. Pisząc w tym kontekście o kompradorskich postawach elit peerelowskich, tak widzi wspomniany mechanizm samousprawiedliwień:

Czy bowiem urodzonym w niewoli przystawało darzyć atencją kulturę znienawidzonego, pogardzanego i wywołującego trwogę hegemoną? Jeśli kwestia ta w ogóle budziła refleksję, to dla własnego entuzjazmu, fascynacji czy po prostu zainteresowania poszukiwano zazwyczaj uzasadnień antropologicznych („inna Rosja”, „Rosjanie, nie Sowiet”), estetycznych („piękny język rosyjski”, „wielka rosyjska literatura” [...] lub moralnych (na ich nienawiść odpowiemy chrześcijańską miłością) (Skórczewski 2016: 61).

Dla przywołanej wyżej Thompson, atrakcyjna – zwłaszcza w percepcji elit zachodnich – „nieuchwytność” Rosji jawi się jako specyficzny aspekt jej imperializmu. Tak cenioną w Polsce, niezależnie od politycznych konstelacji, literaturę rosyjską ukazuje autorka *Trubadurów imperium* przez pryzmat jej służebnej relacji z rosyjskim projektem imperialnym. „Interpretując rosyjskie teksty literackie jako zasadniczo wolne od zaangażowania w militarną postawę Rosji, komentatorzy rosyjscy i zachodni ulegają spektakularnej zdolności tych tekstów do unikania spojrzenia krytyka, które mogłoby odsłonić ich usługi na rzecz imperium” (Thompson 2000: 49–50).

Znaczenie zarysowanego tu tylko szkicowo nurtu „hermeneutyki podejrzeń” wzmacniane jest przez współczesny dyskurs literacki, zwłaszcza w jego reportersko-eseistycznej odmianie. Warto w tym kontekście przywołać Ryszarda Kapuścińskiego jako autora *Imperium* oraz Krystynę Kurczab-Redlich jako autorkę *Pandrioszki* oraz *Głową o mur Kremla*, których relacje dotyczące poradzieckiej Rosji Joanna Jastrzębska umieszcza w kręgu zjawisk określonych przez nią jako „symboliczna zemsta interpretacyjna” (Jastrzębska 69). Zemsta wpisująca się w szerszy, społeczno-polityczny zakres rozliczeń z dawnym/niedawnym hegemo-



nem, co w danym przypadku wiąże się z uruchomieniem arsenału środków narracyjnych, które współczesna humanistyka rozpoznaje jako praktyki orientalizujące. Ich efektem pozostaje endemiczna w polskiej kulturze wysoka egzotyzyacja rosyjskiego sąsiada. Zarówno Kapuściński, jak i Kurczab-Redlich odwołują się do głęboko zinternalizowanego w polskim myśleniu o Rosji paradygmatu symbolicznego, którego główną konstantą wydaje się przeświadczenie o pozaeuropejskim – cywilizacyjnie i kulturowo – usytuowaniu Rosji i o równoległym silnym polskim – niezależnie od okoliczności zewnętrznych (zaborcy, komunizm etc.) – zakorzenieniu w europejskości. Co ciekawe, Czapliński dostrzega w narracji Kapuścińskiego oznaki nie tyle orientalizacji, ile tercjalizacji Rosji, czyli uwypuklenia takich cech rzeczywistości rosyjskiej, które upodabiają ją lub zgoła zlewają z rozpowszechnionym obrazem Trzeciego Świata (równie ważne jest tu nastawienie, jakie przyjmuje względem tej rzeczywistości podmiot opisujący, a więc sam Kapuściński). Zgadając się z obserwacją Czaplińskiego, można w tym widzieć swoiste „przekroczenie” dotychczasowych standardów orientalizacyjnych, które zdaje się uzasadniać właściwa mu celowość. Poznański badacz utożsamia tę ostatnią z chęcią zamaskowania kłopotliwego położenia Polski i jej kultury, w jakim postawiła je rekonfiguracja społeczna i polityczna spowodowana przez rozpad ZSRR. Zdaniem Czaplińskiego, autor *Imperium*, powtarzając spojrzenie z zachodniej perspektywy i „zakrywając” przy tym Polskę, przesunął swój kraj niepostrzeżenie ku Zachodowi, sugerując w ten sposób, że „Polska, o której się nie mówi, należy do kultury, w której imieniu przemawia autor” (Czapliński 37).

Subtelne, acz sugestywne transpozycje semantyczne, z jakimi mamy do czynienia u Kapuścińskiego, oraz poetyka kontrastów, eksponująca rosyjskie braki „utwierdzające” polską wyższość, charakterystyczna dla relacji Kurczab-Redlich, to przykłady literackich „uzupełnień” w stosunku do strategii dyskursu krytycznego. W obu tych obszarach piśmienniczych mamy do czynienia z demaskacją pozorności rosyjskich autoprezentacji (imperialny splendor wzmacniany przez atrakcyjność kultury wysokiej, wpisalność w europejskie kategorie kulturowo-cywilizacyjne, wewnętrzna integralność, reprezentatywność w stosunku do całego obszaru imperium etc.). Latentnym wymiarem tej demaskacji pozostaje na ogół założenie o fundamentalnej nieprzystawalności kultury polskiej i rosyjskiej, któremu towarzyszy – nie zawsze uzewnętrzniane, a być może i nie zawsze uświadamiane – przeświadczenie o polskiej wyższości. Znaczenie, jakie w podważaniu statusu Rosji mają owe ukryte założenia, jest kluczowe dla uchwycenia natury binarności w polskich obrazach współczesnej (a jednocześnie historycznej) Rosji. Binarność ta pozwala bowiem ukryć kwestie niewygodne, których potencjalna lista jest dość długa. Jedną z nich może być np. pytanie o przyczyny rosyjskiej skuteczności w narzucaniu korzystnych autoprezentacji i polskiej w tym zakresie słabości. Wypada więc zgodzić się

z przywołaną wcześniej tezą Czaplińskiego. Rosja nie jest bynajmniej „ciałem obcym” w polskim systemie autopozostania, odgrywa w nim rolę czynnika (współ)definiującego polską specyfikę i polskie miejsce w świecie. Przede wszystkim jako radykalne uosobienie Wschodu pozwala wytyczyć międzywilizacyjną linię podziału, limitując w ten sposób polską nieokreśloność (środkowo-wschodniość?) i peryferyjność wobec Zachodu. Ma to rozliczne reperkusje psychologiczne. Jak zauważa Maria Janion, „kompleks polskiej wtórności wobec Zachodu wyładowuje się w przekonaniu, że Ruski są jeszcze wtórniejsi i jeszcze gorsi od nas” (Janion 262).

Spychanie Rosji do sfery *emotum* (nieciągłości, niekonsekwencji, niekoherencji, lokalnej partykularności etc.) i paralelne samoutwierdzenie swojej przynależności do sfery *ratio* (uniwersalnej cywilizacji Zachodu, koherencji, porządku, praworządności etc.) to jedna z dwóch płaszczyzn, na których ujawnia się binarność polskiego punktu widzenia (jego odwrotnością jest rosyjski, do którego jeszcze nawiążemy). Nazwijmy ją epistemologiczną, jako że wyraża się ona w ramach określonej percepcji kulturowej. Druga płaszczyzna wyłoni się wówczas, gdy tę pierwszą, epistemologiczną, zechcemy ujrzeć na szerszym, wielodyskursywnym tle. Takiej poszerzonej optyce sprzyja wydatnie włączanie od pewnego czasu do polskiej debaty tożsamościowej dyskursu geopolitycznego (Jacek Bartosiak, Leszek Sykulski, Instytut Geopolityki, Nowa Konfederacja i wiele innych podmiotów) ukierunkowanego na obiektywizację obrazu relacji polsko-rosyjskich opartych na uwzględnianiu czynników geograficznych, wojskowych, geostrategicznych czy ekonomicznych (zasoby). W tej perspektywie „emotywizacja” wizerunku Rosji, z jaką mamy do czynienia w dyskursie kulturalistycznym oraz literackim, musi okazać się strategią wysoce niezadowolającą poznawczo. Geopolitycy zupełnie inaczej niż kulturaliści opisują m.in. zmienne charakteryzujące rosyjską politykę wewnętrzną (centralizacja władzy) i międzynarodową (praktyki imperialne).

Geografia powoduje że Rosja musi mieć silny rząd centralny i centralnie sterowany system gospodarczy, inaczej ma tendencję do rozpadu. Zatem Federacja Rosyjska, żeby zapobiec rozpadowi, musi rozwiązać dwa problemy geopolityczne: utrzymanie imperium oraz utrzymanie bezpieczeństwa wewnętrznego. Jednocześnie realizacja jednego celu zagraża utrzymaniu drugiego (Bartosiak 228).

Mamy tu zatem do czynienia z interesującą zmianą wektorów: tradycyjny polski punkt widzenia, mocno osadzony w paradygmacie literaturocentrycznym i w zbiorowej aksjologii, zostanie przemieszczony do sfery *emotum*, której przeciwstawia się sferę *realpolitik* opisywaną w kategoriach racjonalności, interesów, potencjałów oraz redukcji – w wymiarze zarówno konceptualnym, jak i operacyjnym – czynników emotywnych oraz moralno-etycznych.

## 2.

Zauważona ambiwalencja nie jest w istocie sprzeczna z binarną kategoriowością. Jeśli pierwsza różnicuje negatywny obraz Innego w duchu uznania dla jego przymiotów, a druga równolegle upraszcza go dla zamaskowania niewygodnych zależności, może rodzić się podejrzenie, że źródła tych niekonsekwencji nie znajdują się w sferze idiosynkratyczności. Istotnie, ewolucja polsko-rosyjskich projekcji wzajemnych przebiega frapująco zgodnie z krzywą napięć i konfliktów politycznych, których podstawą wydaje się geopolityka z charakterystyczną dla niej interesownością i pragmatyzmem.

Po stronie rosyjskiej świadomość tego stanu rzeczy artykułowana jest już na wczesnym etapie konsolidacji imperium, w *Historii państwa rosyjskiego* (*История государства Россійского*, 1816–1829) Nikołaja Karamzina. Jak zauważa Andrzej Nowak, dzieło Karamzina uczyło współczesnych mu Rosjan, że „polskie państwo zawsze było wrogiem ich ojczyzny”, a „ziemie, które Rosja uzyskała w trzech rozbiorach, były faktycznie polsko-litewskim zaborem, stanowiącym właściwie odwieczną dziedzinę «ruską»”. Wolno widzieć we wpływowej wśród XIX-wiecznej inteligencji rosyjskiej Karamzinowskiej wykładni dziejów „rzutowaną w przeszłość, lecz wyprowadzoną ze współczesnej «troski obywatela rosyjskiego» wielką przestrożę przed jakimikolwiek ustępstwami wobec Polaków” (Nowak 63). Dzieło Karamzina nie tylko zwiastowało etap ugruntowywania władzy imperialnej nad ziemiami świeżo podbitego państwa polsko-litewskiego, ale też podnosiło wagę geopolityczną „czynnika polskiego” w kontekście definiowania kluczowych interesów imperialnych Rosji.

Zwraca w tym kontekście uwagę charakterystyczna repetytywność postaw ukształtowanych w zmiennych politycznie warunkach zaborów. Po stronie rosyjskiej archetypicznym fenomenem pozostaje w tej mierze postawa życzliwego początkowo Polakom Michaiła Katkowa, którego antypolska publicystyka zrodzona przez nabrzmiewający od końca lat 50. XIX wieku konflikt społeczno-narodowościowy, kulminujący w wybuchu powstania styczniowego, weszła do kanonu rosyjskiej myśli nacjonalistycznej. Współcześnie w ten krąg postaw wpisują się – *toutes proportions gardées* – wypowiedzi Władimira Żyrynowskiego, z właściwym sobie woluntaryzmem na przemian dyskredytującego i „dowartościowującego” Polskę i Polaków, a po części również Aleksandra Dugina.

Co znamienne, trwałością wykazują się również ukształtowane w okresie zaborów „chwyty” imagologiczne w sferze prezentacji Innego, i to po obu stronach. Rafał Ziemkiewicz, pisząc o katastrofie smoleńskiej, podnosi wobec strony rosyjskiej zarzuty przypominające te, którymi w latach 60. XIX wieku posługiwała się prasa rosyjska zarzucająca polskiemu „buntownikom” irracjonalność i kierowanie się opacznie rozumianymi zasadami honoru.

Wbrew przyjętemu przez Tuska założeniu polityka rosyjska nie jest racjonalna, ale emocjonalna. Przyznanie się do choć najdrobniejszego uchybienia po swej stronie dla szurniętych na punkcie swego dziwacznie pojmowanego „honoru” Rosjan byłoby niedopuszczalnym sponiewieraniem godności ich wielkiego narodu. Więc wolą brnąć w najbardziej nawet idiotyczne kłamstwa, upierać się, że Tupolew z prezydentem na pokładzie spadł, bo zderzył się z innym, nieznanym samolotem amerykańskiej konstrukcji, jawnie niszczyć albo ukrywać dowody, bo święty honor Rosji jest taki, że przyznać się nie wolno do niczego, nawet do niedopiętego guzika u lejtnanta (Ziemkiewicz, źródło elektroniczne).

Polityczne uwarunkowania polsko-rosyjskich uprzedzeń dostrzega i wnikliwie opisuje Aleksander Lipatow. „Kontakty bezpośrednie w sferze kultury – zauważa rosyjski uczoney – ciągle łączyły Rosjan z Polakami, sprzyjając lepszemu ich rozumieniu. Równocześnie polityka oficjalna ciągle ich dzieliła i rozłączała” (Lipatow 2000: 251). Lipatow zwraca uwagę na istnienie dwóch różnych sfer społecznych kształtujących na przestrzeni ostatnich dwóch stuleci wizerunek Polski i Polaków – „rosyjskiego społeczeństwa obywatelskiego” i „rosyjskiego społeczeństwa państwowego”. Pierwsze z nich przyswajało polskość przez filtr kulturowy, dzięki czemu kultura polska była odbierana „w jej przejawach wewnętrznych, czyli w jej istocie, poprzez zrozumienie innej mentalności narodowej” (Lipatow 2000: 251). Odbiór taki był i „pozostaje niemożliwy, bo niezrozumiały” dla rosyjskiego społeczeństwa państwowego ze względu „na istotę takiego społeczeństwa, historycznie ukształtowanego i nadal współodtworzanego przez system rządzenia oraz wytyczaną przez politykę wewnętrzną i zewnętrzną” (Lipatow 2000: 251). Zdaniem Lipatowa sytuacja skomplikowała się w okresie zaborów, kiedy Polska stała się częścią państwa rosyjskiego, a Polacy zaczęli być zmuszani do przyjmowania reguł i wartości rosyjskiego społeczeństwa państwowego, które postrzegali jako obce, a nawet odpychające. „Ów brak chęci Polaków do życia zgodnie z wymaganiami rosyjskiej państwowości i rosyjskiej mentalności wywoływał w społeczeństwie państwowym irytację” (Lipatow 2000: 251). Tę irytację wzmacniała niewątpliwie problematyczność Polski jako potencjalnego sprzymierzeńca (geo) politycznego, co widać wyraziście na przykładzie dyskursu panslawistycznego. Jego rdzeniem był geopolityczny koncept zjednoczenia wszystkich Słowian pod zwierzchnictwem Rosji. Część operacyjna projektu dotyczyła z konieczności również „kwestii polskiej”. W przeciwieństwie do Słowian południowych, darzonych przez elity rosyjskie sympatią i wspieranym w ich walce o narodowe wyzwolenie, Polacy postrzegani byli jako element kulturowo obcy i politycznie niepewny (głównie za sprawą swojej, eksponowanej silnie przez dyskurs panslawistyczny, „łacińskości”), co w konsekwencji wyłączało ich z projektu, a w ostatecznym rozrachunku sytuowało po stronie cywilizacyjnego wroga (Zachodu). Jednak, zdaniem Konstantina Duszenki, „próba wywindowania Polaków na pozycję uniwersalnego wroga Rosji i Rosjan” raczej się nie udała. W drugiej połowie XIX wieku

miała się ona okazać nawet anachronizmem. „Zamiast mitologemy Polak-wróg w ideologii prawicy nacjonalistycznej pojawia się mitologema «Żyda», zamiast «polskiej intrygi» pojawiają się «knowania żydowskie»” (Duszenko 159). Istotnie, dyskurs rosyjski wykazuje się większą elastycznością w odniesieniu do Polski. Jego binarne uwikłania w kulturowe modele obrazowania polskiego Innego są w większym stopniu funkcjonalizowane przez dyskurs (geo)polityczny.

### 3.

Osobny rozdział w historii ustalania się polsko-rosyjskich klisz poznawczych zapisał XX-wieczny dyskurs propagandy państwowej. Przy czym zwłaszcza tutaj możemy dostrzec wyraźną korelację między binarnością i procesem maskowania sfery realnych odniesień wzajemnych. Skomplikowane, pełne żywych resentymentów stosunki polsko-rosyjskie pierwszej dekady PRL-u zostały na gruncie propagandy sowieckiej poddane znamiennej transformacji symbolicznej (odpowiednie wzorce retoryczne wypracowano wcześniej, w czasach wojny polsko-bolszewickiej): miejsce tradycyjnego wroga kulturowo-cywilizacyjnego (Polak łacinnik, zdrajca Słowiańszczyzny, niewdzięczny buntownik) zajął modelowany według zawężających kryteriów ekonomicznych wróg klasowy (polski obszarlik i kapitalista). Odpowiedzią po stronie polskiej było m.in. lansowanie poglądu o istnieniu postępowej, sympatyzującej ze sprawą polską przedrewolucyjnej inteligencji rosyjskiej, którą przeciwstawiano demonizowanemu aparatowi urzędniczemu i wojskowemu caratowi. Co ciekawe, dychotomia rozciągała się również na obraz Rosjan jako tzw. zwykłych ludzi. Z jednej strony są oni przedstawiani jako przyjaźni, współczujący i pokorni wobec losu, z drugiej zaś jako nieokrzesani, zacofani i irracjonalni. Zazwyczaj przy tym „zwykłego Rosjanina” przeciwstawia się przedstawicielom opresyjnej władzy (urzędnikom, politykom, wojskowym, ideologom etc.). Można się przy tym zastanawiać, czy wspomniane bieguny nie dopełniają się nawzajem, tworząc w istocie jednolity wzorec, za sprawą zaznaczającego się w obu przypadkach czynnika obcości. Warto w tym kontekście przypomnieć, że inherentną właściwością fenomenu Rosji jako tekstu kultury – postrzeganej przez pryzmat zarówno jej politycznych praktyk, jak i sugestywnych sublimacji w literaturze i sztuce – pozostaje zasadnicza, przez samych Rosjan częstokroć wydatnie eksponowana, odmienność od reszty świata.

Wprawdzie dyskurs propagandy nie jest tekstem kultury, którego znaczenie wyczerpuje się w prostej, np. politycznej, funkcjonalności, jednak to w nim właśnie mogą ujawniać się ze szczególną wyrazistością „słabości” binarnego modelowania. Widoczne jest to w obszarze interferencji polsko-rosyjskich, gdzie zwraca uwagę zarówno łatwość, z jaką propaganda przyswajała zastane schematy

projekcyjne (swój – obcy, sojusznik – wróg etc.), jak i nieszczelność stosowanych przez nią mechanizmów maskujących kłopotliwe aspekty relacyjne.

Na odrębną uwagę zasługuje tutaj sytuacja po roku 1945. Zasadnicza różnica między okresem PRL-u a wcześniejszymi (oświecenie, zabory, dwudziestolecie) polegała na częściowym – a do pewnego stopnia zapewne i świadomym – odsłanianiu sfery latentnej. Propaganda komunistyczna, kreując dychotomiczny obraz Rosji – tej „naszej”, „właściwej”, przyjaznej, sowieckiej i tej dawnej, obcej, wrażej, carskiej – odwoływała się bowiem do szeroko pojętej sfery uzasadnień. Argumentacja geopolityczna (Związek Sowiecki jako gwarant polskiego bezpieczeństwa) mieszała się tutaj z argumentacją historiozoficzną (komunizm w wersji sowieckiej jako finalizacja teleologicznie rozumianego procesu dziejowego). Chodziło o dopasowanie wizerunku rosyjskiego Innego do nowej konfiguracji państwowo-politycznej, co wymagało jednak posłużenia się bogatszym niż dotychczas zestawem narzędzi modelujących. W dzieło rekontekstualizacji owego Innego zaprzęgnięta została nie tylko machina propagandy politycznej, ale również dyskursy artystyczne, system edukacji etc. Upowszechnianie wiedzy o narodach ZSRR, względnie wszechstronna obecność kultury rosyjskiej w przestrzeni medialnej, rozwijanie sfery tzw. wymiany kulturalnej, jakkolwiek motywowane specyficzną pragmatyką i nierzadko w różnych formach kontestowane przez społeczeństwo polskie, rozszerzało mimowolnie pola kontekstualne, na których tematyzowana była Rosja. W rezultacie następowało pewnego rodzaju osłabianie binarności w polskim postrzeganiu Rosji; wytrącanie go z literaturocentrycznej ramy pojęciowej wspieranej przez synkretyczny system wartości dyskursu potocznego. Szczególnego znaczenia nabierał (obecny wprawdzie i wcześniej, np. w oświeceniu, jednak nie w wymiarze publicznym) czynnik egzystencjalno-polityczny: Rosja jako fundamentalny układ odniesienia dla rozważań o polskim bezpieczeństwie, a nawet o polskiej zdolności do przetrwania, tak w sensie państwowym, jak i w sensie biologicznym (ocalenie przed zagładą z rąk nazistów, zagrożenie wynikające z konfliktu zimnowojennego). Peerełowski dyskurs propagandy (nie jest to, rzecz jasna, określenie o charakterze genologicznym: odnosi się ono do różnych pod względem formy i zasięgu sposobów tematyzowania Rosji i stosunków polsko-rosyjskich; wspólnym mianownikiem pozostaje tu oficjalny, publiczny wymiar tego dyskursu) okazał się z kulturowego punktu widzenia formą racjonalizacji, być może nieco paradoksalnej, polskiego spojrzenia na Rosję. Odsłaniał, choć z różnych powodów nieskutecznie, anachroniczność tradycyjnej binaryzacji, która umieszczała Rosję i rosyjskość po stronie *emotum*, polskie położenie w świecie i polską świadomość definiując w kategoriach *ratio*. Dyskontynuacja tego kierunku, jaka nastąpiła po 1989 roku, skutkująca radykalną redukcją tematyki rosyjskiej (z wyłączeniem polityki międzynarodowej Federacji Rosyjskiej) w szerszej przestrzeni dyskursywnej, pokazuje m.in. brak jego instytucjonalnego zakorzenienia.

## 4.

Jak już zostało powiedziane, kluczową rolę w utwierdzeniu prymatu kulturalistycznego sposobu modelowania obrazu Rosji i Rosjan odegrała formacja literaturocentryczna, genetycznie związana z romantyzmem jako prądem kulturowym, lecz uobecniająca się szeroko w myśleniu potocznym. Względnie łatwe przenikanie postaw elitarnych do sfery odczuć i wyobrażeń zbiorowych ułatwiał niewątpliwie fakt, iż romantyzm odwoływał się do wspólnych, ponadklasowych doświadczeń historycznych Polaków oraz do głęboko zinternalizowanych w wiekach wcześniejszych form stygmatyzacji wschodniego Innego jako schizmatyka i barbarzyńcy, czego odpowiednikiem po stronie rosyjskiej były analogiczne projekcje polskiej podstępności i zaborczości (dymitriady) oraz polskiego jezuityzmu. Uprawiana przez romantyków poetyka różnicy (My – Oni) swoją społeczną nośność zawdzięczała również temu, że umiejętnie kanalizowała – poprzez osadzenie ich w binarnej strukturze wyobrazeniowej – społeczne lęki i frustracje związane z carskim imperium. Dawał im wyraz Zygmunt Krasiński, gdy pisał, że „Rosja jest wytworem i zbiorem pierwiastków najbardziej złowrogich i najbardziej rozkładowych, jakie są w historii” (Krasiński, źródło elektroniczne). Jednocześnie u tego samego autora natrafiamy na wypowiedź, która rzuca ciekawe światło na sposób „przepracowywania” lęku przed rosyjską zaborczością: „Jeżeli Rosja ma przestać być plagą, gotową zawsze spaść na Kościół, na cywilizację, na świat, to jest na to jeden tylko sposób, doprowadzić ją do zupełnej niemocy. Wszelki pokój, zawarty przed tym ostatecznym rezultatem, pogorszy tylko sytuację i popchnie nieprzyjaciela do nowych i straszniejszych wysiłków” (Krasiński, źródło elektroniczne). Utrwalony za sprawą sarmackiej autoafirmacji (kulminującej w koncepcie Przedmurza) kod binarny oddzielający cywilizację od barbarii, polską łaćnińskość od moskiewskiej schizmatyckości, został „wzmocniony” przez romantyczną racjonalizację lęku i traumy porażki. Unicestwienie rosyjskiej potęgi, które postuluje autor *Nie-Boskiej komedii*, może jawić się jako wyrozumowana konieczność, wynikająca z obiektywnych przesłanek. W ogólniejszym planie możemy w tym jednak widzieć radykalną identyfikację z *ratio* dla tym silniejszego zdystansowania się od rosyjskiego *emotum*. Tak rozumiane *ratio* jest w pierwszym rzędzie funkcją lęku.

Wiodło to do sięgnięcia po imagologicznie najbardziej sugestywne i społecznie nośne – głównie za sprawą *Dziadów* i *Kordiana* – narzędzie „pogłębionej” binaryzacji, jakim stała się demonizacja Rosji. Sięgnijmy po znamienne przykłady. W wykładach o literaturze słowiańskiej Adam Mickiewicz znaczny potencjał swojej obrazotwórczej magii spożytkowuje we fragmentach poświęconych uwy pukleniu różnicy między Polską i Rosją. W jednym z najbardziej ekspresywnych odwołuje się autor *Drogi do Rosji* do języka uruchamiającego skojarzenia z de-

monologicznymi sferami wyobraźni ludowej, w czym niewątpliwie wyraża się jego pierwotna siła stygmatyzująca. Interesujący krąg dociekań wyznaczają rozważania Witolda Klingera (1957) na temat związków Mickiewiczowskiej *Drogi do Rosji* z pierwszym *Listem filozoficznym* Czaadajewa.

Lud Wielkiej Rosji odznacza się pomiędzy innymi szczepami rodu słowiańskiego. Wysoki wzrostem, silny, barczysty, celuje bystrością umysłu, jest może pod tym względem najpierwszym w Europie; ale serce ma nieczułe i duszę zimną: nie lubi muzyki i śpiewu jak Słowianie południowi; w oczach nosi jakiś wyraz szczególniejszy. Patrząc w te oczy podobne do kropel zlodowaciałych, widzi się coś strasznego, coś na kształt głębi bez dna: światło odbija się od nich, ale nie płonie w soczewce. Jest to wzrok jasny, przesywający, wzrok nie człowieka, ani zwierzęcia, ale raczej owadu. Żeby mieć wyobrażenie o nim, trzeba wziąć pod szkło powiększające jaki owad, i przyglądać się jego oczom nieruchomym, przezroczyстым, przenikliwym i zimnym (Mickiewicz 67).

Z kolei w mniej znanym poemacie Słowackiego *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* spotykamy się z charakterystyczną „infernalizacją” wątku rosyjskiego, odwołującą się do określonego wizerunku moskiewskiego systemu władzy. Poeta, przywołując postać Piotra Wielkiego, czyni zeń element nośny architektury piekielnej:

Wieża piekielna oparta na Carze  
 Na jednym trupie, jak na zgniłym palu  
 Cała się trzęsie wisząc na moskału.  
 A nie dziw się sile trupiej belki  
 Bo to w osobie piekielnej Piotr Wielki.  
 Siedzi pod wieżą, a na niego z cebra  
 Jakieś straszdyło okropne, puchacz  
 Wylewa ciepłą krew ludu i płacze  
 I oczerwienia mu łeb, piersi, żebra (Słowacki w. 579–587).

## 5.

Binarny charakter polsko-rosyjskich przeciwstawień, będący efektem pewnego symbolicznego nadmiaru w uzewnętrznianiu lęku i irytacji (generowanego w dużej mierze przez literaturocentryczny model obu kultur), bardzo utrudnia oczyszczenie pola wzajemnej komunikacji. Przesłania również dialektyczny, symboliczno-geopolityczny wymiar polsko-rosyjskich odniesień.

Niezależnie od procesów zachodzących w sferze kultury piśmienniczej nie mała część Polaków dostrzegła, że w miejscu zajmowanym przez statycznego sowieckiego molocha, poruszającego się – z rosnącym trudem – przy użyciu dźwigni groteskowej propagandy, zaczęła się wyłaniać coraz bardziej skomplikowana, wielowymiarowa i interesująca rzeczywistość społeczna, będąca jedyną w swoim



rodzaju mieszaniną nowoczesności i obskurantyzmu, dynamizmu i stagnacji, bogactwa i biedy. Niestety, wydaje się, że analogiczna tendencja występuje po stronie rosyjskiej w nieporównanie mniejszej skali.

Polsko-rosyjskie postrzeganie wzajemne wymaga daleko idącego urealnienia. Oczywiście, można sobie wyobrazić, że nie przyniosłoby ono rezultatów odbiegających zasadniczo od narracyjno-imagologicznego *status quo*. Mogłoby jednak sprzyjać uwolnieniu od ograniczających mocy binarności, nie zabezpieczając wszelako przed innego rodzaju uproszczeniami. Świadomość pozostawania w sieci określonych kulturowych kodów i uwikłań nie jest równoznaczna z uznaniem zależności od jednoczynnikowego determinizmu; przeciwnie – odsłania perspektywę, w której to poszczególne wspólnoty dialogu kształtują percepcyjne ramy wzajemnych odniesień, nie zaś fatalistycznie rozumiana historia czy politycznie konceptualizowana geografia.

### Bibliografia

- Bakuła, Bogusław. „Rosyjska wewnętrzna kolonizacja (Alexander Etkind, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*. Cambridge, Polity Press 2011, s. 289)”. *Porównania*, 15, 2014, s. 341–356.
- Bartosiak, Jacek. *Rzeczpospolita – między lądem a morzem. O wojnie i pokoju*. Warszawa, Zona Zero, 2018.
- Czapliński, Przemysław. *Poruszona mapa. Wyobrażenia geograficzno-kulturowa polskiej literatury przełomu XX i XXI wieku*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2017.
- Duszenko, Konstantin. „Polak i Polka w oczach Rosjan”. Przeł. Andrzej Branny. *Narody i stereotypy*. Red. Teresa Walas. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury, 1995, s. 158–164.
- Gołębiewska, Maria. „Naturalizacja mitu według Rolanda Barthes’a”. *Imperium Rolanda Barthes’a*. Red. Anna Grzegorzczak, Agnieszka Kaczmarek, Katarzyna Machtyl. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016, s. 81–93.
- Janion, Maria. *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007.
- Jastrzębska, Joanna. „Kolonizacja? Rekolonizacja? Polonizacja? czyli Rosja po polsku”. *Refleksje. Pismo naukowe studentów i doktorantów WNPiD UAM*, 8, 2013, s. 63–78.
- Kępiński, Andrzej. „Geneza i funkcjonowanie negatywnego stereotypu Rosji i Rosjanina”. *Narody i stereotypy*. Red. Teresa Walas. Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury, 1995, s. 153–157.
- Klinger, Witold. „Elementy rosyjskie w Mickiewicza *Drodze do Rosji*”. *Pamiętnik Literacki*, 3, 1957, s. 160–177.
- Kraśniński, Zygmunt. *Memoriał dla Napoleona III*. Web. 10.10.2019. <https://polskietradycje.pl/artykuly/widok/279>.
- Lipatow, Aleksander. „Rosja i Polska – «domowy spór» Słowian czy konflikt mentalności?”. *Napis*, 6, 2000, s. 245–255. Web. 09.10.2019. <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/69836/edition/56827/content>.
- Lipatow, Aleksander. „Stereotypy percepcji narodowej albo dlaczego Rosjanie i Polacy nawzajem się nie rozumieją?”. *Skomplikowane stosunki Polaków i Rosjan*. Red. Michał Dobroczyński, Joanna Marszałek-Kawa. Toruń, Wydawnictwo Adam Marszałek, 2005, s. 154–169.

- [Mickiewicz, Adam]. *Literatura słowiańska wykładana w Kolegium francuzkiem przez Adama Mickiewicza. Tłumaczenie Felixa Wrotnowskiego. Rok drugi, 1841–1842*. Web. 17.12.2019. [https://archive.org/stream/literaturasowia02mickgoog/literaturasowia02mickgoog\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/literaturasowia02mickgoog/literaturasowia02mickgoog_djvu.txt).
- Morawiec, Edmund. *Wybrane filozoficzne koncepcje rozumu ludzkiego i racjonalność*. Warszawa, Wydawnictwo Liberi Libri, 2014.
- Nowak, Andrzej. *Metamorfozy Imperium Rosyjskiego 1721–1921. Geopolityka, ody i narody*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2018.
- Skórczewski, Dariusz. „Dlaczego Polska powinna upomnieć się o swoją postkolonialność?”. *Znak*, 628, 2007. Web. 15.12.2019. <https://www.znak.org.pl/files/Skorczewski.pdf>.
- Skórczewski, Dariusz. „Hegemon jako idol: propozycja teoretyczna”. *Porównania*, 19, 2016, s. 58–69.
- Skrzypek, Andrzej. *Polska–Rosja – stereotypy*. Web. 16.09.2019. <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?showContent=true&id=39758>.
- Słowacki, Juliusz. *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*. Web. 16.11.2019. [https://pl.wikisource.org/wiki/Poema\\_Piasta\\_Dantyszka\\_herbu\\_Leliwa\\_o\\_piekle](https://pl.wikisource.org/wiki/Poema_Piasta_Dantyszka_herbu_Leliwa_o_piekle).
- Thompson, Ewa. *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*. Przeł. Anna Sierszulska. Kraków, Universitas, 2000.
- Thompson, Ewa. *Zrozumieć Rosję. Święte szaleństwo w kulturze rosyjskiej*. Przeł. Eliza Litak. Warszawa, Teologia Polityczna, 2019.
- Ziemkiewicz, Rafał. „W co gra Putin?”. *Rzeczpospolita*, 29.01.2011. Web. 09.09.2019. <https://www.rp.pl/artykul/601920-Ziemkiewicz--W-co-gra-Putin-.html>.

## JEZYKOZNAWSTWO

JANA KITZLEROVÁ

### Маяковский – новатор языка? Словообразовательная структура неологизмов Маяковского и их роль в современном русском языке\*

#### Mayakovsky, a language innovator? Word-formation of Mayakovsky's neologisms, their structure and role in contemporary Russian

**Abstract.** This paper deals with the word-formation of Mayakovsky's neologisms, the principles of their composition and also the objects subjected to neologization. Attention is also paid to the *Nachleben* of these neologisms in contemporary Russian, based on the research into the Russian National Corpus. The paper is a result of the analysis of all Mayakovsky's neologisms listed in A. Humesky's book *Majakovskij and His Neologisms* (1964), except for those originated by the simple connection of two words or word components. The results were compared with the most recent work dealing with Mayakovsky's neologisms, V. N. Valavin's dictionary (*Word-formation of Mayakovsky. An Attempt at a Dictionary of Occasionalisms*). It is argued that the main word-formation principle is that of composition (substantives and adjectives) and suffixation (verbs), that even today many neologisms show surprising vitality, and also that not all of the neologisms ascribed to Mayakovsky are indeed his authorial creations.

**Keywords:** neologisms, Mayakovsky, word-formation, contemporary Russian

Jana Kitzlerová, Charles University, Prague – Czech Republic, [jana.kitzlerova@ff.cuni.cz](mailto:jana.kitzlerova@ff.cuni.cz), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9536-7515>

Тезис о языковом новаторстве Владимира Маяковского приводится Григорием Винокуром уже в 1943 г. в книге *Маяковский новатор языка* (Vinokur). В этом труде говорится о поэтическом языке Маяковского в це-

---

\* Автор выражает глубокую благодарность рецензентам за их наводящие на размышления комментарии.

лом, а новаторство отмечается лишь как одна из общих характерных черт. Только двадцать лет спустя исследователи вновь обратятся к более детальному анализу языка этого автора. Так, в своей работе 1964 г. Ассия Гумески (Assya Humesky) приводит 1958 неологизмов, обнаруженных в поэзии Маяковского и принадлежащих только к самостоятельным частям речи (имена существительные, прилагательные, глаголы, включая причастия, наречия, числительные). Это поразжающее количество вызывает интерес, но также порождает ряд вопросов, которые можно разделить на две большие группы. Первая объединяет проблемы, относящиеся к процессу порождения неологизмов в поэзии Маяковского с учетом тематической мотивировки, в том числе: необходимость создания неологизмов в творческом процессе, какие явления прежде всего подвержены неологизации, каковы словообразовательные особенности неологизмов, какой словообразовательный принцип построения неологизмов является господствующим в его поэзии. Вторая группа затрагивает вопросы, связанные с дальнейшей судьбой неологизмов Маяковского и с авторством этих неологизмов: какие из них сохранились в языке до наших дней, все ли из приписываемых Маяковскому неологизмов действительно принадлежат этому автору.

В настоящей статье мы сосредоточимся, прежде всего, на двух интересных явлениях, которые связаны с проблематикой неологизмов рассматриваемого автора в рамках сформулированных выше проблем. Это, во-первых, господствующий словообразовательный принцип, используемый для создания новых слов, и те неочевидные причины, которые побуждали Маяковского к этому. Второй вопрос касается дальнейшей судьбы и жизнеспособности неологизмов Маяковского в современном русском языке. Для решения поставленных задач нами были рассмотрены все неологизмы, перечисленные Гумески (Humesky) в ее работе. Очевидно, что зафиксированные неологизмы имеют различный потенциал сохранения в языке, поэтому наш особый интерес вызывают те лексемы из списка Гумески, которые находятся в Национальном корпусе русского языка (НКРЯ), как наиболее устойчивые. С целью пролить свет на проблему восприятия неологизмов Маяковского в наше время, мы сопоставим результаты исходного для нас исследования Гумески не только с данными Национального корпуса русского языка, но также со *Словарем окказионализмов Маяковского* Валерия Валавина (Valavin). Мы рассматриваем только те неологизмы из списков Гумески и Валавина, которые присутствуют в Национальном корпусе русского языка не только в контексте произведений Маяковского, но и в других текстах. Указанный критерий оправдывает использование термина *неологизм* (а не *окказионализм*) для определения подобных слов. Отметим, что Гумески в связи с новообразованиями Маяковского употребляет термин *неологизм* (Humesky XI), Валавин

же, наоборот, говорит об *окказионализмах* (Valavin 6). Терминологическое расхождение, по нашему мнению, на самом деле не отразилось на списках слов. Гумески и Валавин включают в свои работы все новообразования Маяковского, не обращая внимания на их единичное употребление в его поэзии или, наоборот, их дальнейшее закрепление в языке. Валавин, в отличие от Гумески, из своего списка исключает „окказиональные аббревиатурные словоформы и дериваты [...] а также аббревиатуры, созданные Маяковским”. Термин *неологизм* также приводится в работах других ученых, в том числе Колесникова (Kolesnikov) и Никульцевой (Nikul'ceva).

Работа Гумески стала опорной для нас по двум причинам. Во-первых, этот труд является первой по времени попыткой собрать и упорядочить неологизмы Маяковского, и для этой цели были, по словам автора, проанализированы все его стихотворения, в том числе в журнальных публикациях. Во-вторых, благодаря близости этого труда временам Маяковского (год 1964), мы предполагаем меньшую временную цезуру, а значит, и меньшую вероятность влияния времени на восприятие и оценку этих неологизмов Гумески.

Методологически подход двойного сопоставления (Гумески – Валавин – корпус) оправдывается тем, что данные национального корпуса дают информацию об употреблении рассматриваемых неологизмов в контексте всех языковых слоев и времен, а сравнение исследований Гумески с изысканиями Валавина обнаруживает замечательный сдвиг даже в области научного изучения данной темы в современности.

### Неологизмы Маяковского: процесс их порождения

С точки зрения частеречной принадлежности самыми многочисленными являются группы именных (прежде всего имена существительные и прилагательные) и глагольных неологизмов; остальные классы содержат всего по несколько единиц, относительно которых мы можем с уверенностью утверждать, что они активны в языке до наших дней. Две самые крупные подгруппы – субстантивные и адъективные неологизмы – имеют несколько общих признаков в предметно-объектном плане (явления, подверженные неологизации). Совпадение проявляется частично также на уровне словообразовательных приемов, наиболее часто используемых в процессе их образования.

Какие же названия объектов подвержены неологизации? Сходство на предметном уровне проявляется прежде всего среди именных неологизмов, при помощи которых Маяковский называет, определяет или стремится более точно охарактеризовать людей, принадлежащих к недавно появившим-

ся общественным группам и классам (*совбюрократ, совмещанин, непист, колхозец, эсэсэсэрский, эсэсэсэровский* и т. д.)<sup>1</sup>. Несмотря на то, что между классами субстантивных и адъективных неологизмов можно найти множество общих черт в предметно-объектном плане, мы должны отметить также ряд различий: если субстантивные неологизмы, скорее, просто причисляют субъект к тому или иному общественному классу (*совбюрократ, совмещанин, колхозец*), то адъективные неологизмы привносят нередко еще и дополнительную информацию, более детально характеризуют объекты неологизации (*многолобый, крикогубый, громоголосый, американистый, хулиганин, большевичий* и т. д.). Среди субстантивных неологизмов также можно найти слова, в которых сочетаются две формирующие идеи: принадлежность к группе и дополнительная характеристика субъекта/объекта, хотя, как правило, эту роль чаще выполняют адъективные неологизмы. В качестве примера подобных субстантивных неологизмов приведем существительное *читака*. Это слово не только зачисляет данное лицо в группу читателей, но и благодаря прежде всего своим грамматическим особенностям – субстантивному суффиксу, добавляет слову пренебрежительную оценку.

Что касается грамматических особенностей неологизмов Маяковского, можно констатировать, что большинство субстантивных и адъективных неологизмов являются композитами. Первая часть композитов очень часто призвана отразить новую реальность – повторяется употребление аббревиатур от прилагательного *советский* (сов-), или *СССР* (эсэсэсэр-), также от склоняемой аббревиатуры *колхоз*. Кроме словосложения Маяковский использует для создания новых слов четыре продуктивных суффикса, при помощи которых в русском языке традиционно образуются имена существительные: *-анин, -ат, -ец* и *-ик*. Очевидно, что большинство субстантивных неологизмов возникает в результате стремления Маяковского зачислить лица в общественные группы, возникающие в связи с появлением новой революционной и постреволюционной реальности (см. Kitzlerová 2018). Бесспорно, такие аббревиатуры субстантивного характера, как *совбюрократ, совмещанин, колхозец, непист* и др., появились в связи с новым общественным строем, для описания которого Маяковскому не хватало существующих лексических единиц.

Среди описываемых субстантивных неологизмов можно выделить несколько интересных подмножеств: группу собирательных существитель-

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что некоторые неологизмы (*совбюрократ, колхозец, непист*) с точки зрения грамматики являются аббревиатурными новообразованиями именно из-за их первого компонента, но, учитывая их морфосинтаксические характеристики (субстантивный характер) и роль в поэзии Маяковского, мы причисляем их к группе субстантивных неологизмов.

ных, существительных с уменьшительными суффиксами и существительных женского рода, образованных от существительных мужского рода.

На примере первой упомянутой группы собирательных существительных типа *мандаринство* можно еще ярче продемонстрировать интерес Маяковского к такому типу новых слов, при помощи которых он мог передать идею общности, объединения, которая вышла на первый план именно в революционные и послереволюционные времена. В качестве примера можно привести и другие неологизмы Маяковского (*бароньё, капитанство, людьё, пановьё* и т. д.), но так как мы ограничили нашу выборку тезисом о повторном употреблении и, по крайней мере, частичном закреплении новообразований Маяковского в современном русском языке, то остался лишь один жизнеспособный пример.

Не менее интересной является группа существительных женского рода, возникших от имен существительных мужского рода. Хотя экспрессия этих существительных различна, удивительно, что не все подобные существительные имеют ожидаемый оттенок негативной экспрессивности или отрицательной оценки. Такие субстантивные неологизмы, как *ангелица, минонощица, паспортина*, не обладают той негативной коннотацией, которая часто появляется при образовании существительных женского рода от существительных мужского рода<sup>2</sup>.

Самой многочисленной является группа существительных с уменьшительными суффиксами, которые Маяковский, как подтверждает контекст, употребляет исключительно в ироничной функции:

*Ложница*: „Готово! / На блюде! / Хлебайте сладкое с чайной *ложницы*!” (Мааковскій 1968, II: 253)

*Культуришка*: „футуристы / прошлое разгромили, / пустив по ветру *культуришки* конфетти” (Мааковскій 1968, II: 84)

*Рифмишка*: „Уселись / вдвоем / под стеклянный шар, / и первый / второму / заметил: / – Мишка, / очень хороша – / эта / последняя / была *рифмишка*” (Мааковскій 1968, II: 329)

*Бытик*: „*Бытик* / фривольный / спортом выгладан, / крымских / романов / закончили серию” (Мааковскій 1968, II: 232); „Но часто / под этим, / покрытый плесенью, / старенький-старенький *бытик*” (Мааковскій 2018: 415)

Уменьшительно-ласкательный аффикс *-ик*, по нашему мнению, углубляет иронию; его использование мы считаем особенно важным, хотя, к примеру, Валавин в своем словаре данного момента не отражает (см. Valavin 84).

<sup>2</sup> Ср. такие существительные у Маяковского, как *королиха, вруниха*, а также широко распространенные существительные *врачиха, директорша, докторша* и т. д.

По нашему мнению, этот оттенок еще ярче акцентирует ироничность высказывания, которую Маяковскому удалось достичь. Наоборот, открыто негативную экспрессивность некоторых вышеприведенных существительных усиливает суффикс *-шик(о/а)*, при помощи которого в русском языке традиционно возникают пейоративные существительные (Barnetová et al. 614).

Следует обратить внимание на то, что совершенно иной словообразовательный прием используется в связи с глаголами. В данном случае доминирующим предположительно является приставочный способ. Всего насчитывается пять вариантов префиксов: *вы-*, *рас-/раз-*, *о-/об-*, *ис-/из-*, и приставка *в-*, среди них самими активными можно назвать префиксы *вы-*, *рас-/раз-*, *о-/об-*. Более подробный анализ глагольных неологизмов Маяковского дает ответ на вопрос, почему он предпочитает именно вышеуказанные приставки. При помощи глаголов с префиксом *вы-* и *о-/об-* акцентируется важнейший для него усилительный аспект действия: акцентируется не только полная завершенность действия, но, скорее, доведение процесса до какого-то предела или полное овладение субъекта/объекта действием (*выгромить*, *выласкивать*, *вылюбить*, *выстонать*, *выплакаться*, *вытолпить*, *обезночить*, *оплясать*, *обвыть*, *ошеломиться*, *обмозолиться* и т. д.). Роль приставки *рас-/раз-* совсем другая: с ее помощью Маяковский обращает внимание читателя на разрушительный, преобразовательный аспект действия с масштабной полнотой (*разнебеситься*, *развеериться*<sup>3</sup>, *развидеться* и т. д.). Одним из самых интересных примеров является глагол *раздоказать*, возникший от глагола *доказать* добавлением приставки *раз-*. Здесь, Маяковскому удалось в одной лексической единице соединить два совсем противоположных семантических значения 'доказать' и 'опровергнуть'<sup>4</sup>, что также подтверждается контекстом (Maâkovskij 1968, II: 50). Объединяющей чертой всех приставочных глаголов является интенсификация сообщения. Единственным, интересным примером нетипичного глагольного словообразовательного приема можно

---

<sup>3</sup> У некоторых слов бросается в глаза масштабная плотность, своего рода гипертрофия представления, учитывающая лишь контекст высказывания: „у меня из-под пиджака / развеерился хвостик“ (Maâkovskij 2018: 31), в котором усилительную роль играет также существительное с увеличительным суффиксом.

<sup>4</sup> Интересное толкование неологизма *раздоказать* предлагает рецензент статьи, восприняв глагол *раздоказать* как антоним к глаголу *доказать*. Следует сказать, что об антонимической связи между вышеупомянутыми глаголами можно говорить, лишь учитывая контекст поэзии Маяковского (см. *Slovar' antonimov*). Если бы мы воспринимали глагол *раздоказать* как антоним глагола *доказать*, тогда следовало бы учесть нюансы значений глаголов *опровергнуть* и *раздоказать*. В моем понимании *опровергнуть* можно то, что уже было доказано; наоборот, *раздоказать*, по-моему, относится к предшествующему процессу до момента предъявления доказательства.



считать словосложение (сам+о+глагол), при помощи которого был образован глагол *самокритиковаться*.

Интересным мы считаем тот факт, что по аналогии с адъективными и некоторыми субстантивными неологизмами Маяковский употребляет также некоторые типы глаголов, как подтверждает контекст, для описания постоянного признака объекта: *акварелить, удить, хлебиться, якориться, тиниться, быстричься, длинить* и т. д. Ср: „То розовым, то голубым *акварелит* небо хрусталик Арапатака” (Мааковскіј 2018: 1070); „Видите – / небо опять *удит* / пригоршню обрызганных предательством звезд?” (Мааковскіј 2018: 962); „*Хлебьтесь*, поля! / Дычьтесь, фабрики!” (Мааковскіј 1968, II: 241); „О коряги / *якорятся* / там, / где тихая вода...” (Мааковскіј 2018: 692); „А ночь по комнате *тинится* и *тинится*” (Мааковскіј 2018: 953); „За каждым играющим – / красный стаж / *длинит* / ежедневно / времен река” (Мааковскіј 2018: 682); „Секунды *быстрились* и *быстрились*” (Мааковскіј 2018: 983).

У лексем этой глагольной группы особую усилительную функцию выполняет постфикс *-ся*, который еще интенсивнее фокусирует внимание на одной из семантических характеристик возвратных глаголов, а именно: на действии или состоянии, характерном для субъекта в качестве его постоянного признака; к ним относятся безобъектно-возвратные глаголы *хлебиться, якориться, тиниться, ютиться, обмозолиться, быстричься*.

Ранее мы сосредоточились на мотивировке (стремление именовать новые явления и отличать старое, дореволюционное, от нового, послереволюционного) и словообразовательном принципе (словосложение у субстантивных и адъективных неологизмов, приставочный способ у глаголов), порождающем новые слова у Маяковского. Анализируя адъективные неологизмы Маяковского, мы заметили тот интереснейший факт, что большая часть этих неологизмов возникла на основе метонимии (см. Kitzlerová 2018a). Метонимия как средство пополнения словарного запаса и образования поэтических эпитетов была уже неоднократно описана в научной литературе (Nekrasova; Ginzburg). Метонимию мы воспринимаем как языковую компрессию (Viriš 22), лексико-семантическое явление, которое можно с точки зрения его структуры сравнить с синтаксическим эллипсисом, но без потенциального момента непонимания, который может возникать в связи с эллипсисом. Другой, важный для нас аспект метонимии, это ее характеристика как „сжатого описания” (*Literaturná ênciklopediá* 437–438). Это обусловлено тем, что в процессе возникновения метонимии внимание автора было сосредоточено на доминанте, на том, что находилось в центре поля зрения (Nekrasova). Все вышеприведенные характеристики метонимии мы находим также у адъективных неологизмов Маяковского.

У адъективных неологизмов Маяковского можно определить несколько объединяющих свойств.

Во-первых, семантическая близость первой части композитов. В композитах, возникших путем соединения имени числительного, наречия или местоимения и другого компонента и имеющих в своей семантике одну общую черту – множественность, часто употреблены числительные высшего разряда (сто – *стověрстýй*, *стодомýй*, *сторотýй*, миллион – *миллионнопалýй*). Из наречий в подобных композитах употребляется единственная лексема *много* (*многолобýй*, *многоуличнýй*), а из местоимений – одно определительное местоимение *весь* (*всехсветнýй*, *всемирнейши́й*), которое также содержит в своей семантике количественный аспект. Более подробный анализ неологизмов с компонентом *весь* указывает, что в их семантике доминирует, скорее, оттенок целостности. Учитывая также их контекст, следует уточнить нашу предпосылку – основу данных неологизмов надо искать в комплексности, единодушии, всевластии, которые Маяковский, с их помощью, акцентирует.

Во-вторых, сосредоточенность автора на доминанте описываемого объекта, как сжатого описания, проявляется часто в композитах, возникших в результате соединения двух существительных с присоединением окончания прилагательного или прилагательного с существительным с присоединением окончания прилагательного. В качестве составных частей подобного рода неологизмов очень часто фигурируют элементы тела человека, которые традиционно привлекают внимание при описании лица и фигуры человека (живот – *потноживотýй*, губа – *крикогубýй*, грудь – *стальногрудýй*), наряду с выразительными действиями человека (крик – *крикогубýй*, голос – *громоголосýй*).

В-третьих, безусловно, качественная оценка, присутствующая в семантике слова. В данном случае имеются в виду композиты, образованные при помощи прилагательного и существительного с добавлением адъективной флексии. Повторно употреблены качественные прилагательные, в семантике которых априори присутствует аспект качества или ценности (золотой – *златолобýй*, семантика этого слова связана с представлением о благородном металле).

Что касается большинства других адъективных неологизмов, также можно с уверенностью констатировать, что в их структуре проявляется момент метонимической компрессии как результат акцентирования доминанты в процессе описания данного объекта, о чем свидетельствует часто также их синтаксическое окружение. На примере прилагательных *старомозгýй*, *молоткастýй*, *серпастýй*, *стоугольнýй*, *стодомýй*, *стоводнýй*, учитывая также контекст их употребления, можно убедительно продемонстрировать процесс их образования метонимическим путем:

*Старомозгий*: тот, у кого старый мозг („Бойтесь пушкинистов. / *Старомозгий* Плюшкин, / перышко держа, / ползет с перержавленным” – Маâkovskij 1968, IV: 51)

*Молоткастый* и *серпастый*: символы на паспорте, привлекающие внимание („я был бы / исхлестан и распят / за то, что в руках у меня / *молоткастый*, / *серпастый* / советский паспорт” – Маâkovskij 1968, VIII: 67)

*Стоугольный*: высокая производительность – главный и ожидаемый атрибут шахты („и взроет / недра / шахтою / *стоугольный* / «Гигант»” – Маâkovskij 1968, VIII: 127)

*Стодомый*: плотность застройки, как в библейском Содоме („Где бор был – площадь *стодомым* содомом” – Маâkovskij 1968, I: 164)

*Стоводный*: обилие воды в реке („*Стоводная* удаль безудержной Волги” – Маâkovskij 1968, V: 177)

### Неологизмы Маяковского: прошлое и настоящее

Как уже упоминалось выше, неологизмы, которые приводит в своем труде Гумески (Humesky 1964), мы сопоставили с данными Национального корпуса русского языка и словаря неологизмов Маяковского Валавина (Valavin 2010), чтобы, во-первых, определить жизнеспособность этих неологизмов в современном русском языке, и, во-вторых, подтвердить/опровергнуть их авторство. В корпусе были исследованы все неологизмы Маяковского, относящиеся к самостоятельным частям речи, исключая те, которые мы не считаем неологизмами, так как речь идет только о формально, графически соединенных словах или частях слов, соединенных через дефис. Положительным мы считаем такой результат, когда неологизм употреблен в контексте, не связанном с именем Маяковского, т. е. были исключены явные цитаты и ссылки на поэзию Маяковского и т. д. Проведенное нами сравнение дало несколько интересных результатов.

Что касается проблемы использования неологизмов Маяковского в современном русском языке, исследование корпуса подтверждает предположение, что некоторые из неологизмов Маяковского до сих пор активно употребляются носителями языка, хотя по сравнению с огромным количеством неологизмов, упоминаемых в работе Гумески (1958 лексем), до настоящего времени в языке сохранились лишь немногие. Итак, исследование, проведенное на материале Национального корпуса русского языка, свидетельствует об активном употреблении 76 имен существительных, 75 имен прилагательных и 53 глаголов (см. приложения 1, 2, 3); только небольшое число неологизмов упоминается в корпусе в связи с именем

Маяковского (в ссылках, цитатах и т. д.). Отдельно следует отметить, что большинство неологизмов Маяковского, используемых в современном русском языке, сохранило свою семантику и часто даже стилистическую окраску. Из всего числа его неологизмов лишь два адъективных слова приобрели новое семантическое насыщение: *златолобый* (в современном русском языке употребляется в области орнитологии), и *люлечный* (имеет техническое значение). Наоборот, интересным примером стилистического сдвига является существительное *манифестик* с ярко выраженным ироничным оттенком. И хотя суффикс *-ик* является продуктивным в разговорном языке, мы считаем, с учетом контекста, что у Маяковского он яркий пример неологизации и стилистического сдвига, приводящего к иронии. Корпус свидетельствует об употреблении этого слова и до Маяковского, но только как перевод с французского языка выражения *le petit manifeste*, не имеющего никакой экспрессивной окраски. Не менее интересным является судьба прилагательного *столицый*, в связи с которым можно говорить о семантической неологизации или семантическом сдвиге. К данному прилагательному словари (Valavin 520) приводят синоним *столикий*, толкование которого дает другую характеристику субъекта/объекта: многообразность. Этот семантический оттенок, как показывает контекст: „Губ не хватит улыбке *столицей*” (Maâkovskij 2018: 996), Маяковский не учитывает. По нашему мнению, первично акцентируется множество, многообразность же мы считаем вторичным, возможно, дополнительным признаком.

Анализ языкового материала в корпусе русского языка также обнаружил интересный факт, что некоторые из неологизмов, чье авторство приписывалось Маяковскому, на самом деле были им заимствованы у его товарищей по цеху (например, у Игоря Северянина, и – что не менее удивительно – у поэтов совершенно другого поэтического течения: Сергея Есенина, Андрея Белого, Марины Цветаевой). Одной из возможных причин этого может быть то, что некоторые неологизмы, которые мы считаем заимствованиями в поэзии Маяковского, возникали в непосредственной временной близости от творений нашего автора, так что не всегда оправдано называть их заимствованиями. На этот факт обращает внимание уже Михаил Гаспаров: „Формы типа *раскалонней* встречались и у символистов, форма *златоустейший*, предполагающая превращение относительного прилагательного в качественное, более необычная и специфична для Маяковского” (Gasparov 368). Однако 37 неологизмов (10 имен существительных, 10 имен прилагательных и 18 глаголов), которые Гумески приписала перу Маяковского, были ранее употреблены в произведениях других авторов: шесть неологизмов можно найти в творчестве Андрея Белого (*ангеленок, бестоварье, облаковый, блоший, выкружить, процеловать*), четыре – в поэзии Сергея Есенина (*облаче,*

*огнепёрый, муший и писнуть*), четыре – у Игоря Северянина (*мореть, лавить, одиночить, весениться*) и три – в произведениях Марины Цветаевой (*грачий, всвистать, взмахать*) (см. Приложение 4).

Не менее интересна история глагола *высинить*, который был также приписан Маяковскому в работе Асси Гумески. Этот глагол, как указывает русский корпус, встречается уже в *Российской грамматике* Михаила Васильевича Ломоносова 1755 г., и то, что данный глагол был причислен к списку неологизмов Маяковского по ошибке, также подтверждает словарь Валавина (Valavin 86–128). Почему тогда Гумески считает этот глагол неологизмом Маяковского? Одна из возможных гипотез – временное устранение этого глагола из языка, о чем также свидетельствует корпус: после грамматики Ломоносова это слово вновь вошло в обиход только в 20-х годах XX века.

Вышеприведенные данные, по нашему мнению, если уж и не полностью проливают свет на те источники, которые вдохновляли Маяковского, то хотя бы в некотором роде очерчивают его читательский интерес и подтверждают, что он был хорошо знаком с творчеством широкого круга авторов. Этот факт также может быть потенциально интересен для литературоведов и историков языка.

Другой интересный результат дает сопоставление списка Гумески со словарем Валавина. Мы сначала сосредоточились на лексических единицах, заимствование которых Маяковским было подтверждено раньше: из 37 заимствований, по данным корпуса, лишь 10 отсутствует в словаре. Остальные же 27 Валавин фиксирует как окказионализмы Маяковского.

Сравнение этих двух трудов (Гумески и Валавина) открывает и другие интересные факты. Словарь Валавина включает несколько слов, которые не являются новообразованиями Маяковского, наоборот, некоторые неологизмы, убедительно принадлежащие перу Маяковского, словарь не фиксирует: 16 имен существительных, 7 имен прилагательных и 9 глаголов в словарь не вошло. Хотя, по словам автора, им были исключены из рассмотрения некоторые лексические единицы, а именно „оказиональные аббревиатурные словоформы и дериваты [...], а также аббревиатуры” (Valavin 19), – возникает вопрос, почему именно эти тридцать два слова, среди которых находим даже единственный кодифицированный неологизм Маяковского – существительное *бескультурье* – были пропущены?

Ответ предлагает сам список исключенных слов: *алчь, аэростанция, бескультурье, бровинка, вкуснота, гражданчик, колхозец, лачок, непист, орло, переносье, радиомитинг, слоновость, читака, электрощетка, языкотворец, бригадовый, крабий, краснзвездный, носастый, пылеватый, ручьевой, ущельный, эсэсэровский, быстриться, воскрыть, вылаки-*

*ваться, вышептать, колокольнуть, нажрать, обмозолиться, сбороть, юлиться.* Из него вытекает, что многие из них настолько распространены в языке, что не бросаются в глаза как неологизмы. Даже если устраним те, которые не соответствуют правилам словаря (*колхозец, непист, эсэсэровский*), остается ряд лексических единиц, чье неологическое происхождение носитель языка, видимо, уже не осознает, и поэтому они остались не замеченными автором. Данные единицы полностью соответствуют законам грамматического строя русского языка (прежде всего словообразовательным принципам) и являются совершенно готовыми к потенциальному закреплению в языке.

### Маяковский новатор языка?

С опорой на книгу Гумески нами было произведено исследование неологизмов Маяковского, принадлежащих к самостоятельным частям речи. Результаты были сопоставлены с материалами Национального корпуса русского языка и со списком окказионализмов, приводимым Валавином. Наши разыскания помогли найти ответы на сформулированные выше вопросы и, более того, обнаружили два дополнительных факта, на которых нам хотелось бы остановиться более подробно.

Как уже было сказано раньше, доминирующими словообразовательными принципами, использованными Маяковским для создания новых слов, являются словосложение для имен и приставочный принцип для глаголов. Оба эти приема полностью соответствуют законам грамматического строя русского языка. Но помимо этого можно также выделить необычный прием, точнее мотивировку, которая играла крупнейшую роль в процессе создания адъективных неологизмов, – метонимию. Именно метонимическое сжатие помогало Маяковскому создавать адъективные неологизмы, которые вмещают в себя и конденсируют как минимум две языковые единицы. Мы полагаем, что именно это сжатие помогало Маяковскому выражаться быстро, экономно и отрывисто, чем и отличается стиль нашего автора; по его собственным словам: „Нервная жизнь городов требует слов быстрых, экономных, отрывистых” (цит. по: Markov 157).

Сравнение неологизмов Маяковского, приводимых Гумески, со словарем Валавина обнаруживает, что жизнеспособность некоторых неологизмов нашего автора настолько высока, что некоторые из них не воспринимаются как авторские конструкторы, о чем свидетельствует словарь Валавина, в котором было пропущено 32 неологизма.

Среди причин, побудивших Маяковского образовывать новые слова, можно выделить прежде всего необходимость именовать объекты новой реальности, а также его стремление более емко и точно характеризовать субъекты, объекты и явления, тесным образом связанные с революционными и постреволюционными событиями, чтобы более четко отделить дореволюционную действительность от нового времени, о чем свидетельствует ряд основ, которые послужили фундаментом для образования композитов (*сов-, ССР-, неп-, колхоз*). Для достижения этих целей автор широко использовал неологизмы из числа имен существительных и прилагательных. Глаголы же, напротив, служили поэту, скорее, для усиления экспрессивной окраски (именно усилительные префиксы *вы-* и *о-/об-*), а также как средство приписывания постоянных признаков субъектам, объектам, явлениям. Как замечает Гаспаров, реализовать замысел отражения пластичности и яркости высказывания Маяковскому помогли, не только неологизмы, но также и морфологические средства, например, падежные формы: „Кажется, что слово в творительном падеже представлялось Маяковскому выпуклее, чем в именительном или винительном [...]. Из других падежей лишь однажды, но очень ярко в этой функции выступает винительный с предлогом [...]” (Гаспаров 375).

Многие из неологизмов Маяковского показывают удивительную жизнеспособность, сохраняясь в языке до наших дней. Из них самыми активными являются те, которым удалось занять пустующее семантико-стилистическое место в синонимическом ряду<sup>5</sup>, например, существительное *бескультурье*, которое было даже кодифицировано. Если мы сопоставим этот неологизм с синонимами его же ряда, то становится очевидным, что ни один из них не может соперничать с этим словом ни в области семантической, ни в области стилистической синонимии, ср.: *азиатчина, бескультурье, варварство, дикарство, малосознательность, некультурность, несознательность, отсталость (Slovar' sinonimov)*.

Проведенное исследование показало, что, несмотря на то, что Маяковский является автором не всех упомянутых предыдущими исследователями неологизмов, его, бесспорно, можно назвать новатором языка, одним из самых ярких поэтов своей эпохи.

<sup>5</sup> Иную гипотезу предлагает рецензент статьи: в языке до наших дней сохранились слова, построенные на основе привычных словообразовательных схем. Эта гипотеза при всей своей правдоподобности не принимает во внимание того факта, что некоторые совсем традиционно построенные слова постепенно утратили свое отражение в реальности с исчезновением предметов или явлений.

## Приложение 1. Имена существительные

Имена существительные	В списке Гумески	В словаре Валавина
<i>Суц. женского рода от суц. рода мужского</i>	ангелица	X
	вруниха	X
	калекша	X
	королиха	X
	леева	X
	лечёба	X
	лохматина	X
	миноносица	X
	паспортина	X
пилсудчина	X	
<i>Принадлежность к группе лиц</i>	галёрочник	X
	голгофник	X
	драмщик	X
	колхозец	
	непист	
	совбюрократ	X
	совмещанин	X
	таборник	X
читака		
<i>Характеристика субъекта/объекта</i>	библеец	X
	мандаринство	X
	читака	
	языкотворец	
<i>Собирательные суц.</i>	безножье	X
	бескультурье	
	блестенье	X
	громадьё	X
	дамьё	X
	мандаринство	X
	тщенье	X
<i>С уменьшительными и/или уменьшительно-ласкательными суффиксами</i>	бровинка	
	бытик	X
	версийка	X
	гражданинчик	
	зверик	X
	культуришка	X
	ложица	X
манифестик	X	



	мирик	X
	облачишко	X
	рифмишка	X
	трелька	X
	уютец	X
<i>С увеличительными суффиксами</i>	незабудища	X
	разговорище	X
	страница	X
<i>Другие</i>	алчь	
	аэростанция	
	вкуснота	
	вылеп	X
	вымах	X
	гулево	X
	дрыгоножество	X
	земшар	X
	звездолет	X
	китёнок	X
	косение	X
	лачок	
	луначарство	X
	многопудье	X
	орло	
	переносье	
	полубородка	X
	позтохроника	X
	провитязь	X
	радиозаяц	X
	радиомитинг	
	радиоречь	X
	рьянь	X
	свинцовоночие	X
	склянь	X
	слоновость	
	теньк	X
чавк	X	
электрощетка		

## Приложение 2. Имена прилагательные

Имена прилагательные	В списке Гумески	В словаре Валавина
<i>С новой семантикой</i>	златолобый	X
	люлечный	X
<i>Принадлежность к группе лиц + характеристика субъекта/объекта</i>	американистый	X
	большевичий	X
	зверий	X
	зверячий	X
	крабий	
	крысячий	X
	лососиний	X
	слонячий	X
	тигрячий	X
	хламовый	X
	хулиганий	X
	эсэсээровский	
	эсэсээрский	X
	ящерий	X
<i>Другие</i>	аврорский	X
	автомобилий	X
	ампиристый	X
	ангелий	X
	аэроплановый	X (в притяжательной форме: аэропланов)
	бабистый	X
	болоночий	X
	бригадовый	X (в притяжательной форме: бригадов)
	верненский	X
	водний	X
	всемирнейший	X
	всехсветный	X
	гейнеобразный	X (приводится только форма ср. рода)
	громоголосый	X
	двухметроворостый	X
	декабрь	X
	домовий	X
иголий	X	

краснозвездный	
кремлевый	X (в притяжательной форме: кремлёв)
крикогубый	X
крыластый	X
лаечный	X
личный	X
лордовый	X (в притяжательной форме: лордов)
лошажий	X
лысинный	X
массомясый	X
миллионнопалый	X
миноносинный	X (в притяжательной форме: миноносий)
многолобый	X
многоуличный	X
молоткастый	X
носастый	
огнесловый	X
одеяловый	X (в притяжательной форме: одеялов)
окошечный	X
пантеринный	X (в притяжательной форме: пантерин)
персоний	X
плоскокрыший	X
подмостный	X
потноживотый	X
пылеватый	
разударный	X
ручьевой	
свисточный	X
серпастый	X
стальногрудый	X
старомозгий	X
стовёрстый	X
стодомый	X
сторотый	X
торгаший	X
трамвайский	X

	удушливогазный	X
	ущельный	
	флажий	X
	хламовый	X
	хулиганий	X
	штыкастый	X
	эполетовый	X (в притяжательной форме: эполетов)

### Приложение 3. Глаголы

Глаголы	В списке Гумески	В словаре Валавина
<i>Признак (постоянный)</i>	акварелить	X
	быстриться	
	длиннить	X
	нудить	X
	тиниться	X
	хлебиться	X
	юлиться	
	якориться	X
<i>С префиксом вы-</i>	выгромить	X
	выласкать	X
	выласкивать	X
	вылюбить	X
	вымычать	X
	выплакиваться	
	выстонать	X
	вытолпить	X
	вышептать	
выщетиниться	X	
<i>С префиксом рас-/раз-</i>	развеериться	X
	развидеться	X
	раздождиться	X
	раздоказать	X
	разнебеситься	X
	раскиселиться	X
<i>С префиксом о-/об-</i>	обвыть	X
	обезночь	X
	обмозолиться	
	овазиться	X

	овенчаться	X
	оглазеть	X
	оплясать	X
<i>С префиксом из-/ис-</i>	издымиться	X
	изъезжаться	X
	испешеходить	X
<i>С префиксом в-/во-</i>	воскрыть	
	впластаться	X
	вцеловать	X
<i>Другие</i>	зальдиться	X
	заразмножаться	X
	карабкать	X
	колокольнуть	
	нажрать	
	ошеломиться	X
	плесниться	X
	ржануть	X
	самокритиковаться	X
	сбороть	
	сливеть	X
	сшататься	X
	штрафнуть	X
юбилеить	X	

#### Приложение 4. Заимствования Маяковского

<b>Автор</b>	<b>Заимствования Маяковского</b>	<b>В словаре Валавина</b>
<i>Андрей Белый</i>	ангелёнок	X
	бестоварье	
	блоший	X
	выкруглить	
	облаковый	
	процеловать	X
<i>Сергей Есенин</i>	муший	X
	облачье	X
	огнепёрый	X
	писнуть	
<i>Игорь Северянин</i>	весениться	X
	лавить	X

	мореть	X
	одиночить	X
<i>Марина Цветаева</i>	взмахать	
	всвистать	X
	грачий	X
<i>Другие</i>	березиный (Сергей Бобров)	X (в притяжательной форме: березин)
	вражище (Михаил Пришвин)	X
	высинить (Михаил Ломоносов)	
	звездность (Константин Бальмонт)	X
	изработаться (Максим Горький)	
	искрить (Всеволод Крестовский)	
	кафейный (Павел Анненков)	X
	крокодилий (Николай Гумилев)	
	нынчесть (Константин Олимпов)	X
	обезумиться (Василий Жуковский)	X
	орнуть (Алексей Ремизов)	X
	пещрить (Антон Чехов)	X
	прошагивать (Леонид Леонов)	X
	развихрить (Николай Клюев)	X
	рококовый (Алексей Крученых)	X
	ростик (Евгений Замятин)	X
	сеево (Николай Асеев)	
	содрогать (Давид Бурлюк)	
	французистый (Антон Чехов)	X
	хвоститься (Зинаида Гippiус)	X
	царище (Николай Клюев)	X
	эсдечество (Михаил Пришвин)	X

## Библиография

- Barnetová, Vilma et al. *Ruskaá grammatika*. Praha, Československá akademie věd, 1979.
- Birih, Aleksandr. *Metonimiá v sovremennom russkom ázyke. Semantičeskij i grammatičeskij aspekt*. München, Otto Sagner, 1995.
- Gasparov, Mihail. „Vladimir Maâkovskij”. *Očerki istorii ázyka russkoj poèzii XX veka: Opyty opisaníá idiosstilej*. Red. Viktor Grigor’ev, Elena Krasil’nikova. Moskva, Nasledie, 1995, s. 363–395.
- Ginzburg, Efim. *Konstrukcii polisemii v russkom ázyke. Taksonomiá i metonimiá*. Moskva, Nauka, 1985.
- Humesky, Assya. *Majakovskij and His Neologisms*. New York, Rausen, 1964.
- Kiclerova, Ána. „Ad”ektivnye neologizmy Maâkovskogo: struktura, principy obrazovaniá i ih ispol’zovanie v sovremennom russkom ázyke”. *Izvestiá RAN. Seriá literatury i ázyka*, 77, 6, 2018, s. 43–53.
- Kitzlerová, Jana. „Majakovskij a «byt»: analýza vybraných adjektivních neologismů a jejich užití v současné ruštině”. *Studia Slavica*, 21/2, 2017, s. 75–85.
- Kolesnikov, Nikolaj. *Slovar’ neologizmov V.V. Maâkovskogo*. Tbilisi, Izdatel’stvo Tbilisskogo universiteta, 1991.
- Literaturnaá ènciklopediá*. Moskva, L.D. Frenkel’, 1925.
- Maâkovskij, Vladimir. *Bol’šoe sobranie stihotvorenij i poèm v odnom tome*. Moskva, Èksmo, 2018.
- Maâkovskij, Vladimir. *Sobranie sočinenij v vos’mi tomah*. T. II, IV, VIII. Moskva, Pravda, 1968.
- Markov, Vladimir. *Istoriá russkogo futurizma*. Sankt-Peterburg, Aletejá, 2000.
- Nekrasova, Elena. „Metonimičeskij perenos v svázi s nekotorymi problemami lingvističeskoj poèтики”. *Slovo v russkoj sovetskoj poèzii*. Red. Viktor Grigor’ev. Moskva, Nauka, 1975, s. 111–131.
- Nikul’ceva, Viktoriá. „Identičnye neologizmy v poètičeskome ázyke Vladimira Maâkovskogo i Sergeá Esenina”. *Ruskaá reč’*, 1–2, 2010, s. 32–39.
- NKRÁ – Nacional’nyj korpus russkogo ázyka. Web. 08.08.2020. <http://ruscorpora.ru/index.html>.
- Slovar’ antonimov*. Web. 09.11. 2020. <http://gramota.ru/slovari/info/lv/>.
- Slovar’ sinonimov*. Web. 12.08.2020. <https://словарь-синонимов.рф/>.
- Valavin, Valerij. *Slovtvorčestvo Maâkovskogo. Opyt slovará okkazionalizmov*. Moskva, Izdatel’skij centr „Azbukovnik”, 2010.
- Vinokur, Grigorij. *Maâkovskij novator ázyka*. Moskva, KomKniga, 1943.





AGATA KSIĄŻEK

## Dwie przestrzenie wojennej propagandy. Język utworów moskiewskich Okien TASS

### Two spheres of war propaganda. The language of the Moscow TASS Windows' poems

**Abstract.** The aim of the article is to analyze the language of the Soviet propaganda posters from the Second World War period, containing the poetic commentary of the members of the Moscow TASS Agency. The research reveals the main means of persuasion used in the poems. The subject of the analysis is the phenomenon of spreading ideas in two basic social spheres that occurred in the Soviet Union during the war period, which include people who took direct part in military actions, and Soviet citizens who provided the army with all the necessary materials. Texts addressed to potential soldiers contained a direct call to defend the homeland and family. Their most important manipulative tools were emotional arguments and the technique of stereotyping the enemy. Ideas and personal patterns were instilled in the minds of the fighters with various linguistic manipulation techniques. The propaganda referenced to the belongingness need. Different propaganda techniques were used in poems targeted at people behind the lines of hostilities. The authors of the texts of TASS Windows used colloquial language, comprehensible to a wide audience. They created a vision of a world divided into two opposite poles and referred to respected authorities or raised new role models. The propaganda of the victory also required different techniques of information manipulation. The TASS Windows present the unique contribution of the Soviet poets to the action of the mobilization of society to take part in the fight against the German aggressor.

**Keywords:** TASS Windows, Soviet propaganda, agitation, persuasion, war poetry

Agata Książek, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Kraków – Polska, [agata.ksiazek97@gmail.com](mailto:agata.ksiazek97@gmail.com), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9346-4899>

Od kilku lat w badaniach lingwistycznych daje się zauważyć wzrost zainteresowania kwestią manipulacji językowej oraz technikami wywierania wpływu na szeroką grupę adresatów. Powstają synkretyczne poddziedziny nauki, oparte na osiągnięciach socjologii, politologii, psychologii oraz językoznawstwa, takie jak marketing polityczny, reklama wyborcza czy *public relations*. Nierzadko w analizie współczesnego dyskursu politycznego wykorzystywane jest pojęcie propagandy jako środka rozpowszechniania określonych idei oraz postaw. Nie-

mniej jednak historia systemów totalitarnych XX wieku skłania wielu badaczy do zawężenia semantyki danego terminu do zorganizowanej działalności mającej na celu wszczęcie elementów ideologii w świadomość zbiorową społeczeństwa (Dubisz 404). W danym kontekście warto powrócić do analizy zagadnienia propagandy, które utrwaliło się w rosyjskiej tradycji językowej w odniesieniu do reżimu komunistycznego. Podstawowym kanałem komunikacji między partią rządzącą a społeczeństwem pozostawały w nim środki masowego przekazu, do których należą prasa, radio czy też plakat. Zwłaszcza na ostatni element warto zwrócić szczególną uwagę, jako że w ramach dzisiejszej dynamicznie rozwijającej się kultury graficznej często dochodzi do reprodukcji radzieckich plakatów agitacyjnych, dostosowanych do nowego kontekstu politycznego. Wystarczy przywołać liczne trawestacje dzieł *Родина-мать зовёт!*, *Не болтай!*, *А ты записался добровольцем?* Celem niniejszego artykułu jest analiza środków propagandowych zastosowanych w wierszach plakatów okresu II wojny światowej utworzonych przez redakcję moskiewskiej agencji TASS (Telegraficzna Agencja Związku Radzieckiego). Badaniu poddane zostało zjawisko szerzenia idei w dwóch podstawowych grupach, do których należą: osoby podejmujące bezpośrednią aktywność na froncie oraz mieszkańcy pozostający na zapleczu działań wojennych. W trakcie analizy posłużyłam się metodologią pragmalingwistyczną, mając na uwadze, że skonstruowany odpowiednio tekst jest optymalnym narzędziem skutecznego oddziaływania na odbiorcę (nadawca kształtuje i kreuje sposób postrzegania, myślenia i zachowania odbiorcy), natomiast przy zestawieniu wyników badań wykorzystałam warsztat metodologii porównawczej oraz opisowej.

Okna TASS są to radzieckie plakaty agitacyjne wydawane w Moskwie w latach 1941–1945. W okresie wojennym ukazało się ponad 1200 plakatów, nad którymi pracowało ok. 130 plastyków i 80 poetów (Konopackaâ, Medne 444). Ich praca była swoistą kontynuacją tradycji słynnych Okien ROSTA, których czołowym twórcą był Włodzimierz Majakowski (Maslennikov 26). Okna TASS stanowiły artystyczną odpowiedź na tragiczne wydarzenia II wojny światowej. Satyry, bajki i pamflety wybitnych poetów, takich jak Diemjan Biedny, Samuil Marszak, jak również uroczyste hymny oraz ody Wasilija Lebidiewa-Kumacza i Aleksieja Maszystowa na stałe weszły do kanonu radzieckiej poezji wojennej. Jednocześnie dzięki wyjątkowo lakonicznej i ekspresywnej formie utwory te stały się znaczącym środkiem kształtowania opinii publicznej, a co ważniejsze – efektywnym narzędziem propagandy i agitacji.

Przystępując do analizy języka plakatów TASS, warto doprecyzować pojęcia kluczowe, takie jak propaganda, agitacja, perswazja oraz manipulacja, wykorzystywane do opisu języka polityki jako odmiany funkcjonalnej języka ogólnego. W danej kwestii szczególnie pomocne okazują się ustalenia terminologiczne Irenej Kamińskiej-Szmaj (Kamińska-Szmaj). Badaczka słusznie odnotowuje, że we

współczesnej polszczyźnie funkcjonują dwa podstawowe znaczenia leksemu propaganda. W szerokiej definicji termin ten oznacza zorganizowane rozpowszechnianie idei, doktryn oraz teorii poprzez selektywny dobór treści komunikatu oraz zastosowanie metod wywierania wpływu w celu nakłonienia ludzi do zmiany postaw, poglądów lub podjęcia działań w interesie nadawcy. W wąskiej definicji propaganda pojmowana jest jedynie jako forma komunikowania politycznego polegająca na kierowaniu opinią publiczną. Kamińska-Szmaj zauważa, że o ile z propagandą związane jest wywieranie ideologicznego wpływu na adresata, o tyle celem agitacji jest pobudzanie do doraźnego działania poprzez aktywizowanie tłumu środkami zarówno językowymi, jak i pozajęzykowymi. Wspomniana autorka podkreśla, że w analizie tekstów propagandowych często wykorzystywane jest również pojęcie perswazji, rozumianej jako wpływanie na poglądy adresata za pomocą mowy. Zasadniczą różnicę między perswazją a manipulacją widzi w spełnieniu lub naruszeniu warunku szczerości. W przeciwieństwie do pojęcia perswazji, które nie konotuje oceny, termin manipulacja ma negatywne nacechowanie emocjonalne i odnosi się do zamierzonego, ukrytego wpływu na postawę adresata w celu nakłonienia go do podjęcia działań, często niezgodnych z jego interesem.

Szczegółowym analizom języka propagandy wiele uwagi w swych pracach poświęca Jerzy Bralczyk. W monografii zatytułowanej *O języku propagandy i polityki* badacz określa główny przedmiot i cel tekstów propagandowych – odpowiednio politykę i perswazję. Zdaniem językoznawcy, stworzenie jednolitej skali aksjologicznej w świecie propagandy jest możliwe dzięki jednoznaczemu wartościowaniu i ocenie zjawisk oraz postaw w życiu społecznym. Pomimo zewnętrznej szablonowości i ideologicznego przesycenia tekstów propagandowych Bralczyk zwraca uwagę na ich potencjał informacyjny. W konsekwencji wyróżnia trzy podstawowe funkcje tekstów propagandowych: informacyjną, rytualną i nakłaniającą (Bralczyk 30–34). Pierwsza dotyczy przekazywania informacji jako głównego aspektu komunikacji. Jednak w tekstach propagandowych informowanie przybiera bardziej skomplikowaną formę: celem nadawcy nie jest opis rzeczywistości, a jej formowanie. Odrzucenie kryterium adekwatności prowadzi do zniekształcenia rzetelności przekazu. Funkcja rytualna polega natomiast na stosowaniu stałych sformułowań. Język tekstów propagandowych jest tworem zinstytucjonalizowanym, opartym na frazeologizacji i wprowadzaniu do obiegu powtarzalnych nazw-etykietek. Nadawca, występując jako nosiciel wspólnej idei, przemawia w imieniu całej społeczności. Zastosowanie ujednoczonego kodu podnosi autorytet mówcy, co jest bezpośrednio powiązane z funkcją kontrolną. Wpływ na adresata realizuje się w ramach funkcji nakłaniającej tekstów propagandowych. Należy tu szczególnie zwrócić uwagę na różnicę pomiędzy dyrektywnością a perswazją. Pierwsza z nich odnosi się do określenia warunku lub żądania, druga posługuje się głównie ocenami.

Funkcje tekstów propagandowych ustalone przez Bralczyka odzwierciedla model komunikacji perswazyjnej zaproponowany przez Lesława Wojtasika (Wojtasik 104). Na początku schematu znajduje się źródło informacji, w którego charakterze może występować członek organizacji lub partia ustalająca ideologiczne koordynaty. Kolejny etap polega na przekazaniu zakodowanej informacji (np. za pomocą środków masowego przekazu). Najbardziej rozbudowaną częścią modelu jest moment odbioru sygnału. Na danym etapie Wojtasik wyróżnia takie aspekty, jak skupienie uwagi odbiorcy, jego osobiste determinanty percepcji (w tym system stereotypów) oraz obecny stan emocjonalny. W ostatnim stadium dochodzi do utrwalenia informacji w pamięci odbiorcy i ewentualnej modyfikacji jego poglądów. Można zatem uznać, że podstawowym celem propagandy jest kształtowanie sposobu postrzegania świata przez człowieka jako jednostki jednolitej struktury społecznej. Stanowisko to różni się od teorii Bralczyka, jednak nie zaprzecza jej, gdyż perswazja zawsze zakłada istnienie docelowego systemu poglądów.

W modelu Wojtasika szczególnego znaczenia nabiera pojęcie stereotypu. Termin ten został wprowadzony do nauk społecznych na początku lat 20. XX wieku przez amerykańskiego dziennikarza Waltera Lippmanna, który zauważył istnienie uproszczonych sądów, niewynikających z osobistego doświadczenia rozmówcy (Lippmann 79–94). Wojtasik definiuje stereotypy jako stałe wyobrażenia o rzeczywistości, rozpowszechniane poprzez język lub obrazy w określonych grupach społecznych (Wojtasik 119). Wpływające na podświadome schematy wartościowania stereotypy determinują często nieadekwatny stosunek do zjawisk, osób, grup czy całych narodów. Warto podkreślić, iż źródłem formowania stereotypów może być właśnie przekaz propagandowy, utrwalający w świadomości zbiorowej narzucone przez polityków poglądy. Propaganda opiera się na myśleniu schematycznym, w którym każdemu elementowi rzeczywistości przypisane jest określone znaczenie.

Transformacja świadomości kolektywnej dokonuje się za pomocą różnych technik propagandowych. Tej kwestii szczególną uwagę poświęcają amerykańscy badacze. W latach 1937–1942 w Stanach Zjednoczonych funkcjonował Instytut Analiz Propagandy Uniwersytetu Columbia, którego przedstawicielem był amerykański dziennikarz i badacz języka polityki Clyde Raymond Miller. W jednej ze swoich prac wyróżnił on siedem podstawowych taktyk propagandy: etykietowanie (dobór stałych określeń, opartych na skojarzeniach i zawierających negatywną ocenę osób, grup lub zjawisk), piękne ogólniki (stosowanie pojęć o pozytywnych konotacjach, takich jak przyjaźń, wolność, demokracja), transfer (przeniesienie autorytetu zaufanych osób i instytucji na przedstawione przez propagandyستę rozwiązanie), apelowanie do autorytetu (przytoczenie opinii osób cieszących się prestiżem w społeczeństwie), ludowość (nawiązanie opartych na zaufaniu relacji z odbiorcami poprzez stworzenie wizerunku polityka wywodzącego się z mas), tasowanie kart (selekcja faktów, zawierająca konkretną interpretację), owczy pęd

(apelowanie do „większości”, oparte na potrzebie przynależności do grupy) (Miller 5). Dana klasyfikacja została znacznie rozwinięta przez późniejszych badaczy i wzbogacona o nowe terminy. Niemalże wszystkie wspomniane techniki mają na celu kreowanie zhierarchizowanego obrazu świata, który dzieli się na sferę akceptowaną przez oficjalną propagandę oraz sferę deprecjonowaną. Powyższą opozycję odzwierciedla binarny koncept swój – obcy, sformułowany na fundamentalnym założeniu o dwoistej naturze struktury rzeczywistości (por. biel – czerń, dobro – zło). Jego potencjał manipulacyjny tkwi w egocentrycznym przekonaniu o przewadze własnego stanowiska. Z jednej strony komponent „obcości” odnosi się do konceptu „nieznanego”, na podstawie którego budowane są konwencjonalne stereotypy i mity polityczne. Z drugiej zaś strony model ten ma charakter solidaryzujący, służy integracji przedstawicieli określonej społeczności.

Propaganda wykorzystuje także techniki manipulacji rozumianej jako szczególny rodzaj oddziaływania psychologicznego (Docenko 59). Z punktu widzenia językoznawstwa manipulacja jest traktowana jako rodzaj perswazji i wyraża się za pomocą określonych środków językowych. Obecnie nie istnieje ujednoczona klasyfikacja metod językowej manipulacji. Jedni badacze zaliczają do niej ocenę, negację, inni wymieniają figury stylistyczne, takie jak pytania retoryczne, eufemizmy, porównania. Niektóre techniki scharakteryzowała w swojej monografii *Psychologia manipulacji* rosyjska badaczka Wiera Kozłowa (Kozłowa 29–31). W ramach podanej przez nią klasyfikacji wyróżnia się m.in.: truizmy (szablony, banalne stwierdzenia), założenia (konstrukcje *если...*, *то...*, *как только...*), konstrukcje paralelne (struktury *чем...*, *тем...*, *насколько...*, *настолько...*), wybór bez wyboru (przedstawienie adresatowi kilku możliwości, z których każda spełnia jego oczekiwania), prawo wyboru (stworzenie iluzji wyboru przy akcentowaniu właściwej opcji). Podane techniki wzbogacają tekst o treści implicytne (naddane) oraz służą jako narzędzie niejawnego oddziaływania na postawę odbiorcy zgodnie z interesem nadawcy.

Językowa manipulacja występuje również na poziomie przedstawienia informacji. Komunikat propagandowy, pełniąc funkcję informacyjną, prezentuje adresatowi fakty odpowiadające oficjalnej polityce państwa. W naukach lingwistycznych i społecznych zwykle wyróżnia się trzy strategie manipulacji informacją: zniekształcanie, zatajenie oraz selekcję informacji (Vusik 95). Każda z powyższych technik jest realizowana przy użyciu kombinacji środków z różnych poziomów języka. Ponadto w jednym tekście metody te mogą się uzupełniać. Obecnie zastosowanie technik manipulacji informacją obserwuje się m.in. w wypowiedziach polityków czy przedstawicieli mediów. Mimo że w mniejszym lub większym stopniu towarzyszą one wszystkim sferom ludzkiej działalności, szczególna aktywność ich stosowania przypada na okres kryzysów społecznych, przyczyniających się do powstawania systemów totalitarnych.

W Związku Radzieckim propaganda była obecna nie tylko w dyskursie politycznym. Stworzony dla jej celów nurt socrealistyczny powielał, zgodne z przyjętą ideologią, motywy i wzorce osobowe. Okresem szczególnego rozkwitu sztuki propagandowej była II wojna światowa, kiedy to dokonała się ostateczna legitymizacja władzy radzieckiej. Pojawienie się wspólnego wroga w znacznym stopniu przyczyniło się do konsolidacji społeczeństwa i jednoznacznego określenia kierunków jego rozwoju. Niemal każdy obywatel ZSRR został sztucznie przydzielony do jednej z dwóch grup: walczących lub podejmujących pracę na potrzeby frontu. Powyższy podział znalazł odzwierciedlenie w tekstach agitacyjnych, wypełniających niejako dwie przestrzenie radzieckiej propagandy wojennej. W niniejszym zestawieniu analizie zostaną poddane najważniejsze cechy języka propagandy Okien TASS w zależności od grupy docelowej adresatów. Badanie pozwoli wykazać zasady funkcjonowania propagandy wykorzystującej język poezji do sprawowania kontroli nad zachowaniem społeczeństwa. W analizie przytoczę fragmenty utworów Okien TASS zaczerpnięte ze zbiorów Rosyjskiej Biblioteki Państwowej im. W.I. Lenina w Moskwie, Moskiewskiego Państwowego Muzeum Literatury Rosyjskiej im. W.I. Dala oraz Państwowej Galerii Sztuki w Permie.

Pierwszą grupę odbiorców przekazów propagandowych stanowią osoby będące w stanie podjąć bezpośrednią walkę na froncie. W przeciwieństwie do krajów Europy Zachodniej, w ZSRR dane komunikaty skierowane były również do kobiet mogących zasilić radzieckie oddziały wojskowe. Najważniejszą cechą tekstów w danej grupie jest **dyrektywność** służąca wywarceniu nacisku na adresata. Może ona przybierać różne formy, takie jak rozkaz, prośba czy propozycja. Jednak w plakatach propagandowych redakcji TASS jej dominującą odmianą jest wezwanie, wyrażone za pomocą odpowiednich form czasownikowych.

Największą częstotliwością wyróżnia się zastosowanie imperatywu („бей врага”, „будь как они”, „не отступай”). Rzadziej występuje forma trybu oznajmującego czasu przyszłego o charakterze żądania („очистим наш край”, „наших граждан вызволим”, „мы отомстим”), bezokolicznik („сражаться”, „не осрамиться”), a także zdania z predykatami „надо”, „необходимо”, „нужно”, „должен” („дозор нести должны”, „должны мы помнить”) oraz struktury apredykatywne („общим фронтом – на врага”, „за землю русскую – вперед”). Formy te tworzą specyficzne hasła wprowadzane do struktury plakatów w postaci tytułów lub elementów tekstu zasadniczego.

Należy zaznaczyć, że w roli nadawcy komunikatów Okien TASS rzadko pojawia się partia lub jej lider. Cytowane w tekstach fragmenty oficjalnych zarządzeń i ustaw służą jedynie jako wstęp do bardziej szczegółowego, poetyckiego komentarza. Nadawcą jest najczęściej przedstawiciel społeczeństwa, równoprawny uczestnik wojennych wydarzeń, zwracający się do swoich rodaków. Zgodnie z daną techniką wszyscy uczestnicy sytuacji komunikacyjnej kierują się jedna-

kowymi zasadami. Motywacją do podjęcia działań jest wspólne zwycięstwo nad wrogiem, bezpieczeństwo i dobrobyt narodu radzieckiego, a przede wszystkim obowiązek obywatelski. Jako że dyrektywność w danych tekstach rzadko wyraża się bezpośrednio w formie rozkazu, można mówić o próbie stworzenia swoistego kolektywu, ponoszącego zbiorową i indywidualną odpowiedzialność za przebieg wojennych wydarzeń.

Kolejną cechą języka propagandy, przejawiającą się w tekstach Okien TASS, jest **stereotypizacja postaci wroga**. Potrzeba jednoznacznego zdefiniowania obrońcy i agresora wiązała się nie tylko z zachęceniem ludności do walki, lecz także z dążeniem do zapewnienia komfortu psychicznego żołnierzom, pragnącym usprawiedliwić własne działania. W odpowiedzi na te potrzeby autorzy tekstów odwołali się do kreowania uproszczonych, stereotypowych obrazów, przedstawiających wybiórczo hiperbolizowane cechy wrogich narodów.

Technika stereotypizacji jest ściśle związana z **metodą etykietowania**, polegającą na przypisywaniu osobom lub zjawiskom stałych określeń. Nominacja w Oknach TASS oparta jest głównie na ironii, hiperboli i generalizacji, np. każdy mieszkaniec III Rzeszy pojawiający w wierszach nosi popularne w tym okresie imię *Фриц*, w związku z czym żołnierze niemieccy nazywani są zbiorczo *фрицы*. Samo użycie liczby mnogiej w danym kontekście ma charakter pejoratywny. Jak zauważa Bralczyk, wyrazy o neutralnym zabarwieniu znaczeniowym w liczbie pojedynczej mogą nabrać znaczenia negatywnego w kontekście zbiorowym (Bralczyk 107). W formach pluralnych zatracą się indywidualność nominowanych osób, tworzących niejako jednorodną masę, w stosunku do której nie obowiązują zasady humanizmu.

Etykietki mogą odnosić się także do władz państw totalitarnych. W większości tekstów Okien TASS nazwisko niemieckiego przywódcy zastępowane jest zironizowanym określeniem *фюрер*, a włoskiego – *дуче* (okno nr 190: *Дуче к фюреру летит / фюрер дуче зоворум*). Aktywnie wykorzystywane są także jednoznacznie wartościujące rzeczowniki. Adolfowi Hitlerowi przypisywana jest etykietka *палач*, Benitowi Mussoliniemu – *хвастун*, Josephowi Goebbelsowi – *лжец*, a szefowi rządu Vichy Philippe'owi Pétainowi – *мрус*. Dane określenia powielane są w kolejnych utworach, całkowicie wypierając wyrazy o znaczeniu neutralnym.

Szczególnym rodzajem etykietek są zoologizmy, które w symboliczny sposób przedstawiają degradację postaci wroga do pozycji zwierzęcia. W wierszach Okien TASS najczęściej używanymi określeniami, odnoszącymi się do danej kategorii, są rzeczowniki *собака*, *пес*, *волк*, *овца*, *козел*, *свинья*, *горилла* oraz *акула*. Nawiązują one do cech zwierząt utrwalonych w kulturze ludowej, których nosicielami są bohaterowie baśni i bajek. Animalizacja przeciwników pozwala na przeprowadzenie analogii pomiędzy ich stereotypowymi cechami a charakterystyką znanych typów bohaterów literackich.

Procesowi zezwierzęcenia człowieka poświęcone są liczne utwory wojenne. Motyw ten wykorzystali m.in. Diemjan Biedny (*Фашистская ворона или эрзац-нава* – okno nr 457), Aleksandr Rochowicz (*Наглядные пособия* – okno nr 447), a także mistrz radzieckiej satyry Samuil Marszak (*Сверхскотоводство* – okno nr 124). Na szczególną uwagę zasługuje tekst Marszaka *Аттестат зверости*, zamieszczony w oknie nr 177. W wierszu przedstawiono proces indoktrynacji młodego Niemca (Фрица) w celu uczynienia z niego elementu faszystowskiego mechanizmu terroru. Utwór skonstruowany jest jako dialog między egzaminatorem i studentem zdającym egzamin na „świadectwo brutalności” (*аттестат зверости*). W tytule zastosowano technikę gry językowej, w której zmieniony zostaje komponent dojrzałość (*зрелость*) – główny cel procesu wychowania. W tekście dokonuje się kontaminacja utrwalonych stereotypów dotyczących narodu niemieckiego. Podkreślono m.in. zapał i pracowitość Niemców, które w tekście uległy ironizacji (Фриц aktywnie uczestniczy w procesie nauki, pozbawiającej go ludzkich cech). Wiersz konstytuuje także nowe stereotypy, zapożyczone później w pracach kolejnych autorów. Należą do nich przede wszystkim ślepe posłuszeństwo mieszkańców III Rzeszy, a także ich podatność na propagandę (*фюрер мыслит за него*). Cechy te, w konfrontacji z wyidealizowanymi charakterystykami mieszkańców demokratycznego państwa, którym na plakatach jest Związek Radziecki, wskazują na utratę podstawowych wartości człowieka. Odrzucenie ogólnie przyjętych zasad moralnych prowadzi do całkowitej bestializacji narodu.

Stereotypy o silnym zabarwieniu emocjonalnym nie wymagały logicznego uzasadnienia, powoływano się w nich na uczucia i wiarę w wyższość własnej nacji. Na tej samej zasadzie budowane są **argumenty emocjonalne** wykorzystywane jako narzędzie indywidualizacji postrzegania wydarzeń wojennych. Osobiste apele do adresatów jako jednostek odbierających wojnę przez pryzmat swoich uczuć i troski o bliskich, a także wyznających określone zasady moralne stały się głównym instrumentem manipulacji działaniami społeczeństwa.

W tekstach Okien TASS większość argumentów emocjonalnych budowana jest wokół konceptu rodziny, rozpatrywanego w dwóch podstawowych kategoriach – indywidualnej (najbliższa rodzina adresata) oraz zbiorowej (naród jest jak rodzina). W pierwszej kategorii dominują obrazy cierpiących żon i osieroconych dzieci wymagających obrony. Pojawia się również motyw rodziców kierujących swoich synów na front dla zachowania honoru rodzinnego. W drugiej kategorii podstawową jednostką jest naród przedstawiany jako wspólnota braci i sióstr pod przewodnictwem matki (ojczyzny) i ojca (Stalina). W tym przypadku pojęcie rodziny służy konsolidacji żołnierzy i przerzuceniu na nich odpowiedzialności za los rodaków. Przykładem podanej argumentacji jest wiersz Wasilija Lebediewa-Kumacza (okno nr 814) przedstawiający monolog matki zachęcającej syna do



podjęcia walki na froncie („Иди вперед, сынок, иди не уставая! / За близких отомсти, освободи сирот!”). Autorytet matki, która odpowiadając odwieczny rytuał błogosławieństwa, nadaje wojennej misji syna mistyczny charakter, wykorzystany jest jako argument do podjęcia walki za rodzinę i całą wspólnotę narodową.

W wierszach pojawiają się wezwania do zemsty za cierpienia bliskich. Ich adresatami są radzieccy żołnierze przedstawieni jako moralnie nieskazitelni wojownicy stojący na straży sprawiedliwości. Charakterystyka Armii Czerwonej silnie kontrastuje z portretem nazistów dopuszczających się zbrodni na ludności cywilnej. Podany obraz, poprzez przeprowadzenie paraleli pomiędzy wewnętrznymi wartościami moralnymi a koniecznością reakcji na zło, służy mobilizacji do podjęcia aktywnej walki. W plakatach propagandowych prawda jest postrzegana jako pojęcie subiektywne, do którego prawo ma wyłącznie naród radziecki. Dana koncepcja legitymizuje przemoc wobec wroga jako destrukcyjnej siły, nad którą musi zwyciężyć tendencyjnie postrzegana sprawiedliwość.

Aktywizacja do walki może być także realizowana na poziomie **manipulacji językowej**. Spośród wielu technik manipulacyjnych najbardziej powszechną metodą jest zastosowanie pytań retorycznych. Ten klasyczny zabieg pozwala zaakcentować założenia niepodlegające negacji. Na przykład pytanie „Что может быть бессмертной славы краше?” z wiersza Aleksandra Żarowa *Мама и Наташа* zawiera implikaturę, zgodnie z którą odrzucona jest możliwość istnienia wyższej wartości niż pamięć o czynach wojownika. Niekiedy, poprzez formułowanie pytań retorycznych, manipulator stwarza jedynie iluzję wyboru, sugerując czytelnikowi właściwą opcję. Daną technikę ilustruje fragment wiersza Diemjana Biednego *Под откос*: „Сметем врага иль нет мы с нашего пути? – / Могло ли это быть вопросом!”. Również w tym wypadku odpowiedź przecząca jest praktycznie niedopuszczalna, gdyż wiązałaby się z wykluczeniem adresata z grupy.

Innym przykładem konstrukcji niezaprzeczalnych są zdania zawierające negację. Ich egzemplifikację stanowi stwierdzenie *Моряки не подведут!* z okna nr 630, cechujące się większą sugestywnością niż wyrażenia twierdzące *Моряки помогут* czy *Моряки справятся*, jako że jego zaprzeczenie (czyli konstrukcja z podwójną negacją) stanowiłoby naruszenie zasad języka rosyjskiego. Negacji nie podlegają także wypowiedzi wykrzyknikowe z wiersza *Молодая партизанка* Wasilija Lebiediewa-Kumacza: „Как такую не прославить, / песню как не спеть о ней!”. Zwroty te służą gloryfikacji postawy radzieckiej partyzantki, zawierają pośrednie wezwanie adresatów do pochwały i naśladowania jej czynów.

Jednym z podstawowych narzędzi manipulacji emocjonalnej jest metoda założenia. Służy ona wyrażeniu warunku lub motywacji do wykonania określonej czynności. Technika ta została zastosowana np. w wierszu Siemiona Kirsanowa z okna nr 555 rozpoczynającego się od słów: „Если семья тебе дорога, уничтожай врага”. Element odwołania się do uczuć, połączony z kategorięczno-

ścią warunku, wymaga od adresata podjęcia aktywnego działania. Przywołanie ogólnie przyjętych wartości poszerza krąg potencjalnych odbiorców mających związek z poruszaną w tekście kwestią.

Poza pytaniami retorycznymi, negatywnymi konstrukcjami i założeniami w wierszach Okien TASS wykorzystywane są również inne metody, takie jak konstrukcje paralelne (*Чем крепче тыл, тем сильнее фронт*), chwytliwe hasła (*Победить или умереть*) czy adaptacja wyrażen frazeologicznych do kontekstu (*Что посеешь, то пожнешь*). Wszystkie powyższe techniki służą jako instrument pośredniej agitacji opartej na emocjonalnym oddziaływaniu na adresata. Umożliwiają one przekazanie implicytnych znaczeń, które w bezpośrednim wyrażeniu utraciłyby swój sugestywny potencjał.

Do pewnego stopnia różnią się techniki propagandowe zastosowane w tekstach skierowanych do osób pozostających na zapleczu wojennych wydarzeń. Do tej grupy należeli głównie członkowie kółchozów oraz pracownicy zakładów dostosowujących produkcję do potrzeb militarnych. Pomimo aktywnej kampanii likwidacji analfabetyzmu (ros. *ликбез* – ‘ликвидация безграмотности у населения’) i innych działań mających na celu ułatwienie dostępu do edukacji, większość mieszkańców ZSRR w tym okresie nie otrzymała odpowiedniego wykształcenia. Dlatego też język utworów wierszowanych kierowanych do danej grupy podlegał znacznej symplifikacji. **Występowanie adresata zbiorowego**, posługującego się prostym językiem, doprowadziło do powstania specyficznego stylu, w którym dominującą rolę odgrywało: słownictwo potoczne o zabarwieniu neutralnym (*портки, душегубка, лезть*), w tym związki frazeologiczne (*дать тягу, пойти насмарку, потянуть ноги*), wykrzykniki (*ей бозу!, ату его!*), deminutiwy (*нянечки, деревушка*), zapożyczenia (*канут* – niem. *kaputt*), słownictwo potoczne zawierające pejoratywną ocenę (*буржуй, холуй, забияка, пройдоха*) oraz wulgarne słownictwo potoczne (*всытять, сволочь, урод, изверг, морда, голодранец, сукин сын*).

Inwektywność to jedna z najbardziej charakterystycznych cech języka Okien TASS. Pogardliwe określenia wrogów pojawiają się w większości wierszy o charakterze satyrycznym. Słownictwo potoczne dominuje w takich gatunkach jak baśnie czy bajki. W wyniku zwiększenia agresywności stylu destrukcji uległa funkcja estetyczna utworów. Środki wyrazu artystycznego poddane zostały uproszczeniu. Niemniej jednak obniżony styl wierszy Okien TASS decyduje o ich dostępności dla szerokiego grona odbiorców, co ma związek z taką techniką propagandy jak ludowość. Redukując dystans pomiędzy nadawcą a adresatami, stwarza się iluzję istnienia wspólnoty, buduje zaufanie do rządzącej partii. Interpretacyjna jednoznaczność i wysoka ekspresywność języka zapewniają silne oddziaływanie na odbiorców.

Ważnym środkiem mobilizującym do działania jest także ustanowienie binarnej **opozycji swój – obcy**, zbudowanej na antytezie. Zgodnie z daną koncepcją

rzeczywistość dzieli się na dwa przeciwległe bieguny odpowiadające ontologicznym pojęciom dobra i zła. Antyteza swój – obcy realizuje się na dwóch głównych płaszczyznach obejmujących cechy przedstawicieli narodów biorących udział w wojnie, a także charakterystykę całych systemów gospodarczych.

W ramach pierwszej kategorii idealizuje się żołnierza radzieckiego i karykaturalizuje niemieckiego agresora. Obrońców ZSRR cechują takie przymioty, jak uczciwość, odwaga, męstwo i wytrwałość. Z kolei najeźdźców charakteryzuje okrucieństwo, niemoralność i tchórzostwo. Daną opozycję odzwierciedlają słowa wiersza Aleksandra Rochowicza z okna nr 445: „У пьяных гитлеровский рож / один закон – разбой, грабеж. / У нас воюет весь народ. / Партизан огонь ведет”. Negatywnej ocenie podlegają także nacje współpracujące z Niemcami. W konsekwencji podkreślane są imperialistyczne ambicje Włochów, niezdecydowanie Rumunów przedstawianych jako marionetki Hitlera, a także konformizm Francuzów. W późniejszych plakatach do kategorii „swój” zostały przyłączone kraje Ententy. Są nimi głównie Stany Zjednoczone i Wielka Brytania, przedstawiani jako sojusznicy w walce pod przywództwem ZSRR. Pozytywny wizerunek narodu amerykańskiego zmienia się radykalnie pod wpływem reformowania radzieckiej propagandy w okresie zimnej wojny.

W ramach opozycji swój – obcy w szerszym kontekście skonfrontowane zostały również systemy państwowe: socjalizm i kapitalizm. Socjalistyczna Rosja w Oknach TASS przypomina utopijny kraj, w którym społeczeństwo funkcjonuje na wzór idealnie zsynchronizowanego mechanizmu. ZSRR rozwija się pod opieką partii, której podstawowym zadaniem jest utrzymanie porządku i bezpieczeństwa. Z kolei władza III Rzeszy dąży jedynie do maksymalizacji swoich dochodów kosztem śmierci milionów ludzi. Merkantylny charakter ich polityki odzwierciedla zdanie z wiersza w oknie nr 513: „Кому война, кому доходы!”, które Diemjan Biedny przypisuje Adolfowi Hitlerowi. Podwójne użycie w danej frazie zaimka *кому* służy wyrażeniu antytezy (jedni cierpią w wyniku wojny, inni wzbogacają się). W państwie kapitalistycznym główną siłą sprawującą kontrolę nad ludnością jest umiejętnie prowadzona przez Josepha Goebbelsa propaganda. Wolność osobista człowieka ograniczona jest do minimum, co odzwierciedla się w silnej indoktrynacji ideologicznej społeczeństwa.

W istocie wprowadzenie do opozycji swój – obcy elementu ekonomicznego wskazuje na kontynuację rewolucyjnej propagandy Okien ROSTA. Teksty powtarzają wezwania do zniesienia niesprawiedliwego (burżuazyjnego) systemu, którego ucieleśnieniem jest III Rzesza. Na przeciwnym biegunie znajduje się ustrój socjalistyczny, gwarantujący równość społeczną. W zestawieniu swój – obcy socjalizm odnosi się do konceptu „swój” jako element definiujący naród rosyjski. Za tym stanowiskiem kryje się presupozycja wskazująca na to, iż system komunistyczny w Rosji jest swoistą konstantą, niepodlegającą zaprzeczeniu. Identyfi-

kując się z narodem rosyjskim w walce z wrogiem, adresat utożsamia się jednocześnie z ideałami socjalistycznymi. Tym samym potencjał manipulacyjny Okien TASS rozszerza się również na obszary ideologii służące wzmocnieniu pozycji partii rządzącej.

Szczególną metodą propagandy, aktywnie wykorzystywaną w Oknach TASS, jest **apelowanie do autorytetu**. Technika ta może przybierać dwie formy: prezentację stanowisk popartych autorytetem rozpoznawalnych osób, a także ustalenie wzorców zachowań motywowanych czynami przeciętnych obywateli. Przywoływane w propagandowych tekstach „wzorce do naśladowania” stanowią impuls do podjęcia działań zgodnych z przyjętą ideologią.

W kontekście propagandy socjalistycznej podstawowym typem argumentacji powinno być odwołanie do autorytetu przywódców partii – Włodzimierza Lenina oraz Józefa Stalina. Jednak, jak już było wspomniane, mimo prób stworzenia mitu o bliskości wodza i ludu dystans między władzą a społeczeństwem nie pozwolił autorom wierszy traktować Stalina jako wzoru do naśladowania dla przeciętnego radzieckiego żołnierza czy robotnika. Z powyższych względów utwory Okien TASS kreują autorytet bohaterów wielkiej wojny ojczyźnianej wyłonionych z prostej ludności. Są wśród nich wizerunki stachanowców, żołnierzy, którzy oddali życie w walce za ojczyznę, siostr miłosierdzia niosących pomoc na froncie, kobiet zastępujących mężczyzn w fabrykach. Wiersze zawierające te motywy wzorowane są na hymnach opowiadających historie rozślawionych obywateli i gloryfikujących ich aktywność. Propaganda okresu II wojny światowej charakteryzuje się mitologizacją czynów konkretnych osób, takich jak operator frezarki Monakow, żołnierz Armii Czerwonej Aleksandr Matrosow czy snajperki Natalja Kowszowa i Marija Poliwanowa. Odwołanie się do danych autorytetów stwarza przekonanie, że każdy może przyczynić się do zwycięstwa w wojnie.

Niekiedy w tekstach pojawiają się nazwiska zaczerpnięte z rosyjskiej historii i literatury. Propaganda wielkiej wojny ojczyźnianej powołuje się na postacie kultury rosyjskiej, które pozostały żywe w świadomości ludzi nawet po zwycięstwie rewolucji. Należą do nich bohaterowie słynnych wojen (Aleksander Newski, Piotr Wielki, Aleksandr Suworow), postacie z eposów i baśni (trzej mocarze), a także rosyjscy poeci i malarze (Aleksandr Puszkina, Michaił Lermontow, Ilja Riepin). Niektóre teksty poetów epoki romantyzmu przywołane są na plakatach w formie cytatów korelujących ze współczesnymi utworami (np. w oknie nr 427 przedstawiającym fragment wiersza Michaiła Lermontowa *Бородино*, którego kontynuację stanowią strofy Aleksieja Maszystowa: „Сто тридцать лет прошло – и снова / в просторах поля рокового / кровавый грянул бой”). Apelowanie do autorytetów z historii Rosji ma wzbudzić poczucie dumy z przynależności do narodu o bogatym dziedzictwie kulturowym, którego kontynuacją jest społeczeństwo Związku Radzieckiego.

Kolejną techniką propagandową, skierowaną do ludności niepodlegającej bezpośredniej walki, jest **modyfikacja informacji** o wydarzeniach wojennych. Wiadomości zawarte w Oknach TASS prezentowane są zgodnie z radziecką propagandą okresu II wojny światowej, w związku z czym podlegają manipulacyjnym transformacjom, do których należą selekcja, zatajenie oraz zniekształcenie.

Informacje zawarte w nagłówkach plakatów najczęściej odnoszą się do najbardziej aktualnych wydarzeń na froncie. Ich tematyka koncentruje się wokół sukcesów militarnych Armii Czerwonej i klęsk oddziałów niemieckich. Wiadomości o niepowodzeniach wojsk radzieckich podlegają eufemizacji lub zostają całkowicie utajone. Nagłówki mogą zawierać krótką informację (*Париж освобожден!*, *Блокада прорвана!*) lub stanowić bardziej rozbudowany opis wojennej sytuacji (*Наши войска, развивая наступление, вышли на нашу государственную границу – реку Прут*), nierzadko z elementem oceniającym (*Антонеску в беде*).

Z wyrazistymi nagłówkami Okien TASS korelują fragmenty tekstów prasowych. Przy ich cytowaniu bardzo często pomijane jest źródło informacji. Teksty opatrzone są podpisem: *из газет, из радиопередач*. Wiadomości podane na plakatach nie są autoryzowane. Brakuje nazwisk polityków ogłaszających nowe prawa i generałów wydających rozkazy. Zniekształcone są również dane liczbowe, przedstawiające hiperbolizowane wartości (np. 126 radzieckich snajperów pokonało ok. 2000 żołnierzy niemieckich). Należy zaznaczyć, iż czynnikiem selekcji informacji w Oknach TASS był nie tylko ich potencjał informacyjny. Fragmenty te, relacjonując ironiczne, często absurdalne wydarzenia, stanowiły wstęp do poetyckich tekstów satyrycznych. Przykładem może być informacja, że berlińska policja zakazała nazywania psów nazwiskami faszystowskich polityków i następujący po niej wiersz Aleksandra Żarowa *Собачья история* (okno TASS nr 711).

Pełnię wyrazu autorzy Okien TASS uzyskiwali dzięki kontaminacji części informacyjnej i poetyckiego komentarza. Na plakatach wszystkie elementy uzupełniają się, tworząc efekt synergii. Podane informacje służą stworzeniu wyidealizowanego obrazu rzeczywistości, zaszczepieniu w społeczeństwie wiary w przewagę Związku Radzieckiego. W ten sposób formułowano propagandę zwycięstwa, będącą swoistym fenomenem komunistycznego systemu totalitarnego.

Utwory poetyckie Okien TASS wyróżniały się silnym ukierunkowaniem na adresata. Dzięki swojej uproszczonej treści i dynamicznej formie stały się ważnym instrumentem wojennej propagandy, mającej na celu kształtowanie wzorców zachowań oraz manipulowanie opinią publiczną. Obejmowały dwie przestrzenie społeczne Związku Radzieckiego, dostosowując swoją treść do odpowiedniej grupy odbiorców.

Teksty skierowane do potencjalnych żołnierzy zawierały bezpośrednio wezwanie do obrony ojczyzny oraz rodziny. Ich najważniejszym narzędziem ma-

nipulacyjnym były argumenty emocjonalne oraz technika stereotypizacji obrazu wroga, pozwalające niejako zaprogramować w świadomości adresatów potrzebę walki z agresorem, będącym ucieleśnieniem rozkładu moralnego i ślepego posłuszeństwa wobec władzy. Jednocześnie w przeciwieństwie do propagandy krajów Europy Zachodniej radzieckie utwory rzadko przedstawiały wroga jako realne zagrożenie, mogące przyczynić się do upadku komunistycznej potęgi. Wizerunek przeciwnika poddawany był silnej karykaturalizacji. Poprzez degradację jego pozycji wzmacniano wiarę w zwycięstwo żołnierzy radzieckich jako nosicieli jedynych słusznych wartości. Idee i wzorce osobowe były zaszczipiane w świadomości walczących za pomocą rozmaitych technik manipulacji językowej. Prowadzona w ten sposób propaganda wykorzystywała do osiągnięcia zamierzonych celów jedną z najważniejszych potrzeb człowieka – przynależności do grupy.

Odmienne techniki propagandowe stosowano w utworach skierowanych do osób pozostających na zapleczu działań wojennych. Podstawowym celem propagandy w tej grupie była motywacja do pracy na rzecz frontu. Autorzy tekstów Okien TASS posługiwali się językiem potocznym, zrozumiałym dla szerokiej grupy odbiorców. Kreowali wizję świata podzielonego na dwa bieguny, pozostające ze sobą w ścisłej opozycji. Jednocześnie budowali więź pomiędzy ludnością pracującą a podejmującymi walkę rodakami, ukazując drogę do osiągnięcia wspólnego zwycięstwa. W celu stworzenia odpowiednich postaw społecznych powoływali się na szanowane autorytety lub kreowali nowe wzorce osobowe. W przedstawianej przez nich rzeczywistości system komunistyczny zapewniał wszystkie środki niezbędne do pomyślnego zakończenia konfliktu. Podtrzymanie propagandy zwycięstwa wymagało jednak manipulowania przepływem informacji, w tym zatajania wiadomości o klęskach Armii Czerwonej. W powyższy sposób utwory agitacyjne Okien TASS wypełniały zadania wyznaczone przez komunistyczną partię rządzącą. Były silnym narzędziem perswazji, służyły do mobilizowania ludności oraz stanowiły osobisty wkład radzieckich poetów w zwycięstwo w II wojnie światowej.

## Bibliografia

- Bralczyk, Jerzy. *O języku propagandy i polityki*. Warszawa, Wydawnictwo Trio, 2007.
- Docenko, Evgenij L. *Psichologîâ manipulâcii: fenomeny, mehanizmy i zašita*. Moskwa, Izdatel'stvo MGU, 1997.
- Dubisz, Stanisław, red. *Uniwersalny słownik języka polskiego*. T. 3. Warszawa, Wydawnictwo PWN, 2009.
- Kamińska-Szmaj, Irena. „Propaganda, perswazja, manipulacja: próba uporządkowania pojęć”. *Manipulacja w języku*. Red. Piotr Krzyżanowski, Paweł Nowak. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2004, s. 13–27.

- Konopackaâ, Tat'âna N., Lûbov' È. Medne. „Ostroë pero, stihî sovetskih poëtov v central'nyh Oknah TASS”. *Sovetskie pisateli na frontah Velikoj Otečestvennoj vojny*. Red. Aleksej N. Dubovikov, Nikolaj A. Trifonov. Moskva, Nauka, 1966, s. 444–451.
- Kozlova, Veronika A. *Psichologiâ manipulirovaniâ*. Orel, MOO ABIV, 2014.
- Lippmann, Walter. *Public opinion*. New Brunswick–London, Transaction Publishers, 1998.
- Maslennikov, Viktor A. *Okna TASS 1941–1945*. Moskva, Kontakt-kul'tura, 2007.
- Miller, Clyde Raymond. „Techniques of Propaganda”. *Propaganda analysis*, 1. Red. Eduard C. Lindeman. New York, Institute for Propaganda Analysis, 1938, s. 5–8.
- Vojtasik, Leslav. *Psichologiâ političeskoj propagandy*. Per. s pol'skogo âzyka Vladimir N. Porus. Moskva, Progress, 1981.
- Vusik, Anna L. „Rečevaâ manipulâciâ – vid âzykovogo vozdejstviâ v političeskom diskurse”. *Âzyk i pravo: aktual'nye problemy vzaimodejstviâ*. Vyp. 5. Red. Vadim Ū. Melikân. Rostov-na-Donu, Donskoe knižnoe izdatel'stvo, 2015, s. 92–99.





ALENA KALECHYTS

## Прагматическая функция интертекстем в веб-медиа текстах белорусских и российских интернет-СМИ\*

### The pragmatic function of intertextemes in digital media texts of the Belarusian and Russian mass media

**Abstract.** The article discusses the features of the functioning of phraseological units and other stable combinations in the headings of the media texts of Belarusian and Russian online newspapers. We analyze the pragmatic function of intertexts and present them as pointers to certain types of speech acts. The intent of the addressee is the most important factor in creating a text. It is usually reflected, directly or indirectly, in every communication product. The main purpose of media texts (or a hint of it) is contained in headings, especially when they are intertextemes, various renewable speech units that we classify according to the types of speech acts: representatives, rogatives, directives, commissives, contactives, declarations and expressives. Such headings are best used to perform a pragmatic function because they retain an emotional and evaluation component that stimulates communication with the mass recipient. These stable units (phraseological locutions, winged expressions and aphorisms, paroemias and compound terms) comprise the background knowledge of the participants in communication and are therefore productive language tools used by journalists in their practice. And very often the intertextemes are transformed or updated. Employees of “BelGazeta” and “Rossiyskaya Gazeta” use both the general phraseological fund of Belarusians and Russians and the national language means in web media texts. The headlines of “BelGazeta” have a distinctive feature, as they mix graphic and lexical systems of different languages (Russian, Belarusian, English and, less frequently, Ukrainian). This fact can be explained, firstly, by the tendency to widely spread the features of the conversational speech of Belarusians, *trasyanka*, in book speech styles. And, secondly, by the address policy of the publication of the named newspaper, which is aimed at the mass Belarusian reader. Following the use of occasionalisms, updated stable expressions, we also call the above feature a specific method of influencing the addressee.

**Keywords:** intertextemes, digital media texts, mass media, idiom, pragmatic function, transformation, grammatical indicators, pragmatics

Alena Kalechyts, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra – Slovakia, [akalechyts@ukf.sk](mailto:akalechyts@ukf.sk), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5738-7168>

---

\* Данная работа выполнена в рамках проекта VEGA № 1/0067/19 „Jazykové reflexie sociálnej egoreprezentácie a adresácie” (Словакия).

Известно, что у истоков развития прагматики как науки стояли такие известные философы, как Платон, Аристотель, Джон Лэнгшо Остин, Джон Роджерс Серль, Людвиг Витгенштейн, Герберт Пол Грайс, Павел Александрович Флоренский, Алексей Федорович Лосев и мн. др. Кроме того, особый вклад в разработку целенаправленного использования языковых средств в речи внесли выдающиеся филологи: Аврам Ноам Хомский, Эдуард Сепир, Татьяна Григорьевна Винокур, Вильгельм фон Гумбольдт, Юрий Михайлович Лотман, Маршал Маклюэн, Фердинанд де Соссюр, Роман Осипович Якобсон, Валерий Петрович Даниленко, Наталья Ивановна Формановская и т. д. Так, благодаря возникшему интересу к способности языковых знаков влиять на поведение воспринимающих, стало возможным развитие семиотики, усилия лингвистов сосредоточились на более глубоком понимании семантики и синтактики. Структура и тактики речевого поведения нашли отражение в теории речевых и коммуникативных актов и концепции коммуникативной рациональности. Формы речевой коммуникации, соотношение мышления и речи, роль языка в общественной деятельности человека, основы рекламы и потребления товаров, отношения между участниками образовательного процесса и т. д. – все это стало предметом изучения и анализа психологов и педагогов: Роберта Бернса, Отто Фридриха Больнова, Мартина Бубера, Людмилы Михайловны Лузиной и др. Работы этих и многих других зарубежных и российских ученых указывают на степень изученности данного вопроса и основные направления дальнейшего развития (Menšikova 3–6).

По мнению многих исследователей, и в частности Дмитрия Владимировича Некрасова, главным „в процессе создания текста является замысел говорящего” (Nekrasov 119). Цель, которую он преследует, может быть следующей: сообщить информацию, побудить к действию, пообещать, выразить свое психическое состояние, сделать объявление, задать вопрос, установить контакт и т. д. Именно от этого будет зависеть, каким станет текст, какую структуру и композицию он приобретет, в каком стиле будет написан и т. д. Важным фактором при создании текста, безусловно, является его адресат, поскольку адресант, вступая в общение, всегда учитывает ситуацию коммуникации и то, кому именно направлено высказывание. Причем адресат может быть как реальным и гипотетическим, так и обобщенным и прогнозируемым, а также массовым, публичным, конкретизируемым, персональным, единичным, конкретным и косвенным (или вторичным) адресатом (Formanovskaa 77). Если публицистический текст имеет четкую профессиональную ориентацию, то и адресат будет представляться журналисту достаточно реальным человеком с конкретными интересами, уровнем образования и т. д. В том случае, когда речь идет о массовой коммуникации, осуществляемой через информационные и/или аналитические СМИ, журналист, скорее все-

го, прогнозирует реципиента и в своих работах будет использовать общий фонд знаний и речевых средств, знакомый и понятный для большинства его сограждан.

Сеть Интернет считается самым современным медиаресурсом, а продукты СМИ, распространяемые через электронные носители, являются медиатекстами, отличающимися от обычных текстов гипертекстуальностью, интертекстуальностью, поликодовостью, многофункциональностью, незавершенностью и некоторыми другими особенностями (Parzulova 16–17). Для различия источников полученной информации ученые предлагают такие тексты называть гипермедиатекстами, или веб-медиатекстами. Таким образом, в значение этих понятий они включают наличие нетекстовых компонентов: звука, изображения, гиперссылки и др. (Kuz'mina 255). Это смешанные тексты, так как в них сочетаются вербальные и невербальные средства передачи информации. На наш взгляд, наиболее удачным наименованием таких медиатекстов является *веб-медиатекст*, поскольку часть термина – *веб* – имеет значение ‘интернет-пространство, всемирная паутина’. На этом основании в своей работе мы будем использовать данное специальное понятие, поскольку объектом нашего исследования являются интернет-версии известных в Беларуси и России печатных изданий „БелГазеты” и „Российской газеты” за 2018 год.

И „БелГазета”, и „Российская газета” – еженедельные массмедиа. Однако „Российская газета” – это еще и ежедневник. Они стали выходить в печать, приблизительно, в одно и то же время, в 90-е годы XX в.: „Российская газета” – с 1990 г., а „БелГазета” – с 1995 г. Правда, до 2005 г. она носила название „Белорусская газета”. Обе газеты имеют печатную и электронную версии (<https://rg.ru/>; <https://www.belgazeta.by/>). В „Российской газете” читателям предлагаются материалы только на русском языке, в „БелГазете”, кроме русскоязычных статей, встречаются тексты, написанные по-белорусски. „Российскую газету” можно назвать многофункциональным изданием, поскольку в ней не только печатаются новости, аналитические статьи и различные репортажи, но и законы, указы, государственные документы – таким образом, она еще исполняет роль печатного правительственного публикатора (с 1994 г.). Кроме того, названная газета имеет развлекательную функцию: на последней странице ее печатной версии размещаются анекдоты, сканворды, sudoku, гороскопы и викторины. „БелГазета” сохраняет статус только информационно-аналитической газеты. В ней можно познакомиться с новостями, прочитать критические материалы известных белорусских журналистов и писателей на злобу дня. Электронная версия данных СМИ предлагает заинтересованным посетителям сайта подписаться на блоги своих сотрудников. На основании того, что обе онлайн-версии газет имеют

много общего, предметом нашего анализа стали заголовки информационных и аналитических медиатекстов, в которых используются устойчивые выражения или в состав которых входят фразеологизмы в широком понимании данного термина: паремии, крылатые выражения и афоризмы, составные термины и т. п.

В теории медиатекста одним из основных коммуникативных блоков, или составляющих, считается заголовок. Он, как правило, характеризуется полифункциональностью. Однако среди множества различных функций заголовка в последнее время выделяют только пять: графически-выделительную, информационную, функцию компрессии, эмоционально-оценочную и полифоническую (Duskaeva 196–198). На наш взгляд, термин *эмоционально-оценочная функция* включает в себя *прагматическую функцию*, поскольку оба этих названия используются для интерпретации функции воздействия. Она „определяется нами как способность заголовка производить определенный эффект на реципиента (удивить, озадачить)” (Peškova 137) и „настроить его на определенное восприятие текста” (Таїрова 22). Для осуществления функции воздействия на реципиента адресанту приходится подбирать такой заголовок, который был бы выразительным и привлекательным, а также вызывал у адресата желание прочитать текст полностью. Вероятнее всего, в таком случае более яркими и, значит, более успешными являются заголовки, в которых используются устойчивые единицы речи: фразеологизмы, паремии, крылатые выражения и афоризмы, перифразы и т. п., поскольку это чаще всего экспрессивные выражения, вызывающие у реципиента множество эмоций, ассоциаций, разного рода воспоминаний.

Эмоционально-оценочный потенциал заголовка организует активное коммуникативное общение с читателем [...], как первый элемент любого текста нацелен на убеждение адресата, формирование у него определенных установок. [...] Разные элементы заголовка, использующие выразительные средства, выступают в роли активатора потенциальных действий читателя (Duskaeva 198).

Некоторые лингвисты называют их прецедентными текстами. Они являются воспроизводимыми единицами языка, которые считаются фоновыми, как правило, общими для адресата и адресанта знаниями. Соответственно у такого заголовка прагматическая функция будет доминирующей, а значит, его можно классифицировать как прагматический заголовок (Kožina 31). Безусловно, одновременно он будет выполнять и другие уже второстепенные функции, например, информационную, номинативную, разделительную, аттрактивную и т. д. Данные устойчивые единицы речи Валерий Михайлович Мокиенко и Константин Павлович Сидоренко предложили называть *интертекстами*. Вслед за ними этот термин теперь употребляется и другими

учеными (напр. Kazak, Mahova 98). В данной работе устойчивые выражения, используемые в качестве заголовков к газетным веб-медиатекстам, мы также будем называть интертекстемами.

Итак, наше исследование заголовков-интертекстем было произведено на основе метода сплошной выборки материала. Именно для данной статьи нами было проанализировано 184 заголовка-интертекстемы из „БелГазеты” (далее БГ) и 190 из „Российской газеты” (далее РГ). Собранный фактический материал показал, что в „Российской газете” чаще всего для заголовков используются собственно фразеологизмы (44%), крылатые выражения и афоризмы (они составили 34% от общего числа устойчивых выражений). Однако в „БелГазете” наиболее продуктивными в употреблении стали крылатые выражения и афоризмы (их количество занимает 43%), а собственно фразеологизмы составили 34% от общего числа проанализированного фактического материала. Кроме того, в качестве заголовков к веб-медиатекстам примерно с одинаковым соотношением используются паремии (13% : 13,5%) и составные термины (7,9% : 6,5%). Обратимся к примерам.

В исследуемых веб-медиатекстах белорусской и российской газет в качестве заголовков применяются как нетрансформированные фразеологизмы, так и обновленные устойчивые сочетания слов: *Медвежья услуга* (РГ 19.01) – ‘непрошенная, неумелая и неуместная помощь’<sup>1</sup>, *Ничего святого* (РГ 20.02) – (*нет*) *ничего святого* ‘безнравственный, аморальный человек или поступок’, *Проходной двор* (РГ 19.01) – ‘место или организация, куда можно свободно войти и выйти’; *Если бы да кабы* (БГ 27.03) – ‘реплика, подчеркивающая неосуществимость чего-либо, несбыточность мечты, надежды и т. п.’, *Абое рабое* (БГ 10.04) – ‘одинаковые, один не лучше другого’, *Сорок сороков* (БГ 19.06) – ‘вся совокупность московских храмов, многочисленность церквей в старой Москве, а также большое количество чего-нибудь’ и т. д.; *Явка<sup>2</sup> била рекорды* (РГ 20.03) – *побить рекорд* ‘превзойти, перещегоолять’; *Дать жару в танце* (РГ 20.02) – *задать жару* ‘жестоко расправиться с кем-нибудь’; *Код в мешке* (РГ 23.01) – *купить kota в мешке* ‘приобретать, получать что-либо, заранее не имея представления о качестве получаемого’; *Файл преткновения* (БГ 21.08) – *камень преткновения* ‘тяжелое препятствие на пути к достижению цели’; *На те же грабли* (БГ 16.10) – *наступит на те же грабли (дважды)* ‘совершить повторную ошибку, не

<sup>1</sup> Семантика устойчивых сочетаний приводится по различным современным электронным и печатным лексикографическим и фразеографическим работам, ссылки на которые в данной работе отсутствуют в связи с ограничениями в объеме публикуемых материалов.

<sup>2</sup> В данном и последующих абзацах статьи полужирным шрифтом и курсивом выделены компоненты заголовков, подвергшиеся различным модификациям. Типы трансформаций не указываются, поскольку это не являлось целью нашего исследования.

сделав выводы из первого промаха'; **ЦИК на дроце** (БГ 27.02) – *цырк на дроце* 'абсурдный поступок, случай, разговор' и т. п. Думается, здесь уместно подчеркнуть, что только 7% собранных заголовков-фразем не подверглись никаким трансформациям в „БелГазете”, а в „Российской газете” за 2018 год такие наименования заняли всего около 10% от общего количества собранного фактического материала.

Кроме того, довольно продуктивными в заголовках веб-медиатекстов являются трансформированные, а также не измененные журналистами крылатые выражения и афоризмы: **Без флага и упрека** (БГ 27.02) – *рыцарь без страха и упрека*, от франц. *le chevalier sans peur et sans reproche*; **Ничто не ново под луной** (БГ 06.03) – фраза из стихотворения *Опытная Соломонова мудрость, или Выбранные мысли из Екклесиаста* (1797) Николая Михайловича Карамзина; **Не комсомолка, но спортсменка** (БГ 13.03) – „Комсомолка, спортсменка и просто красавица” – цитата из советской кинокомедии режиссера Леонида Гайдая *Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика*; **Не сыпь мне СОМ на раны** (БГ 10.04) – „Не сыпь мне соль на рану” – строчка из песни Вячеслава Добрынина; **Пусть сначала будет слово** (РГ 20.02) – „В начале было слово” – первая строка Евангелия от Иоанна (Новый завет); **Только папа может** (РГ 19.01) – „Папа может, папа может все, что угодно” – слова из детской песни поэта Михаила Танича и композитора Владимира Шаинского; **Чистые труды** (РГ 15.02) – *Чистые пруды* – название песни Игоря Талькова и др. В данной группе устойчивых выражений, используемых в качестве заголовков к медиатекстам обеих газет, встречаются в основном обновленные крылатые слова и афоризмы. Не изменили свою внешнюю форму всего лишь 6,3% (из РГ) и 11,9% (из БГ) устойчивых сочетаний.

Практически то же мы можем сказать, проанализировав употребленные журналистами в составе заголовков пословицы и поговорки: **Не все #метло масленица** (БГ 06.02) – *Не все кому масленица*; **Хоть шерсти клок** (БГ 16.01) – *С паршивой овцы хоть шерсти клок*; **Любите мучить, любите и денежки платить** (БГ 03.04) – *Любишь кататься – люби и саночки возить*; **Разговор дороже денег** (РГ 29.12) – *Уговор дороже денег*; **Не творчеством единым** (РГ 14.12) – *Не хлебом единым жив человек*; **Совсем один в поле** (РГ 24.06) – *Один в поле не воин*. Из данной группы устойчивых выражений не подверглись формальным изменениям только 1,5% (в РГ) и 0,5% (в БГ) паремий.

В „БелГазете” и „Российской газете” составные термины также довольно часто претерпевают обновления: **Шутка массового торможения** (БГ 30.01) – **оружие массового поражения** 'оружие крайне большой поражающей способности, предназначенное для нанесения массовых потерь или разрушений

на относительно больших пространствах и площадях»; *Принцип домино* (БГ 17.07) – *принцип домино* ‘распространяющиеся по цепочке (цепная реакция) определенные явления под действием какого-либо фактора, который влияет на первый элемент цепи’; *Притупилась зона турбулентности* (БГ 16.01.) – *зона турбулентности* ‘участок пространства с неоднородными вихревыми потоками, в которых воздушные массы изменяют скорость и направление’; *Бросок через Дидро* (РГ 23.01) – *бросок через бедро* ‘прием в дзюдо, самбо’; *Первая полоса препятствий* (РГ 20.03) – *полоса препятствий* ‘полоса местности, оборудованная различными препятствиями и инженерными сооружениями’; *Загсы попадут в облако* (РГ 28.06) – *попасть (войти) в облако* ‘зайти в хранилище файлов в Интернете, в облачный сервер’ и др. В качестве заголовков в неизменной форме применяется, примерно, 1% (из РГ) и 2% (из БГ) специальных наименований.

Таким образом, в обоих случаях авторы медиаатекстов стараются заинтриговать своих читателей трансформированными формами устойчивых выражений, проявляя при этом приблизительно одинаковый процент креативности: 81% (РГ) и 78,3% (БГ). Интересно, на наш взгляд, наблюдать, как российские и белорусские журналисты обновляют языковой фразеологический фонд, приспособляя его к своим целям и задачам: *молочные реки и кисельные берега: Молочные реки и надежные берега* (РГ 29.06) – *Молочные войны, нацистские берега* (БГ 10.04); *яблоко раздора: Купальник раздора* (РГ 14.06) – *Молочный раздор и спадар Помидор* (БГ 20.03); *Ла-ла лэнд: Лу-лу-лэнд* (РГ 31.08) – *Пу-Пу-Лэнд навсегда* (БГ 20.03); „Поэтом можешь ты не быть, а гражданином быть обязан”: *Тунеядцем можешь ты не быть* (БГ 30.01) – *А программистом быть обязан* (РГ 20.03), *Бандитом можешь ты не быть, но отсидеть лет пять обязан* (БГ 17.04); *Хлеб – всему голова: Печень всему голова?* (РГ 29.06) – *Центр всему голова* (БГ 20.02), *Гендер не всему голова* (БГ 16.10); *Язык – мой враг: Язык мой – друг твой* (РГ 29.06), *Язык мой – Трамп мой* (БГ 17.07); *Преступление и наказание: Преступление без наказания* (РГ 21.12) – *Исправление и наказание* (БГ 19.06) и др.

О большой популярности при использовании в качестве заголовков известных устойчивых фраз свидетельствует их **повторное употребление**. В „Российской газете”, как правило, повторяются **афоризмы**, являющиеся названиями известных фильмов: *Берегись автомобиля – Береги в автомобиле* (РГ 22.08), *Берегись автомобиля* (РГ 27.04); *Место встречи изменить нельзя – Место ареста изменить нельзя* (РГ 06.07), *Место встречи нужно изменить* (РГ 20.04); *Никто не хотел умирать – Никто не хотел помогать* (РГ 22.06), *Никто не хотел рисковать* (РГ 28.06). В „БелГазете” повторному использованию подвергаются различные по своей природе устойчивые выражения, например, названия известной книги или художественного фильма:

*Унесенные ветром* – *Унесенные ступором* (БГ 19.06), *Унесенные индексом* (БГ 25.09), *Унесенные мифами* (БГ 13.03); **фразеологизмы**: *нашла коса на камень*: *Нашла коса на „Яндекс“* (БГ 27.02), *Нашла коса на „Яндекс 2“* (БГ 27.03), *Коса на камень* (БГ 26.06; 04.09); **крылатые выражения**: *Казнить нельзя помиловать*: *Нельзя помиловать* (БГ 04.12), *Держать нельзя уезжать*. *Пахать нельзя отдыхать* (БГ 26.12), *Мстить нельзя помиловать* (БГ 16.10), *Лечить нельзя наказывать* (БГ 17.04), *Смягчить нельзя ужесточить* (БГ 25.09); *Это еще цветочки, а ягодки будут впереди*: *Ягодки-цветочки*, *КГБ на точке* (БГ 27.02), *Цветочки не стали ягодками* (БГ 13.03), *Ягодки-цветочки с алкоголизмом* (БГ 24.04), *Батька в ягодках опять* (БГ 04.09) и др. Как показывают примеры, наиболее часто к обыгрыванию одних и тех же устойчивых фраз прибегают белорусские журналисты, например, Юрась Дубина или Виктор Федорович. Они пишут преимущественно для рубрики *Общество*. Иногда такой способ наименования статей выбирается для разделов *Хроники недели* или *События. Оценки*. В них автор медиатекстов не указывается. Материалы с подобными заголовками пишутся от лица редакции газеты.

В отличие от „Российской газеты” в „БелГазете” встречаются заголовки-интертексты, в которых смешиваются графические и в том числе лексические системы различных языков (русского и английского, русского и украинского, русского и белорусского), а также используются общеизвестные символы, например, октоторп, или решетка: *Не все #metoo масленица* (БГ 06.02), *Сила есть, ума not found* (БГ 02.05), *Stand up на высшем уровне* (БГ 06.11); *Запрягайте, хлопці, рейтинг* (БГ 18.09); *Бацька, который бросил вызов системе* (БГ 06.03), *Шишкан вам в хату* (БГ 04.09), *Бульбу нефтью не испортишь* (БГ 27.11), *Батька в ягодках опять* (БГ 04.09), *Сила есть, ума не надта* (БГ 21.08), *И колетя, и батька не велит* (БГ 13.03). Таким образом, вероятнее всего, в белорусских СМИ отражается языковая особенность разговорной речи белорусов – трасянка – и, возможно, адресатная и заголовочная политика всего издания. Как нам кажется, для „БелГазеты” данный способ можно назвать специфическим средством воздействия на белорусского читателя. Кроме того, бесспорно, усиливают прагматическую функцию заголовков различные языковые игры, основанные на стилистических приемах, например, параномазии: *Неодимом единым* (БГ 30.01) – от неодимовый магнит, неодим; *Regnit до Харасту доведет* (БГ 19.06), где Хараста – фамилия спецдокладчика ООН по Беларуси Миклоша Хараста; а также использование **малоизвестных и окказиональных аббревиатур**: *Не сыпь мне СОМ на раны* (БГ 10.04), где СОМ – это сухое обезжиренное молоко; *У вас УСП отклеился* (БГ 15.05), где УСП – это устойчивый сбалансированный рост; *Национальная МВДея* (БГ 29.05), где МВДея образовалась от смешения понятия *национальная идея* и сложносокращенного слова



*МВД* как реакция на события недели; *АПК-бароны опять в седле* (БГ 24.07), где АПК – это аграрно-промышленный комплекс и др. Такие компоненты заголовков часто являются фонетически созвучными со словами, входящими в состав устойчивых выражений: *не сыть мне соль на рану, у вас ус отклеился, национальная идея*, что позволяет читателю, фактически не задумываясь, ассоциировать заголовок с интертекстемой.

Вместе с тем анализ заголовков „БелГазеты” показывает на то, что в основной коммуникативный блок медиатекстов включаются фразы из нелитературного фонда языка – просторечные, жаргонные и арготические компоненты устойчивых выражений: *Шииш уже без масла* (БГ 27.03) – *шииш с маслом* (прост. иронич.); *На посошок* (БГ 29.05) – *на посошок* (прост. шутил.); *Гарант и таможня дают добро* (БГ 26.12) – *давать добро* (прост.); *За „Боинг” ответят* (БГ 29.05) – *отвечать за базар* (жарг.); *Зайчик в тумане* (БГ 13.11) – *ежик в тумане* (жарг. мол. шутил.); *Елки да палки* – для „социалки” (БГ 24.07) – *елки-палки* (арг.); *Раскатали губу* (БГ 14.08) – *раскатать губу* (арг.) и др. В „Российской газете” данный прием тоже приобретает популярность, поскольку происходит общая тенденция жаргонизации русского языка: *Пентагон точит ножи* (РГ 19.01) – *точить ножи* (прост.), *Дать жару в танце* (РГ 20.02) – *здать жару* (прост.) и т. д.

Лингвокультурологическое значение, по нашему мнению, будут иметь заголовки, в основу которых легли национальные устойчивые выражения: *Золата – самое маё* (БГ 06.02) – из популярной рекламы Беларуси: *Беларусь – самое маё*; *Смешныя людзі* (БГ 23.01) – название спектакля-комедии Юрия Пахомова, созданного по трем произведениям Антона Павловича Чехова, премьера которого состоялась в Витебске; *Страна победившего референдума* (БГ 10.04) – перифраза к названию страны Беларусь; *Абое рабое* (БГ 17.04) – собственно белорусский фразеологизм; *Хавайся в „Хельсинки 2”* (БГ 29.05) – образован от собственно белорусского устойчивого выражения *хавайся ў бульбу*; *Битва под Оршей-2* (БГ 21.08) – название знаменитого исторического сражения, произошедшего 8 сентября 1514 г. во время русско-литовской войны, и т. п. Такие заголовки в „БелГазете” являются непродуктивными наименованиями, однако их использование непосредственным образом указывает на адресацию издания – белорусских читателей, для которых данные устойчивые выражения хорошо знакомы.

Постоянное развитие языка ведет к изменениям в его системе, происходящим преимущественно на уровне его функционирования в различных сферах жизнедеятельности человека. Поэтому неслучайно среди ученых очень актуальной и востребованной задачей является изучение языка в его прагматической функции, а именно проведение исследований, направленных на анализ языковых единиц как средства воздействия на поведение и сознание

людей в процессе общения. Это значит, что основная цель прагматики – наблюдать и анализировать язык в действии, ориентируясь на изучение речевой коммуникации (Maslova 73, 30). Например, Дмитрий Некрасов в своей работе уже попытался представить медиатексты как речевые произведения, а заголовки к ним – как основной текстовый компонент, соответствующий информативному, репродуктивному, волюнтивному, реактивному и генеритивному коммуникативным регистрам (Nekrasov 121).

Поскольку ядром прагматики считается теория речевых актов, то нашей задачей мы видим обращение внимания именно на высказывания-действия, или перформативы. Как известно, речевой акт обычно имеет три фазы: локутивную, иллокутивную и перлокутивную. Локутивный уровень считается актом произнесения и построения высказывания по грамматическим правилам языка. Иллокутивный уровень – это фаза, придающая речи целенаправленный характер, а перлокутивный акт является своеобразной реакцией на речевое поведение (Maslova 51). Таким образом, мы попробуем продемонстрировать заголовки веб-медиатекстов, выполняющих прагматическую функцию, в роли указателей на основные типы речевых актов – прямые и косвенные. Под прямыми речевыми актами мы понимаем высказывания, используемые в прямом значении, а под косвенными речевыми актами будем подразумевать выражения, употребляемые с переносной семантикой. Кроме того, мы попытаемся распределить заголовки веб-медиатекстов по основным типам речевых актов. Такая классификация стала возможной на том основании, что „интенциональные установки заголовка как сильной позиции текста коммуникационно значимы и обуславливают вектор осмысления произведения в целом” (Duskaeva 196).

Следует подчеркнуть, что в лингвистической литературе нет общепринятого и однозначно определенного количества типов речевых актов. Существуют различные их классификации, которые описываются многими учеными, занимающимися данным вопросом: Валентином Валентиновичем Богдановым (Bogdanov 145–155), Нэллой Аркадьевной Трофимовой (Trofimova 7–13, 53–54) и др. Мы же в своей работе будем использовать классификацию, предложенную Натальей Ивановной Формановской. За основу своей систематизации она взяла типы речевых актов, выделенными Джоржем Серлем (последователем теории речевых актов Джоржа Остина), и дополнила ее еще двумя типами иллокутивных актов. Таким образом, получилась, как нам кажется, типология, вмещающая в себя основные группы целенаправленных высказываний. Итак, мы, вслед за Формановской, будем различать: 1) репрезентативы – сообщения; 2) директивы – побуждения; 3) комиссивы – обязательства; 4) экспрессивы – выражения эмоций; 5) декларативы – объявления; 6) рогативы – вопросы; 7) контактивы – этикетные выражения (Formanovskaâ

117). Безусловно, представленный список типов речевых актов не является окончательным и законченным, поскольку любое высказывание можно интерпретировать как речевой акт, выполняющий различные коммуникативные задачи, или любая фраза может быть семантически переосмыслена в зависимости от конкретной ситуации общения, контекста и т. д., а значит, может относиться к различным типам речевых актов (Егофеева 2013). Данное положение соответствует перформативной гипотезе, выдвинутой учеными еще в середине прошлого века. Она основана на концепции „языков-игр” Людвига Витгенштейна, согласно которой значения слов зависят от их употребления в различных контекстах (Vitgenštejn). Данная теория предполагает, что „все глаголы являются потенциально перформативными и все предложения представляют собой потенциальные речевые акты” (Rudnev 514).

По мнению исследователей медиадискурса, заголовок не только именуует текст, информирует и готовит читателя к прочтению целого произведения, но и по известным языку формальным показателям заранее предопределяет его речевую установку или цель. Интенция адресанта будет легко определяемой, если в высказывании употребляется глагол, выражающий действие, или, как в нашем случае, устойчивое сочетание является глагольным по грамматическому признаку – в соответствии с определенной частью речи. Например, *Сообразили на троих* (БГ 27.02) – ‘выпили’; *Когда сжигают мосты* (БГ 20.03) – ‘когда решительно порывают с прошлым’; *Сделают вливание* (РГ 20.03) – ‘накажут, отругают’; *Кавальеро выходит из тени* (РГ 20.02) – ‘перестает скрываться, привлекать к себе внимание’ и т. д. Кроме того, к веб-медиатекстам сравнительно часто журналисты подбирают заголовки, соотносимые с неполными предложениями, где глагол может только подразумеваться, однако он легко восстанавливается по контексту фразы: *Правозащитники на острове* (БГ 16.01) – на острове атаки, ‘были в самой гуще событий’; *Шутки в сторону* (БГ 23.03) – отбросить шутки, перестать шутить, ‘предложение перейти к серьезному разговору’; *Деньги на ветер?* (РГ 05.07) – деньги пускать на ветер, ‘разбрасываться деньгами, сорить деньгами’; *Петарда из-под полы* (РГ 25.12) – петарды продают ‘незаконным способом’. В заглавии-интертекстеме ключевым словом может быть девербатив, также без каких-либо трудностей заменяемый глаголом: *За обман в ответе город* (РГ 10.08) – за обман отвечает город; *Разговор „по душам” на 8 лет* (БГ 24.04) – разговаривать ‘откровенно, ничего не скрывая’.

Обратимся к анализу заголовков, в состав которых входят глаголы или легко подразумеваются в соответствии с тождественными им типами иллокутивных речевых актов. Итак, **репрезентативами (ассертивами)** принято называть речевые акты, выполняющие информативную функцию. В данном случае, как отмечают исследователи, могут употребляться глаголы изъя-

вительного и сослагательного наклонения, а также имплицитные перформативы. Например: *Притупилась зона турбулентности* (БГ 16.01), *Когда финансы не догоняют вал* (БГ 20.03), *„Динамо” дали по рукам* (РГ 19.01), *Обещанного ждала три года* (РГ 15.02), *Явка била рекорды* (РГ 20.03) и др. Как видно из вышеприведенных заголовков, их глагольные компоненты чаще всего имеют форму прошедшего времени, называя действие как свершившийся факт.

**Рогативами**, как правило, называются такие речевые акты, в содержании которых заключен вопрос: *За чей счет банкет?* (БГ 30.01), *Без права на улыбку?* (БГ 20.02), *Зачем козе баян* (БГ 27.03), *Что ищет он?* (РГ 20.02), *Что у бизнеса на уме* (РГ 10.01), *Бит или не бит?* (РГ 15.02). В данном случае заголовки соответствуют прямому вопросу или его подразумевают, поскольку в состав такой фразы входят вопросительные местоимения и наречия. Они оформляются по образцу и вопросительных предложений, и обычных названий текстов.

На наш взгляд, так же довольно продуктивным типом являются заголовки, указывающие на **директивный** тип речевого акта, поскольку они, как правило, имеют побудительный характер, выражающийся в форме повелительного наклонения глагола 2-го лица множественного и единственного числа: *Гоните наши денежки!* (БГ 13.02), *Крути педали* (БГ 27.02), *Кукла Маша, не плачь* (БГ 24.04), *Держи рот на замке* (РГ 31.08), *Беги, Поло, беги* (РГ 05.07), *Давайте дружить чипами* (РГ 20.04) и под.

Речевые акты, называемые **комиссивами**, обязывают других сделать что-либо, дать обещание или клятву. По этой причине в состав заголовков, указывающих на подобный тип, как правило, входят синтетические формы глаголов будущего времени: *Медведь не прошьмыгнет* (БГ 05.06), *Не оставят в беде* (РГ 20.02), *Сносу не будет* (РГ 22.08.), *А программистом быть обязан* (РГ 20.03), *Как только – так сразу* (БГ 14.08) и др.

**Контактивами**, по мнению Формановской, следует считать этикетные выражения, в том числе и обращения (Formanovskaâ 117). На этом основании к данной группе мы можем отнести такие заголовки, как *Привет с большого Белуна* (БГ 30.10), *И снова здравствуйте* (БГ 17.07), *Здравствуйте, мы ваша крыша* (БГ 21.08), *Наше вам с пакетом* (БГ 30.01), *На долгую жизнь* (РГ 06.07), *С новым снегом* (РГ 29.12) и некоторые другие.

**Экспрессивами** принято считать выражения, передающие эмоции и психическое состояние говорящего: *Клин клином, смех смехом* (БГ 13.03), *Опять двадцать пять* (БГ 17.07), *За „Боинг” ответят* (БГ 29.05), *Дать жару в танце* (РГ 20.02), *Пальцы веером* (РГ 19.01), *Штамп ставить некуда* (РГ 23.01). Чаще всего встречаются выражения, передающие негативные эмоции, несущие значение неодобрения и даже угрозы.

Цель **декларативов** – сделать объявление, декларацию, дать назначение. Несмотря на то, что в „Российской газете” очень часто публикуются тексты государственных документов и законов, заголовки такого типа с интертекстематами в ней не являются продуктивными. Похожая ситуация с использованием декларативов наблюдается и в „БелГазете”. Таким образом, заголовки веб-медиатекстов „БелГазеты” и „Российской газеты”, выполняющие прагматическую функцию, – это своеобразные указатели на речевые акты, предопределяющие стиль и способ коммуникации адресанта и адресата, а также выражающие главную цель высказывания.

На наш взгляд, не относятся к иллюкутивному речевому акту заголовки номинативного характера, именующие определенное событие или факт и одновременно дающие им оценку: *Медвежья услуга* (РГ 19.01), *Дети полка* (РГ 10.01), *Бедная Анна* (БГ 23.01), *Эффект бабочки* (БГ 27.03) и др., или заголовки, имеющие адъективный характер, выдвигающие на первый план определенный признак какого-либо действия: *Легкий на подъем* (РГ 23.01) – ‘делающий что-то с легкостью и охотно’; *По букве закона* (РГ 20.03) – ‘согласно закону, правильно’; *Живее всех живых* (БГ 13.02) – ‘самый актуальный’; *Без флага и упрёка* (27.02) – ‘смелый, безукоризненного поведения’; *Между камнями и клубнями* (БГ 20.03) – ‘в тяжелом положении’ и под. Такие заголовки мы предлагаем относить к косвенным речевым актам, носящим перлюкутивный характер, поскольку они отображают реакцию адресанта на определенное действие, событие или факт, не называя его прямо, а, скорее всего, именуя метафорически.

Итак, из всего вышесказанного мы можем сделать следующие **выводы**:

1. Заголовки веб-медиатекстов, в состав которых входят интертекстемата, имеют, как правило, доминирующую прагматическую функцию. На наш взгляд, она усиливается, когда журналисты используют интертекстемата из нелитературного фонда языка, а также когда в названиях текстов сочетаются различные графические системы – кириллическая и латинская; когда в состав заголовков включаются окказионализмы, в том числе имеющие вид сложносокращенного существительного, или в названии заголовка используется какой-либо прием языковой игры.

2. Являясь полноправным компонентом медиатекста, заголовок уже изначально формирует его целостное восприятие, намекает на предстоящий тип речевой коммуникации. Предложенная попытка сделать классификацию заголовков, выступающих в роли указателей на основные типы речевых актов, была осуществлена на основе уже известных прагмалингвистике формальных (грамматических) показателей без учета их полного внутреннего содержания или семантического анализа веб-медиатекстов, поэтому, на наш взгляд, еще требует дальнейшего исследования. Однако данный предвари-

тельный анализ заголовков-интертекстом показал, что в исследуемых газетах чаще всего используются заголовки иллюкутивного косвенного характера, подразумевающие репрезентативный, рогативный, директивный и комисивный типы речевых актов. Контактивный и экспрессивный типы являются менее продуктивными, а декларативный тип заголовков в „БелГазете” и „Российской газете”, как правило, используется очень редко. Перлюкутивная фаза между коммуникантами отражается в заголовках-интертекстах номинативного и адъективного характера, которые мы также относим к косвенным речевым актам.

### Библиография

- Bogdanov, Valentin V. *Predloženie i tekst v sodržatel'nom aspekte*. Sankt-Peterburg, Filologičeskij fakul'tet Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2007.
- Duskaeva, Liliã R., red. *Medialingvistika v terminah i ponãtiãh: slovar'-spravočnik*. Moskva, Flinta, 2018.
- Erofeeva, Elena V. *Pragmatičeskije aspekty rečevyh aktov različnoj komunikativnoj napravlennosti v sovremenom francuzskom ázyke*. Moskva, AGBOU VPO „Urgpu”, 2013.
- Formanovskaã, Nataliã I. *Rečevoe obšenie: komunikativno-pragmatičeskij podhod: učebnoe posobie*. Moskva, Russkij ázyk, 2002.
- Kazak, Mariã Ū., Anna A. Mahova. „Raznotipnye intertekstemy v žurnalistskom tekste: opyt funkcional'nogo opisaniã”. *Medialingvistika*, 2 (8), 2015, s. 93–103.
- Kožina, Nataliã A. *Zaglavie hudožestvennogo proizvedeniã: struktura, funkciã, tipologiã (na materiale russkoj prozy` XIX–XX vv.)*. Dissertaciã na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskikh nauk. Moskva, 1986.
- Kuz'mina, Natal'ã A., red. *Sovremennij mediatekst: učebnoe posobie*. Moskva, Flinta, 2014.
- Maslova, Alina Ū. *Vvedenie v pragmalingvistiku: učebnoe posobie*. Moskva, Flinta, 2010.
- Mensikova, Ūliã N. *Rečevaã komunikaciã: pragmatičeskij aspekt*. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskikh nauk. Omsk, Omskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 2008.
- Nekrasov, Dmitrij V. „Funkcional'no-pragmatičeskije harakteristiki zagolovkov novostnyh tekstov v internete (na primere sovremennyh informagentstv)”. *Filologičeskije nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 1 (31)/1, 2014, s. 117–123.
- Parzulova, Marianna. *Medialingvistika: učebnoe posobie*. Trnava, Univerzita sv. Cyrila a Metoda, 2016.
- Peškova, Ūliã V. „Funkciã zagolovkov nemeckoãzyčnyh novostnyh tekstov”. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Puškina*, 2012, s. 134–140.
- Rudnev, Vadim P. *Ènciklopedičeskij slovar' kul'tury XX veka*. Moskva, „Agraf”, 2001.
- Taûpova, Ol'ga I. „Pragmatičeskij potencial zagolovkov v sovremennyh publicističeskikh tekstah”. *Vestnik Voronežskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriã: Lingvistika i mežkul'turnaã komunikaciã*, 4, 2015, s. 21–26.
- Trofimova, Nella A. *Èkspressivnye rečevye akty v dialogičeskom diskurse. Semantičeskij, pragmatičeskij, grammatičeskij analiz*. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo VVM, 2008.
- Vitgenštejn, Lûdvig. „O dostovernosti”. *Voprosy filosofii*, 2, 1991, s. 67–120.

MAŁGORZATA WIDEL-IGNASZCZAK

## Конфессиональная лексика в русском переводе энциклики папы Франциска *Laudato si'* – пространство традиции и современности

### Religious lexis in the Russian translation of the encyclical letter *Laudato si'* of Pope Francis – the space of tradition and contemporary times

**Abstract.** The paper provides a study of religious lexis excerpted from the Russian translation of the encyclical letter *Laudato si'*. The Russian version of the encyclical was translated and published by Russian Franciscan Publishing House. The analyzed material consisting of single words, as well as compound multi-word expressions, related to the Catholic denomination (264 lexical items – 1000 uses, which accounts for 14% of the entire encyclical), was grouped into semantic fields. The vocabulary was described in terms of the semantics and its functioning and codification, both in the contemporary Russian religious language and in general Russian language. It was assumed that the encyclical is addressed not only to the representatives of the Church hierarchy but also to all the faithful. Hence, there was the need to draw attention to the pragmatic aspects of the religious language, including the balance between comprehensibility and the use of specialist theological terminology in the translated text. It was demonstrated that the majority of the lexical items of religious terminology is coded by the explanatory dictionary of the contemporary Russian language, except for 14 lexical items related to the Catholic denomination that enhance the lexis of the contemporary Russian language.

**Keywords:** religious lexis, semantic field, theolinguistics, Russian translation, papal documents

Małgorzata Widel-Ignaszczak, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin – Polska, [mwidel@kul.pl](mailto:mwidel@kul.pl), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9250-1774>

## Конфессиональная лексика как составляющая религиозного дискурса

В современной теолингвистике существует ряд понятий, определяющих лексику, связанную с сакральной сферой. Понятие *религиозная лексика* трактуется неоднозначно, поскольку не решена проблема его соотношения с по-

ниями *церковная лексика, библейская лексика, конфессиональная лексика*. Вопрос о соотношении понятия *религиозная лексика* с другими схожими понятиями можно решить, исходя из семантической наполненности самих терминов (Âkimov 2011: 75; Âkimov 2013: 66–69).

В настоящей статье мы предлагаем логическое обоснование выбора термина *конфессиональная лексика*, поскольку анализируемый нами источник относится к римско-католическому вероисповеданию. Оно не полностью синонимично понятию *религиозная лексика*. В нашем понимании *конфессиональная лексика* является частью религиозной лексики как более широкого семантического объединения и ограничивается рамками данного понятийного религиозного пространства. Поэтому мы сознательно не анализируем религиозную лексику, денотативно относящуюся к другим конфессиям и одновременно не выступающую в католическом понятийном пространстве. Следовательно, католическая религиозная лексика является лишь частью всей религиозной лексики.

Это своего рода продолжение классификации Кирилла Алексеевича Тимофеева, согласно которой выделяются три группы религиозной лексики: общерелигиозная лексика (слова, обозначающие понятия, свойственные всем монотеистическим религиям: *Бог, душа, молитва* и т. д.); общехристианская лексика (слова, обозначающие понятия, свойственные всем христианским конфессиям: *Святая Троица, Святой Дух, Спаситель, апостол, Евангелие, Церковь, исповедь* и т. д.); частнохристианская лексика (слова, обозначающие понятия, свойственные отдельным христианским конфессиям: *батюшка, пастор, ксендз, кюре, аббат, кардинал, обедня, утренняя, всенощная, месса, лития, литания* и т. д.) (Timofeev 5).

В свою очередь, Ольга Александровна Прохвятилова выделяет три тематические группы сакрально-богослужебной лексики, которые чаще всего встречаются в православных проповедях: лексемы, обозначающие названия церковных праздников; лексические единства, отражающие постулаты христианского вероучения, нравственно-религиозной этики; наименования важнейших понятий Христианства и Православия (Prohvatilova 224–225; ср. Gadomskij 2007: 287–296).

Учитывая жанр энциклаики, мы построили другую классификацию, так как религиозный язык обладает собственной спецификой, исходя из особого характера сферы применения (Makuchowska 55; ср. Nagórko 188). Лексический уровень является одним из важнейших компонентов языковой организации современного церковного текста, который принимает участие в формировании его коммуникативной направленности.

При изучении материала для настоящей статьи использовались методы сплошной выборки, лингвистического наблюдения и описания, позволив-



шие рассмотреть функционирование языковых единиц в анализируемом тексте, а также метод количественного подсчета языковых единиц. С точки зрения лексической семантики стилевые особенности современного религиозного текста проявляются прежде всего в наличии единиц тематической группы *католическое конфессиональное пространство*.

В связи с вышесказанным мы формулируем тезис о том, что религиозная лексика, с одной стороны, отражает многовековую традицию христианства, с другой стороны, функционирует в современном мире, отвечает коммуникативным потребностям современных верующих людей и таким образом отражает конфессиональное понятийное пространство традиции и современности.

### Жанр энциклики как пространство *sacrum* и *profanum*

Источником наших исследований является один из жанров религиозного языка, связанный с пастырской деятельностью Церкви, – энциклика. Воспринимая официальный текст документа, с одной стороны, замечаем трудный герметичный язык теологии и официального стиля, но с другой – данный текст можно рассматривать как универсальное послание, затрагивающее практически все сферы человеческого существования (ср. Gajda 273–274). Это жанр, которому уделяется немного внимания в русской и польской теолингвистике. Александр Казимирович Гадамский, сосредоточиваясь на жанровом (генологическом) подходе к изучению религиозного языка, констатирует, что „религиозный язык можно понимать и как систему жанров, многие из которых совпадают с жанрами светского языка” (Gadomskij 2009: 108). Одновременно языковеды подчеркивают, что имеются в религиозном языке свои специфические жанры (ср. Ма 320; Ārmul’skaā 147–150). При этом в языке отдельных религий могут быть жанры, свойственные только языку конкретной религии. Таким жанром является *энциклика*. В Русской православной церкви ей соответствует жанр *окружного послания*.

Энциклика в католической литературе – это письменное обращение римского понтифика к определенной группе людей и/или ко всему человечеству, разъясняющее определенные религиозные вопросы (Ceglińska 152). Энциклики церковных иерархов являются основополагающими документами, имеющими силу закона. Они посвящаются вопросам веры, морали, сакральной сфере верующих, но также затрагивают современные социально-политические вопросы (Mitrohin 540).

Папские высказывания отражают специфические условия и цели документа как своим содержанием (тематикой) и языковым стилем, то есть от-

бором словарных, фразеологических и грамматических средств языка, так и композиционным построением.

По мнению Гадомского, все эти три момента – тематическое содержание, стиль и композиционное построение – неразрывно связаны в целом высказывании и одинаково определяются спецификой данной сферы общения (Gadomskij 2009: 108). В настоящей статье особое внимание мы сосредоточим лишь на лексике.

Энциклика Папы Франциска – это документ, целью которого является формировать у всех читающих глубокое экологическое сознание (Klimek 25). Артур Высоцки констатирует, что „encyklika *Laudato si'* papieża Franciszka niejako reasumuje nauczanie społeczne Kościoła odnośnie do ekologii [...]” (Wysocki 213). Это вторая энциклика папы Франциска от 2015 года. Русский перевод энциклики выполнен Издательством Францисканцев в том же году. Анализируемая энциклика – это религиозный документ Римско-католической церкви, затрагивающий актуальные вопросы, связанные с заботой о защите окружающей среды и благосостоянии всего творения. В ней рассматриваются современные доктринальные и организационные общецерковные вопросы.

Существенной чертой этого текста являются многочисленные ссылки на документы предшественников папы Франциска, например, Бенедикта XVI и Иоанна Павла II и др. Список учений пап в энциклике *Laudato si'* определяет векторы и доминанты, затрагиваемые папой Франциском. Ян Клибек подчеркивает также заботу автора энциклики о новом языке и о стиле богословского дискурса (Klimek 28–30). Богословы акцентируют внимание на том, что в сравнении с документами предыдущих пап язык этой энциклики более современный, простой, глубоко пронизательный и междисциплинарный. Он не является типично богословским, и вследствие этого его не характеризует обилие богословской терминологии и отвлеченность:

W porównaniu z dokumentami poprzednich papieży, zastanawia język ekologicznej encykliki papieża Franciszka. Jest on prosty, głęboko refleksyjny, zwięzły i wyraźnie interdyscyplinarny. Język papieskiej enuncjacji nie stroni od emocji oraz posługuje się często obrazem i opisem [...] nie jest przy tym językiem typowo teologicznym [tzn. nie cechują go – dop. M.W.-I. – doktrynalizm i spekulatywność] (Klimek 30).

### Критерии выбора материала

Приведенные выше характеристики повлияли на наш интерес к детальному анализу богословской составляющей в современном религиозном дискурсе на примере энциклики *Laudato si'*. На основе анализа мы пришли

к выводу, что в силу тематики – экологического кризиса в мире и отношения к нему Католической церкви – религиозная лексика составляет в документе небольшой процент от всего словарного фонда, насчитывающего 71 422 слова, – 14%. Мы отобрали методом сплошной выборки 264 единицы в 1000 употреблениях. Своеобразно устанавливаются также семантические группы. Лексика не является случайным изолированным набором слов, а представляет собой связанную лингвистическую подсистему, которая создает различные синонимические, антонимические, подчинительные и другие системы. Семантические поля содержат одни и те же общие семантические компоненты. Это слова и коллокации, значения которых состоят из одинаковых компонентов, расположенных в различных комбинациях, или те, в которых основное ядро семантических компонентов является общим, а различия состоят из отдельных элементов (Grzegorzczukowa 101, ср. Tokarski 1984, 1993). Мы выделили 11 семантических полей:

- 1) номинации Трансцендентного Существа (теонимы): 72 единицы в 329 употреблениях;
- 2) номинации святых, блаженных и библейских персонажей: 19 единиц в 43 употреблениях;
- 3) номинации священнослужителей и представителей церковной иерархии: 15 единиц в 72 употреблениях;
- 4) номинации мирян: 9 единиц в 22 употреблениях;
- 5) номинации, связанные с церковью как организацией: 46 единиц в 141 употреблении;
- 6) номинации источников вероисповедания: 29 единиц в 86 употреблениях;
- 7) номинации документов Церкви: 30 единиц в 148 употреблениях;
- 8) номинации, связанные с конфессиональным пространством: 12 единиц в 26 употреблениях;
- 9) номинации концептуальных понятий, связанных с вероисповеданием: 15 единиц в 58 употреблениях;
- 10) номинации действий и процессов, связанных с конфессиональной жизнью: 14 единиц в 65 употреблениях;
- 11) номинации католических богослужений: 3 единицы в 10 употреблениях.

Семантические поля классифицированы на основе следующих лексикографических источников: *Leksykon chrześcijaństwa: rosyjsko-polski i polsko-rosyjski* (L) познанских ученых Антони Маркунаса и Тамары Учитель (Markunas, Uczitel 1999), а также *Христианство. Русско-польский словарь* (Н) Романа Левицкого (Lewicki 2002), *Большой толковый словарь русского языка* (BTS) под редакцией Сергея Александровича Кузнецова (Kuznesov

2004), *Христианство. Словарь* (М) Льва Николаевича Митрохина (Mitrohin 1994). Нами был также проведен анализ дефиниций вышеуказанных лексем в *Словаре православной церковной культуры* (SC) Галины Николаевны Скляревской (Skłárevskaâ 2007). В работе Скляревской была предпринята попытка дифференциации сакрально-богослужебной лексики. Ученая указывает несколько типов лексем: основные понятия вероисповедания и богословские понятия; единицы, относящиеся к лексике христианской морали; названия церковных таинств; номинации Небесной иерархии; наименования иерархов церкви; элементы церковного календаря; формы, элементы и предметы богослужения, части православного храма; имена библейских персонажей, а также названия лиц, выделяемых по каким-либо качествам, одобряемым или порицаемым православной церковью (Skłárevskaâ 7).

### Семантические поля конфессиональной лексики в энциклике *Laudato si'*

Перейдем к характеристике семантических полей конфессиональной лексики, отобранной методом сплошной выборки из текста источника.

1. Первое поле – **названия лиц**. Это, во-первых названия Бога (теонимы), объекта культа и почитания. Здесь находятся единицы, называющие Божии Ипостаси и их определения; в христианстве Бог един в трех лицах: Бог Отец, Бог Сын, Бог Дух Святой.

А. Номинации Первого Божественного Лица: *Бог* (126), *Бог Творец* (5), а также восклицания: *О, Господи Боже! Господи Боже Вседержитель! Боже, Боже Всемогущий, Боже бедных, Господи Боже Троиединый, Боже любви, Вседержитель! Вечный*. Еще несколько имен Бога: *единственный Властитель мира, Всевышний* (3), *Всемогущий* (2), *Всемогущий Бог* (2), *благый Владыка*. Следующие номинации относятся к лексеме *Отец*: *Отец* (12) *Отец Творец, Отец Небесный, Творец* (21).

Б. Номинации Второго Божественного Лица; ядром этого поля является лексема *Иисус* – „Богочеловек, рожденный Девой Марией и принявший смерть на кресте во искупление человеческих грехов, затем воскресший и вознесшийся на небо; одна из ипостасей Святой Троицы” (BTS): *Слово воплощенное, Сын* (2), *Сын Божий* (2), *Иисус* (23), *воплотившийся Сын, Сын Человеческий, Христос* (2), *Воскресший Христос* (15), *Иисус Христос* (2). В эту группу стоит причислить обращение к Богу: *Господи* (11).

В. Номинации Святой Троицы: *Троица* (6), *Божественные Лица*, *Ипостась Троицы* ('ипостась – каждое из трех лиц Святой Троицы' – X), *Единый Бог в трех ипостасях: Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа, Бог троичен*.

Г. Номинации Девы Марии и Святого Семейства: *Мария* (5), *Мать* (2), *Царица всего творения* (3), *Царица небесная, Жена, Святое Семейство*.

В этом семантическом поле помещаем также прилагательные:

– *Божественный* (20) ('1. книжн. к словам Божество и Бог; 2. относящийся к религии; церковный' – BTS): *Божественное действие, Божественный характер, Божественная благодать, Божественная благодать, Божественный дар, по Божественному образу, Божественная любовь, Божественный разум, Божественная гармония, Божественное присутствие, Божественное „Ты“*;

– *Божий* (62) – ('к слову Бог'), *Слово Божие (Логос), Божия земля, Божий мир, Божий замысел* (2), *дар Божий* (3), *творение Божие* (6), *сердце Божие, мысль Божия, могущество Божие, сила Божия, сотрудник Божий, Любовь Божия* (4), *ласка Божия, творение Божие, действие Божие, образ Божий, орудия Божии* (2).

2. Следующее поле объединяет **названия библейских персонажей, святых и блаженных**, обозначающих лиц, которые ближе к Богу, чем обычные верующие, оглашенные церковью. Ядрами поля мы называем два прилагательных: *святий* и *блаженный*: *Святий* (30), *Францисканский святий, святий покровитель* (в значениях: '1. обладающий высшим совершенством и сверхъестественной силой. 2. проведший жизнь в служении Богу и церкви или пострадавший за христианскую веру и признанный церковью небесным покровителем верующих, как способный творить чудеса' – BTS), например: *Святий Иоанн Павел II* (5), *святий Иоанн XXIII, святий Франциск Ассизский* (6), *Франциск* (3), *святий Франциск* (3), *святий Бонавентура* (4), *святий Иоанн Креста, святий Бенедикт Нурсийский, святая Тереза из Лизьё, святий Юстин, Святий Василий Великий, Фома Аквинский* (4). Слово *Блаженный* (2) ('христианский подвижник, призванный церковью образцом для верующих' – Н): *блаженный Папа Павел VI, блаженный Шарль де Фуко*.

Следующая группа относится к номинациям библейских персонажей и охватывает 4 единицы в 11 употреблениях: *святий Иосиф, Каин* (6), *Авель* (2), *Ной* (2).

3. Третье поле – это **названия, связанные с церковной иерархией**. Наличие этой группы слов объясняется жанром энциклики, так как в заглавии читаем:

ЭНЦИКЛИКА  
LAUDATO SI'  
ВЕРХОВНОГО ПОНТИФИКА  
ФРАНЦИСКА  
ЕПИСКОПАМ,  
ПРЕСВИТЕРАМ И ДИАКОНАМ,  
ЛЮДЯМ, ПОСВЯЩЕННЫМ БОГУ,  
И ВСЕМ ВЕРНЫМ МИРЯНАМ  
*О ЗАБОТЕ ОБ ОБЩЕМ ДОМЕ*

В состав этого поля входят нижеследующие единицы: словосочетания с именами собственными *Верховный Понтифик Франциск, Папа Римский* (2), *Папа Бенедикт* (4), *Бенедикт XVI* (19), *Иоанн Павел II* (19), *Папа Римский Франциск, Епископ Рима Бенедикт XVI*, а также нарицательные существительные *епископ* (10), *пресвитер* (2), *священник, диакон, духовенство* (в значении: ‘собр. священнослужители, в отличие от мирян’ – Н), *монах*.

В состав поля входят также прилагательные с конфессиональным значением *папский* (8) и *монашеский* (2): *монашеская традиция, монашеская формация* (‘к словам: монах и монахиня’ – М).

4. Очередное поле – это **названия мирян**, т. е. людей, связанных с конфессиональной жизнью, последователей христианства, верующих, исповедующих христианскую религию: *верный, мирянин, член Церкви, христианин* (9) (‘последователь христианства, верующий, исповедующий христианскую религию’ – М), *верующий* (4) (‘признающий существование Бога, верящий в Бога; религиозный, набожный’ – BTS), *аскет* (‘христианский отшельник, проводящий свою жизнь в строгом воздержании’ – SC), *мистик* (2) (‘последователь мистицизма’ – L), *странник* (2) (‘человек, странствующий пешком к святым местам, идущий на богомолье’ – L), *паломник* (‘пилигрим’ – Н), *богослов* (‘специалист по богословию; теолог’ – Н).
5. Следующее поле – это **лексика, связанная с церковью как организацией**. Первая номинация – лексема *Церковь* (25) (‘религиозная организация духовенства и верующих, объединенная общностью верований и обрядности; религия, проповедуемая такой организацией’ – BTS), например: *Католическая Церковь* (10), *вселенская Церковь, учение Церкви* (3), *Учительство Церкви*. Последующие компоненты поля – это слова *религия* (10) (‘та или иная вера; вероисповедание’ –

BTS) и *христианство* (2) ('одна из наиболее распространенных религий мира' – BTS). В состав этого поля входят и имена прилагательные: *церковный* ('относящийся к Церкви, и связанный с религией и богослужением' – BTS): *церковное общение*; *христианский* (21): *христианская духовность* (4), *христианская мысль*, *христианская антропология*, *христианская традиция*, *христианские Общины*, *христианская религия*, *христианский духовный опыт* (4) и др.; *иудейско-христианский* (4): *иудейско-христианское мировоззрение*, *иудейско-христианская мысль*, *иудейско-христианская традиция* (2); *религиозный* (5), например: *религиозное уважение*, *религиозное верование*, *религиозный язык* (2), *религиозный текст*; *католический* (17) ('к слову: католицизм, католичество и католик' – М): *католический мир*.

Очередная большая группа наименований в этом поле охватывает организационные формы деятельности Католической церкви, в этой группе общеязыковые значения слов пересекаются с конфессиональными. Это нижеперечисленные единицы, указанные в энциклике:

- *Конференция* (21) ('собрание, совещание представителей каких-либо государств, партийных, общественных, научных и т. п. организаций для обсуждения и решения каких-либо вопросов' – BTS). Конференция епископов в Католической Церкви – это орган, объединяющий епископов определенной территории, чаще всего страны, направленный на координацию работы епископов и сотрудничество в решении общих проблем. Конференция епископов может назначать постоянные советы для решения конкретных проблем. В русском языке это новое конфессиональное значение, так как Конференция католических епископов России была учреждена лишь 2 марта 1999 г. Ср.: *Конференция католических епископов Австралии*, *Конференция католических епископов Южной Африки*, *V Генеральная конференция епископата Латинской Америки и Карибского бассейна* (2), *Конференция католических епископов Филиппин*, *Конференция католических епископов Японии*, *Конференция епископов Боливии* (2), *Конференция епископов Германии*, *Конференция католических епископов Соединенных Штатов*, *Конференция католических епископов Канады*, *Конференция епископов Португалии*, *Конференция епископов Доминиканской Республики*, *Конференция епископов Парагвая*, *Конференция епископов Новой Зеландии*, *Мексиканская Епископская конференция*, *Национальная конференция епископов Бразилии*.
- *Комиссия* (4) ('группа лиц или орган из группы лиц со специальными полномочиями' – BTS): *Епископская комиссия по социальному*

- пастырству, Комиссия по социальным вопросам (2), Епископская комиссия по социальному пастырству в Аргентине.*
- *Совет (7) ('представительный орган власти; одна из форм организации общества' – BTS): Папский совет „Справедливость и мир”.*
  - *Федерация ('союз, объединение нескольких общественных организаций' – BTS): Федерация Конференций епископов Азии.*
  - *Собор ('собрание епископов для обсуждения важных вопросов церковной и религиозной жизни' – Л, 'собрание, съезд представителей высшего духовенства христианской церкви, общецерковный съезд' – BTS): II Ватиканский Собор (3).*
6. Далее стоит представить поле, названное нами **Источники вероисповедания**. В энциклике очень важны ссылки на источник веры, то есть *Священное Писание*, но Папа Римский также ссылается на традицию учения Церкви, то есть документы, проповеди предшественников, а также *Катехизис* и другие произведения Католической церкви законодательного и учительского характера. Самая большая группа включает следующие номинации: *Священное Писание (3), Писание, Библия (8) ('свод священных книг иудейской и христианской религий, состоящий из Ветхого Завета, признаваемого каждым из этих вероучений, и Нового Завета, признаваемого только христианством' (Н), Слово Божие (Логос), Божественная весть*. Также учитываются и названия отдельных частей: *Новый Завет, Евангелие (7) ('благая весть' – Л; '1. часть Библии, первые четыре книги Нового Завета, в которых излагается земная жизнь Иисуса Христа и учение о Царстве Божием' – BTS): Евангелие от Иоанна, Книга Бытия (5), а также аббревиатуры – 49 единиц: Быт (14), Иер (2), Кол, Пс (6), Втор (2), Лев (5), Исх (3), Притч, Откр (2), Прем, Мф (6), Лк (3), Мк, Ин, Рим.*
- В этой группе также находится имя прилагательное *библейский (9)*, например: *библейские тексты, библейское законодательство, библейское повествование (5), библейская традиция, библейская вера.*
7. Нижеуказанное поле составляют **номинации документов Церкви и другие наименования, связанные с пастырской деятельностью Церкви**. Прежде всего это названия папских документов, записанных проповедей и посланий:
- *конституция (3) ('конституция церковная – документ вероучительного характера' – Н): Пастырская конституция *Gaudium et spes* о Церкви в современном мире.*
  - *энциклика (9) ('послание папы римского ко всем католикам по вопросам политики, религии, морали и т. п.' – BTS), например: Энциклика *Redemptor hominis*, Энциклика *Caritas in veritate* (16),*



Энциклика *Laborem exercens* (2), Энциклика *Centesimus annus* (6), Энциклика *Sollicitudo rei socialis* (2), Энциклика *Populorum progressio*, Энциклика *Lumen fidei*, Энциклика *Ecclesia de Eucharistia*, Энциклика *Laudato si'* *О заботе об общем доме*.

- послание (24) (в значениях: ‘1. письменное обращение к кому-либо, письмо. [...] 4. одно из произведений раннехристианской литературы, приписываемых церковью апостолам’ – BTS), например: *Послание Расет in terris*, *Послание ко Дню молитв о сохранении творения*, *Апостольское послание Octogesima adveniens*, *Апостольское послание Orientale lumen*, *Пастырское послание Responsa bilidade solidária pelo bem comum* [*Солидарная ответственность за общее благо*], *Послание на Всемирный день мира* (7), *Рождественское послание*, *Пастырское послание What is Happening to our Beautiful Land?* [*Что происходит с нашей прекрасной землей?*], *Пастырское послание об окружающей среде и человеческом развитии в Боливии El universo, don de Dios para la vida* [*Вселенная – дар Божий ради жизни*] и др.
- декларация (8) (‘название некоторых официальных документов с сообщением каких-либо нужных сведений’ – BTS): *Декларация Love for Creation. An Asian Response to the Ecological Crisis* [*Любовь к творению. Азиатский ответ на экологический кризис*] (3), *Рио-де-Жанейрская декларация по окружающей среде и развитию* (4), *Стокгольмская декларация*.
- обращение (13) (‘призыв, речь; воззвание’ – BTS): *Апостольское обращение Evangelii gaudium* (13).
- проповедь (5) (‘поучение, речь, духовное слово, наставление священника пастве в церкви либо в ином месте’ – L), например: *Проповедь по случаю торжественного начала Петрова служения* (2), *Проповедь на мессе в торжество Тела Христова*. *Проповедь на Вечерне в Аосте*, *Проповедь на Мессе, отслуженной для сельскохозяйственных работников в Ресифе, Бразилия*.
- молитва (4) (во втором значении: ‘2. установленный текст, произносимый верующим при обращении к Богу, к святым, а также при религиозных обрядах’ – BTS).
- *Катехетическая беседа* (10) – искомое словосочетание отсутствует в узусе современного русского языка.

Последними в этой группе будут две единицы, обозначающие тексты вероучительного характера, *катехизис* (12) (‘наставление, поучение’ – L), например: *Катехизис Католической Церкви* и *Компендиум социального учения Церкви* (4). Зафиксировано также прилагательные *апостольский* (14) и *пастырский* (11).

8. Следующее поле – **номинации, связанные с конфессиональным пространством**, – объединяет три группы единиц:

- Сверхъестественное пространство: *Небеса* (5) и *небо* (2) (‘место, пространство, где обитают Бог, ангелы, святые и где находится рай’ – BTS), *небесный* (6) (‘исходящий, с неба как места пребывания божества’ – М), например: *Царство Небесное, небесный дом*.
- Библейские топонимы: *Иерусалим, Назарет*.
- Пространство, связанное с земной Церковью: *Святой Престол* (‘о Ватикане’ – Н), *епархия* (‘церковно-административный округ, находящийся под управлением епископа’ – М), *монастырь* (в значениях ‘уединенное место, келья отшельника’ – Л и ‘церковь, жилые помещения и территория, принадлежащие такой общине’ – BTS), *храм* (‘здание, предназначенное для совершения богослужений и религиозных обрядов’ – Н), *алтарь* (2) (‘часть храма, в которой на возвышении находится святой престол’ – М), *церквушка* (‘здание, в котором происходит христианское богослужение’ – BTS).

В это поле мы добавили предмет, создающий конфессиональное пространство – *Крест* (3) как символ принадлежности к христианскому вероисповеданию.

9. Очередное поле – это нижеследующие **концептуальные понятия, связанные с вероисповеданием**: *чудо* (2) (‘явление, вызванное вмешательством Божьей воли’ – Л), *грех* (9) (‘в христианском вероучении: нарушение действием, словом или мыслью воли Бога, религиозных предписаний, правил’ – BTS), *грехопадение* (‘1. нравственное падение, поступок, представляющий измену какому-либо идеалу, принципам, убеждения или нарушающий общественные нормы поведения, морали и т. п.’ – BTS), *вера* (25), *Божество* (3) как черта христианского Бога (не зафиксированное значение в словарях), *Воплощение* (4) (‘один из центральных догматов веры в христианстве, акт непостижимого соединения вечного Бога с сотворенной Богом же человеческой природой’ – Л), *Пятидесятница* (‘одно из названий праздника христианской церкви, отмечаемый на пятидесятый день после Пасхи’ – BTS), *Аминь* (‘слово – аккламация, употребляется в качестве заключительного слова молитв, проповедей и т. п.; истинно, верно, да будет так’ – Л), *Откровение* (2) (‘духовное видение’ – BTS).

Также прилагательное *богословский* (‘к Богословие и Богослов’ – Н): *богословские размышления и теология* (4) (‘совокупность церковных учений о Боге и догмах религии; богословие’ – BTS), *богословие* (‘систематическое изложение и истолкование какого-либо религиозного учения, догматов какой-либо религии; теология’ – BTS),

*добродетель* (2) ('положительное нравственное качество человека; высокая нравственность, моральная чистота' – Н) и прилагательное *сакраментальный*.

10. **Номинации действий и процессов, связанных с конфессиональной жизнью**, выражены с помощью глаголов, отглагольных существительных и словосочетаний: *крестить* ('совершать обряд крещения над кем-либо' – М), *поклонение* (3) ('к словам: поклоняться, совершать культовые обряды перед кем-, чем-либо, почитаемым как божество, святыня, высшая сила, а также: чувство преданного восхищения, благоговения; преклонение' – М), *прославить* (16) ('воздать хвалу кому-либо, превознести кого-либо, восхвалить' – Н), *благословить* (2) (в значениях: 'перекрестить (рукой, крестом, иконой), произнося слова молитвы, напутствия, пожелания благополучия, успеха. 3. воздать хвалу, благодарность' – BTS), *молиться* ('обращаться с молитвой к Богу, святым; произносить слова молитвы' – М), *воздавать славу* (2), *воздавать хвалу* (искомое слово отсутствует), *молить Бога, хвалить* (4) ('возносить хвалу Богу, обычно в псалмах, молитвах и т. п.' – Н), *прославление* (1), *поклонение* (3) ('к глаголу: поклоняться – т. е. совершать культовые обряды перед кем-, чем-либо, почитаемым как божество, святыня, высшая сила' – BTS), *хвала* (10) ('возглас или выражение восхищения, признания, благодарности' – BTS), *упование* ('надежда, вера в исполнение, осуществление чего-либо' – Н), *уповать* ('твердо надеяться на что-либо, с надеждой, верой' – BTS), *славить, катехизация* (1) ('переложение христианского вероучения в виде вопросов и ответов' – BTS), *молитва* (3), *молитвенный* (1).
11. Самое малое, однако, важное с точки зрения структуры понятийного пространства католицизма поле **названий богослужений**: *Месса* (2), *Вечерня* (1) – и **таинств**: *Евхаристия* (7).

### **Конфессиональная лексика как пространство традиции и современности – стилистическая и функциональная характеристика**

Детальная семантическая классификация конфессиональной лексики в рамках религиозного дискурса позволяет нам сделать еще один вывод, касающийся функционирования этих единиц в светской лексикографии, которая, как можно полагать, отражает современное состояние русского языка. Мы проанализировали дефиниции отобранной лексики в *Большом толковом словаре русского языка* (Кузнецов). Итак, помета '*религ.*'

содержится в словарных формулировках следующих единиц: *священный, святой* (2 значения), *собор, откровение, пастырь, молитва, Евангелие*, а помета ‘*церк.*’ – в словарных формулировках слов *катехизис, ипостась, епархия* (‘церковно-административный округ’ – BTS), *монастырь, духовный, послание*.

Мы проанализировали также единицы, содержащие в словарной дефиниции эксплицитную ссылку на принадлежность к христианству или слово ‘*христианство*’. Это либо компонент дефиниции, либо примечания: ‘*в христианстве*’, ‘*согласно христианскому вероучению*’. Итак, кроме самой группы слов *Христос, христианин, христианский, христианство*, выступают также следующие лексемы: *блаженный, святой, церковь, аскет, собор, библия, послание, катехизис, Вседержитель, Всевышний, Всемогущий, воскреснуть, Отец, Творец, Святой Дух, Ипостась, Бог* (божий, божественный), *Иисус, религия, крест, грех, Пятидесятница, крестить, славить*.

Следующий сигнал конфессиональной принадлежности лексики – фраза ‘*по религиозным представлениям*’: *покровитель, Воплощенный, воскреснуть, Бог, небеса, небесный, душа, чудо*.

Кроме того, чаще всего слова сопровождаются стилистической пометой, обозначающей высокий стиль: *Вседержитель* (‘*высок*. в христианстве: одно из имен Бога’ – BTS).

Можно прийти к выводу, что в толковом словаре находим общерелигиозную и общехристианскую лексику, однако 12 единиц, связанных с католическим вероисповеданием в нем не числятся. Весь корпус единиц мы проанализировали также с точки зрения наличия в словарных формулировках упоминания именно *католической конфессии*. Таких единиц 14. Здесь, кроме самой дефиниции прилагательного *католический*, следующие единицы: *епископ, пресвитер, духовенство, монах, блаженный, церковь*. По отношению исключительно к католической конфессии упоминаются только 3 лексемы: *papa, месса, энциклика*.

В статье исследовалась конфессиональная лексика, отобранная из русского перевода энциклики *Laudato si*’. Лексика охарактеризована с точки зрения семантики и выполняемых функций, а также ее кодификации как в современном русском религиозном языке, так и в общелитературном языке. Адресатами энциклики являются не только представители церковной иерархии, но также все верующие, отсюда возникает необходимость обращения внимания на прагматические аспекты религиозного языка, в том числе соблюдение баланса между полным пониманием и использованием специальной конфессиональной богословской терминологии.

Говоря о прагматической значимости отобранной лексики, следует констатировать, что наиболее понятными для всех пользователей современного

русского языка будут слова из групп, относящихся к общехристианским понятиям (всего 151 единица), а именно:

- 1) теонимы;
- 2) номинации мирян;
- 3) номинации источников христианского вероисповедания;
- 4) номинации действий и процессов, связанных с конфессиональной жизнью, которые в основном охватывают приношение хвалы единому Богу;
- 5) некоторые наименования, связанные с конфессиональным пространством;
- 6) номинации концептуальных понятий, связанных с христианским вероисповеданием.

В свою очередь, в некоторых полях находится конфессиональная католическая лексика (113 единиц). Ее нельзя назвать традиционным пластом русского языка. Самыми отдаленными в понятийном пространстве современных (в большинстве православных) пользователей русского языка будут слова и словосочетания из групп:

- 1) номинации святых, блаженных Католической церкви;
- 2) номинации священнослужителей и представителей церковной иерархии;
- 3) номинации, связанные с церковью как организацией;
- 4) номинации документов церкви (например, новые значения слов *конституция*, *послание*, *энциклика* – ср. привычный для русского языка термин *окружное послание*);
- 5) номинации католических богослужений.

Таким образом, благодаря переводам католических текстов обогащается лексический фонд современного русского языка. Статус католической лексики в современном русском языке определить непросто. Конфессиональная лексика была почти полностью маргинализована в советские времена, и только в 1990-х годах Римско-католическая церковь в России начала восстанавливаться. Таким образом, анализируемая группа лексики не имеет глубоких корней в религиозном обиходе, религиозном узусе, однако является важным средством создания пространства религиозного дискурса.

Подытоживая настоящее обсуждение, мы согласимся со словами Ирены Баеровой, которая на вопрос, следует ли бояться того, что секуляризм будет проникать в религиозное пространство через ассоциации с повседневной жизнью, с современностью, отвечает, что это было бы преувеличением. Исследовательница констатирует, что не надо бояться секуляризации языка, а наоборот, необходимо поддерживать взаимосвязь языка сферы *sacrum* и *profanum* как своего рода сакрализацию мира (Вајерова 32). Так же, как

религия должна проникать в повседневную жизнь верующих, так и религиозный язык должен быть неотъемлемой составляющей современного общенационального языка. На основании анализа текста *Энциклики о заботе об общем доме. Laudato si'* мы можем утверждать, что именно таким подходом руководствуется Папа Римский Франциск.

### Список сокращений

- BTS – Kuznecov, Sergej A., red. *Bol'soj tolkovyj slovar' russkogo âzyka*. Sankt-Peterburg, Norint, 2004.
- H – Lewicki, Roman. *Hristianstvo. Russko-pol'skij slovar'*. Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax, 2002.
- L – Markunas, Antoni, Tamara Uczitel. *Leksykon chrześcijaństwa: rosyjsko-polski i polskorosyjski*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999.
- M – Mitrohin, Lev N., red. *Hristianstvo. Slovar'*. Moskva, Izdatel'stvo Respublika, 2004.
- SC – Sklârevskaâ, Galina N. *Slovar' pravoslavnoj cerkovnoj kul'tury*. Moskva, AST Astrel', 2007.

### Источник

Papa Rimskij Francisk. *Ėnciklika o zabote ob obšem dome. Laudato si'*. Moskva, Izdatel'stvo Franciskancev, 2015.

### Библиография

- Âkimov, Petr A. „O sušnosti ponâtîâ «religioznaâ leksika» v sovremennoj lingvistike”. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, 11, 2011, s. 74–76.
- Âkimov, Petr A. „Religioznaâ leksika – cerkovnaâ leksika – biblejskaâ leksika: k voprosu o sootnošenii ponâtij”. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, 9, 2013, s. 66–69.
- Ârmul'skaâ, Irina Ū. „Duhovnoe poslanie kak cerkovnyj dokument”. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta*, 6 (2), 2007, s. 147–150.
- Bajerowa, Irena. „Kilka problemów stylistyczno-leksykalnych współczesnego polskiego języka religijnego”. *O języku religijnym. Zagadnienia wybrane*. Red. Maria Karpluk, Jadwiga Sambor. Lublin, Redakcja Wydawnictw KUL, 1988, s. 21–44.
- Ceglińska, Anetta. *Piękno papieskiego słowa. O stylu encyklik Jana Pawła II*. Łódź, Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie, 2000.
- Gadomskij, Aleksandr K. „O ŗanrah religioznogo âzyka v russkoj i pol'skoj teolingvistike”. *Stil*, 8, 2009, s. 107–118.
- Gadomskij, Aleksandr K. „Pol'skaâ i russkaâ religioznaâ leksika: popytka sistematizacii”. *Krymsko-pol'skij sbornik naučnyh rabot. Krymsko-polskie zeszyty naukowe*. T. VI. Red. Aleksandr K. Gadomskij. Simferopol', Universum, 2007, s. 287–296.
- Gajda, Anetta. „Miłosierdzie większe niż sprawiedliwość. Piękno myśli i słowa w encyklice *Dives in misericordia*”. *Łódzkie Studia Teologiczne*, 13, 2004, s. 273–288.

- Grzegorzczkova, Renata. *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.
- Klimek, Jan. „Pedagogiczno-pastoralne aspekty encykliki *Laudato si'* Papieża Franciszka”. *Edukacja i duchowość ekologiczna*. Red. Peter Tripak, Józef Partyka. Ojców, Ojcowski Park Narodowy w Ojcowie, 2017, s. 25–39.
- Kuznecov, Sergej A., red. *Bol'soj tolkovyj slovar' russkogo języka*. Sankt-Peterburg, Norint, 2004.
- Lewicki, Roman. *Hristianstvo. Russko-pol'skij slovar'*. Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax, 2002.
- Ma, Na. „Standartizovannost' rečevogo žanra duhovnogo posłaniâ sovremennogo russkogo literaturnogo języka”. *Gumanitarnye, social'no-ekonomičeskie i obščestvennye nauki*, 9, 2015, s. 320–324. Web. 15.10.2019. <https://rucont.ru/efd/376191>.
- Makuchowska, Marzena. „O zrozumiałości tekstów religijnych”. *Pastores*, 29, 2005, s. 55–64.
- Markunas, Antoni, Tamara Uczitiel. *Leksykon chrześcijaństwa: rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 1999.
- Mitrohin, Lev N., red. *Hristianstvo. Slovar'*. Moskva, Izdatel'stvo Respublika, 2004.
- Nagórko, Alicja. „Od antychryst do zbawić – sakralne i świeckie w leksyce”. *Słowa i ich opis. Na drogach współczesnej leksykologii*. Red. Dorota Zdunkiewicz-Jedynak. Warszawa, Wydział Polonistyki UW, 2012, s. 183–195.
- Prohvatilova, Ol'ga A. *Pravoslavnaâ propoved' i molitva kak fenomen sovremennoj zvučašej reči*. Volgograd, Izdatel'stvo Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta, 1999.
- Sklârevskaâ, Galina N. *Slovar' pravoslavnoj cerkvoj kul'tury*. Moskva, AST Astrel', 2007.
- Timofeev, Kirill A. *Religioznaâ leksika russkogo języka kak vyraženie hristianskogo mirovozzreniâ: učebnoe posobie*. Novosibirsk, Novosibirskij gosudarstvennyj universitet, 2001.
- Tokarski, Ryszard. „Słownictwo jako interpretacja świata”. *Współczesny język polski. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. 2. Red. Jerzy Bartmiński. Wrocław, Wiedza o Kulturze, 1993, s. 335–362.
- Tokarski, Ryszard. *Struktura pola znaczeniowego*. Warszawa, PWN, 1984.
- Wysocki, Artur. „Miejsce ubogich w koncepcji rozwoju zrównoważonego i ekologii integralnej”. *Świat jako wspólny dom. Wokół koncepcji ekologii integralnej w encyklice „Laudato si'”*. Red. Artur Wysocki. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2016, s. 213–258.





KARINA ZAJĄC-HADUCH

## Narracyjność językowego obrazu ludzkiej egzystencji w polskich i rosyjskich połączeniach wyrazowych zawierających czasowniki ruchu *іść/уѡму, chodзіć/xodumь* (na materiale leksykograficznym)

Narrativity of the linguistic picture of human existence  
in Polish and Russian phrases containing the verbs  
of movement *іść/уѡму, chodзіć/xodumь*  
(on lexicographic material)

**Abstract.** The purpose of the study is to show narrative (narration) as a category that combines individual elements of knowledge, expressed through language, and, thus, ensures the cohesion of the linguistic and cultural picture of the world. In the light of this concept, the linguistic-cultural picture of the world is understood as a dynamic, multi-layered narrative depending on the accepted points of view, intentions, approaches and methods of conceptualization, categorization and axiologization of reality adopted in this culture. This article deals with the narrative of human life, which creates the expressions in Polish and Russian that contain verbs of movement. The analysis of the chosen phrases allows us to determine how similar life experiences are perceived in both languages, as well as to what extent the cultural conditions and the genetic proximity of both languages have an influence on similarities in the image of human existence.

**Keywords:** narrativity, linguistic and cultural, picture of the world, narrations about human life, Polish and Russian

Karina Zajęc-Haduch, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Kraków – Polska, [karina.zajac-haduch@up.krakow.pl](mailto:karina.zajac-haduch@up.krakow.pl), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6246-4909>

Budowanie opowieści o życiu stanowi nieodłączny element ludzkiej egzystencji. „Co więcej, w nieskończonej niemal ilości form opowiadanie obecne jest we wszystkich czasach, wszystkich miejscach, wszystkich społeczeństwach. Narodziło się wraz z historią ludzkości” (Barthes 327). Jak zauważają badacze reprezentujący różne dyscypliny humanistyki, naturalność formy opowiadania,

jako środka wyrażania myśli i stanów emocjonalnych, nie wynika z natury samego procesu komunikacji, ale ma swe źródło w narracyjnym sposobie pojmowania świata, który z kolei uwarunkowany jest narracyjną strukturą ludzkiej wiedzy o świecie (Trzebiński 17). Efektem narracyjnego sposobu postrzegania otaczającej nas rzeczywistości są dostarczane za pośrednictwem kultury gotowe wzorce, scenariusze standardowych (charakterystycznych dla danej społeczności) życiowych historii. Według Anny Pajdzińskiej, „nawet najbardziej spontaniczną, prywatną ekspresję indywidualnego przeżycia głęboko przenikają symboliczne systemy kultury, a jednostkowymi – zdawać by się mogło – interpretacjami sterują schematy narracyjne” (Pajdzińska 227–228). Przykładając określoną strukturę narracyjną do rzeczywistości, w której jesteśmy zanurzeni, umieszczamy dane wydarzenie w odpowiedniej czasoprzestrzeni i widzimy siebie i innych jako bohaterów rozmaitych historii. Istotne jest jednak, na co zwraca uwagę Jerome Bruner w swoim artykule *Życie jako narracja*, aby opowieści o życiu miały punkt zaczepienia w społeczności, z której wyrastają, aby narratorów i słuchaczy łączyła wspólna „struktura głęboka” dotycząca natury życia (Bruner 10).

Narracja jest zatem jedną z możliwych form organizacji doświadczenia, porządkującą naszą wiedzę o świecie społecznym, o ludziach i łączących ich relacjach, pozwalającą uchwycić upływ czasu, zyskać świadomość zmienności naszego życia i zachować poczucie własnej tożsamości:

Narracyjne opracowanie doświadczeń [...] prowadzi do uporządkowania zdarzeń, dostrzeżenia wśród nich pewnych spójnych sekwencji, odkrycia związków między poszczególnymi faktami (na przykład przyczynowo-skutkowych) i poprzez wszystkie te procesy pozwala zrozumieć własne doświadczenie i nadać mu znaczenie. W tym ujęciu [...] przynosi człowiekowi wglądy i odkrycia, odsłania lub konstruuje głębszy, bardziej ogólny sens zdarzeń (Stemplewska-Zakowicz, Zalewski 24–25).

Atrakcyjność pojęcia narracji, zdaniem niektórych badaczy, polega na jej strukturze czasowej: narracja (opowieść), podobnie jak ludzka egzystencja, ma swój początek, przebieg i koniec (Kotula, Vojteková 14).

Przedmiotem niniejszych rozważań są narracje o ludzkim życiu, jakie tworzą utrwalone w języku polskim i rosyjskim wyrażenia zawierające czasowniki ruchu. Na podstawie analizy wybranych połączeń leksykalnych postaram się przedstawić, w jaki sposób w obu językach postrzegane są podobne doświadczenia życiowe, a także w jakim stopniu uwarunkowania kulturowe oraz genetyczna bliskość obu języków wpływają na zbieżności w obrazowaniu ludzkiej egzystencji.

Zdaniem przywoływanego wyżej Brunera „[l]udzie, gdziekolwiek żyją, mogą przekazać jakąś zrozumiałą relację ze swojego życia. Różna w tych relacjach natomiast będzie kulturowa i językowa perspektywa i forma narracji, w którą zostanie

ona ujęta i wyrażona” (Bruner 6). W świetle przytoczonych słów zasadne wydaje się przyjęcie za podstawę analizy teorii narracyjności jako kategorii zespalającej poszczególne elementy wiedzy, wyrażanej za pośrednictwem języka, a zatem nadającej spójność językowo-kulturowemu obrazowi świata. Językowo-kulturowy obraz świata, w świetle tej koncepcji, pojmowany jest jako dynamiczna, wielowątkowa narracja, uzależniona od przyjmowanych punktów widzenia, intencji, postaw oraz utrwalonych w danej kulturze sposobów kategoryzacji i aksjologizacji rzeczywistości (Filar 186). Warto podkreślić, że narracyjność, stanowiąca źródło głębokiej interdyscyplinarnej wiedzy dotyczącej sposobu konceptualizowania świata, w wielu aspektach odpowiada naturalnej, antropocentrycznej perspektywie języka, która uwzględnia „człowieka jako przedmiot językowej interpretacji” (Bartmiński, Tokarski 48).

Przyjrzenie się wybranym polskim i rosyjskim czasownikom ruchu *іść/идти, ходить/ходить*, ich derywatom prefiksalnemu, a w szczególności utrwalonym w obu językach połączeniom leksykalnym (zwłaszcza frazeologicznym), w skład których wchodzi omawiane jednostki, pokazuje, w jakim stopniu ‘chodzenie’, czyli jedna z najwcześniej nabywanych przez człowieka umiejętności, wpływa na sposób postrzegania rzeczywistości i tworzenia narracji za pomocą środków językowych dostępnych w obu konfrontowanych językach. Należy zaznaczyć, że ‘chodzenie’ w świetle przeprowadzonej analizy to nie tylko czynność wykonywana przez człowieka, ale również odniesienie do stanów rzeczy, w których w pozycji wykonawcy czynności (agensa) występuje element rzeczywistości wyodrębniony przez człowieka w procesie metaforyzacji.

Wykorzystany materiał badawczy pochodzi z opracowań leksykograficznych, wśród których wymienić należy: *Słownik języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka (Szymczak 2002), *Большой толковый словарь русского языка* pod redakcją Siergieja Aleksandrowicza Kuzniecowa (Kuznecov 1998), *Словарь-справочник по русской фразеологии* Rudolfa Iwanowicza Jarancewa (Ārancev 1985), *Фразеологический словарь русского языка* pod redakcją Aleksandra Iwanowicza Mołotkowa (Mołotkov 1986), *Большой фразеологический словарь русского языка* autorstwa Weroniki Nikołajewny Tielii (Teliá 2006), *Słownik frazeologiczny rosyjsko-polski* pod redakcją Stanisława Karolaka (Karolak 1998), *Wielki słownik polsko-rosyjski* Dymitra Hessena, Ryszarda Stypuły (Hessen, Stypuła 1996), *Wielki słownik polsko-rosyjski* pod redakcją Magdaleny Kuratczyk, Elizy Małek, Jana Wawrzyńczyka (Kuratczyk, Małek, Wawrzyńczyk 2016).

Jak zauważa Irina Sandomirska, narracyjny charakter utrwalonych połączeń leksykalnych uwidacznia się w szczególności sposób, gdy utrwalone połączenia wyrazów nie są rozpatrywane pojedynczo, a łączy się je w mniej lub bardziej zorganizowane kompleksy (Sandomirska 363). Przeprowadzona analiza semantyczno-leksykalna

polskich i rosyjskich jednostek leksykalnych tworzących narrację o ludzkiej egzystencji pozwala wyodrębnić kilka obszarów konceptualnych, do których odnieść można etapy ludzkiego życia, relacje międzyludzkie, stany emocjonalne oraz psychofizyczne. Liczną grupę w obu językach stanowią s frazeologizowane wyrażenia w obrazowy sposób ukazujące poszczególne etapy ludzkiego życia, takie jak narodziny, dorastanie, zdobywanie wiedzy, rozpoczynanie samodzielnego życia, praca zawodowa, zarabianie, starzenie się i śmierć.

Bożena Kotuła i Marta Vojteková, porównując strukturę semantyczną polskich i słowackich czasowników ruchu, stwierdzają, że narrację o ludzkim życiu można zawrzeć w trzech zdaniach mocno podkreślających aktywność człowieka i stanowiących punkt wyjścia do dalszych opowieści:

1. Człowiek przychodzi na świat.
2. Człowiek idzie przez życie.
3. Człowiek odchodzi z tego świata (Kotuła, Vojteková 151).

Konfrontując te zdania z ich rosyjskimi odpowiednikami, można zauważyć podobne mechanizmy konceptualne i zbliżoną strukturę składniową (*идти по жизни, уходить/уйти в лучший мир, уходить/уйти из жизни*), jedynie w rosyjskim frazeologizmie dotyczącym narodzin zaobserwować możemy wymianę czasownika *приходить* na *появлять się*. Powiemy zatem *являться/появиться на свет: Скоро в семье появится ребенок; Я появился на свет последним* (Kuznecov 951). Uwagę zwraca, zwłaszcza w rosyjskiej narracji, bogactwo synonimicznych konstrukcji obrazujących umieranie, zawierających zarówno derywaty prefiksalne czasowników *ходить/идти: отходить/отойти в вечность; сходить/сойти в могилу*, jak i inne charakterystyczne dla ruszczyzny czasowniki ruchu: *ложиться/лечь в гроб (в могилу, в землю), отправляться/отправиться к праотцам; отправляться/отправиться на тот свет* (Ârancev 193–197). Mnogość wyrażen traktujących o sprawach ostatecznych może mieć swe źródło w specyfice rosyjskiego światopoglądu, w którym śmierć, stanowiąc istotny, a zarazem nieunikniony element ludzkiej egzystencji i obrzędowości, nie podlega tabuizacji (Zając-Haduch 323). Oswojenie lęku tanatycznego, zaprzestanie zaprzeczania, zaakceptowanie w przestrzeni psychicznej nieuchronnego końca ziemskiej wędrówki paradoksalnie pomaga bowiem zachować poczucie kontroli nad własnym życiem (Żelichowska 81–82).

W s frazeologizowanych połączeniach leksykalnych realizujących metaforę pojęciową ŻYCIE to DROGA istotne miejsce zajmują związki wyrazowe opisujące proces dorastania, zdobywania wiedzy, rozpoczynania i kończenia kariery zawodowej. W większości z nich zaobserwować można bezpośrednią korespondencję językowo-kulturową pomiędzy językiem polskim i rosyjskim: *wchodzić w życie (w dorosłość)/вступить в жизнь (во взрослость), iść do szkoły (na studia, do wojska)/идти (поступать) в школу (в вуз, на военную службу), iść на*

*inżyniera (na nauczyciela)/удти в инженеры (в учителя), iść do pracy/удти работать, pójść (odejść, przejść) na emeryturę/перейти на пенсию.*

Podobne analogie cechują narracje dotyczące wydarzeń związanych z życiem rodzinnym. W obu językach zmianę stanu cywilnego przez kobietę określa się za pomocą wyrażenia *wychodzić (wyjść) za mąż/выходить (выйти) замуж*, natomiast wychodząc za mąż bądź żeniąc się, kobieta bądź mężczyzna może *wejść do rodziny/войти в семью*.

Wynikającą z różnic kulturowo-obyczajowych wymianę elementu konstrukcji składniowej utworzonej na podstawie podobnych mechanizmów konceptualnych odnotować natomiast możemy w polskim połączeniu leksykalnym *iść (z kimś) do ołtarza* i jego rosyjskim odpowiedniku *удти с кем-то под венец*. O ile w językowym obrazie świata Polaków wstąpienie w sakramentalny związek małżeński kojarzone jest z ołtarzem, czyli centralnym miejscem w świątyni, w tradycji cerkiewnej nacisk położony jest na obrzęd (*венчание*) nakładania na głowy osób zawierających związek małżeński ozdoby w postaci korony (*венец*) (Kuznecov 117).

Pozostając w kręgu narracji dotyczących życia rodzinnego, warto zwrócić uwagę na występujący w języku polskim frazeologizm opisujący odmienny kobiecy stan *zajść w ciążę*, który nie ma odpowiednika zawierającego czasownik ruchu w języku rosyjskim. Jego ekwiwalentem jest czasownik *забеременеть*.

Wśród związków wyrazowych dotyczących rozpoczynania samodzielnego życia, zarabiania na swoje utrzymanie, zakładania własnego gospodarstwa domowego w języku polskim można wyróżnić frazeologizm *iść na swoje*. Jego rosyjski odpowiednik jest wyrażony za pomocą innych środków językowych, wśród których nie ma czasownika ruchu – *обзаводиться собственным хозяйством*.

Podjęmowane w trakcie samodzielnego życia działania mogą mieć różny przebieg i zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim można odnaleźć wyrażenia, które to opisują. Wyrażenia te można podzielić na dwie grupy. Pierwszą tworzą frazeologizmy określające brak problemów, a nawet ukazujące podejmowane inicjatywy w kategoriach sukcesu: *(coś) idzie po staremu (po dawnemu), swoim (dawnym, starym, zwykłym) torem (trybem, porządkiem, zwyczajem), zwykłą koleją/(что-л.) идет своим (прежним, обычным) чередом; (coś) idzie dobrze, jak w zegarku, jak po maśle, jak z płatka, po myśli/что-л. идет хорошо, как часы, как по маслу, согласно желанию; (ktoś) pnie się w górę/(кто-л.) идет в гору*). W przypadku wymienionych połączeń leksykalnych w obu językach zaobserwować można zbliżone mechanizmy tworzenia metafor, takie same mechanizmy konceptualne i podobne struktury składniowe. Wyjątek w tej grupie stanowi frazeologizm *zajść daleko* ('osiągnąć w życiu coś ważnego, odnieść sukces'), którego strukturalny odpowiednik w języku rosyjskim *зайти далеко* ma zgoła odmienne znaczenie i jest stosowany w celu określenia braku opanowania, utraty

kontroli nad sobą, swoimi emocjami, co w konsekwencji prowadzi do przekroczenia przyjętych norm zachowania: *Я должен, однако ж, решительно сказать, что мы зашли далеко. Мой долг, моя обязанность сказать тебе это. – Что сказать?.. – Что мы делаем очень дурно, что видимся тайком* (Гончаров, *Обломов*) (Molotkov 172).

Jeżeli chodzi o frazeologizmy z drugiej grupy, czyli nazywające trudności w realizacji podejmowanych działań, napotymane przeszkody i niepowodzenia, niektóre polskie wyrażenia nie mają odpowiedników w języku rosyjskim, a w większości przeanalizowanych konstrukcji rosyjskich nie występuje czasownik ruchu (obecny w polskich wyrażeniach): *(coś) idzie jak po grudzie, na opak, nie tak jak należy/(что-л.) дается с большим трудом, наоборот, не так как полагается; (coś) nie dochodzi do skutku/(что-л.) не осуществляется; (coś) idzie na marne/(что-л.) пропадает зря (без пользы); (coś) idzie w niepamięć, w zapomnienie/(что-л.) подвергается забвению, забывается; (ktoś) idzie na bruk (na ulicę)/(кто-л.) оказывается на улице.*

W narracji o ludzkim życiu istotne są połączenia wyrazowe z czasownikami *iść (przyjść)/идти (прийти)* w obrazowy sposób przedstawiające relacje międzyludzkie. Zachowania społeczne oparte na współpracy, współdziałaniu, respektowaniu potrzeb innych określają w języku polskim jednostki, których odpowiedniki rosyjskie (w większości) wyglądają jak ich lustrzane odbicie, tj. tłumaczenie dosłowne: *iść na ustępstwa, na kompromis/идти на уступки, на компромисс; iść (z kimś) ramię w ramię, ręka w rękę/идти (с кем-то) рука об руку; przyjść (komuś) z pomocą/прийти (кому-л.) на помощь.* Zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim można spotkać frazeologizm opisujący pozytywnie wartościowaną gotowość do poświęceń dla drugiego człowieka: *iść za kimś w ogień (na kraj świata)/идти в огонь и воду за кого-л.; Dla niej dzieci były najważniejsze, poszłaby za nimi w ogień. To była wzorowa matka („Dziennik Polski”, źródło elektroniczne); Неужели же это та самая Лидочка, молоденькая секретарша сельсовета, которая в огонь и в воду готова была пойти за ним?* (Абрамов, źródło elektroniczne).

W obu językach występują również frazeologizmy obrazujące takie postawy, jak zbytńia łatwowierność, podatność na manipulację: *iść na lep/идти на удочку* czy też uległość wobec innych, ślepe posłuszeństwo, bezwolne podporządkowywanie się: *iść na (czyimś) pasku/идти на поводу (у кого-л.)*. Samodzielne postępowanie, kierowanie się własnymi zasadami, niepoddawanie się wpływowi innych ludzi wyraża połączenie wyrazowe *iść swoją drogą, własnymi drogami/идти своей дорогой*. Na określenie determinacji w działaniu, a zarazem bezwzględności wobec osób stanowiących przeszkodę w dążeniu do celu w obu językach można odnaleźć tożsame wyrażenia: *iść (kroczyć) po trupach/идти (шагать) по трупам* ‘dążyć do czegoś, nie przebierając w środkach, niszcząc, krzywdząc ludzi’.

Należy zaznaczyć, że w przywołanych związkach frazeologicznych zawarte jest zdecydowanie negatywne wartościowanie.

Kolejna grupa wyodrębnionych w toku analizy polskich i rosyjskich jednostek leksykalnych, tworzących narrację o ludzkiej egzystencji, odnosi się do stanów psychofizycznych, w tym procesów mentalnych. Dotyczą one m.in. możliwości intelektualnych człowieka. W języku polskim *coś wchodzi do głowy*, czyli ‘łatwo się czegoś nauczyć, coś zrozumieć’, zaś w języku rosyjskim zdolność szybkiego przyswajania wiedzy jest określana za pomocą konstrukcji bez czasownika ruchu: *что-л. дается легко*. Efekty procesów poznawczych znajdują swoje odzwierciedlenie w związkach wyrazowych, w których zaobserwować można zbieżność językowo-kulturową (w obu językach obecne są badane czasowniki ruchu, zróżnicowane są jedynie ich derywaty prefiksalne), np.: *dochodzić do przekonania/приходиться к убеждению*; *dochodzić do wniosku/приходиться к выводу*; *wychodzić z założenia/исходить из того, что...*

Wśród frazeologizmów odnoszących się do fizycznego i psychicznego zdrowia człowieka w obu językach można wyodrębnić związek leksykalny opisujący stan skrajnej złości, rozdrażnienia, wzburzenia spowodowanego czymś zachowaniem, utraty panowania nad sobą: *wychodzić z siebie/выходить из себя*. Należy mieć jednak na uwadze, że w języku polskim frazeologizm ten ma jeszcze jedno znaczenie nieodnotowane w jego rosyjskim odpowiedniku: ‘bardzo się starać, robić wszystko, co możliwe’: *Tam na scenie, aktorzy wychodzili z siebie, aby zainteresować publiczność, gdy ona tymczasem zajęta była podglądaniem, kto z kim w tych łóżach przesiaduje* (Korpus Języka Polskiego, źródło elektroniczne).

Odzyskiwanie równowagi psychicznej, opanowywanie złych emocji w języku polskim określa połączenie wyrazowe *dochodzić do siebie*. Jego rosyjskim odpowiednikiem jest *приходить в себя*: *Вдруг Иван Иванович вскрикнул и обомлел: ему показался мертвец; но скоро он пришел в себя, увидевши, что это был гусь* (Gogol’, źródło elektroniczne). *Nagle Iwan Iwanowicz krzyknął i zdrętwiał: ujrzał trupa; ale szybko doszedł do siebie, kiedy spostrzegł, że to była gęś* (Karolak 869). Zarówno w języku polskim, jak i rosyjskim frazeologizm ten odnosi się również do sfery fizyczności i jest stosowany w znaczeniu ‘odzyskiwać siły, wracać do zdrowia’, ‘odzyskiwać przytomność’: *Powrót do rzeczywistości, choćby nawet dość nieprzyjemnej, jest jednak uspokajający. Szaman dochodzi do siebie, jeszcze tylko ciężko oddycha. Gdy się obudził, wydawało mu się, że jest na innej planecie* (Varga, źródło elektroniczne); *Только в Мюнхене Ефиму Анатольевичу удалось некоторым образом прийти наконец в себя. Появилась краска на лице, стал спокойным сон, проснулся аппетит. А вместе с ним – интерес к окружающему* (Neznanskij, źródło elektroniczne). Zaobserwować zatem możemy w przypadku tego frazeologizmu bezpośrednią korespondencję językowo-kulturową, bazującą na zakotwiczonej w tradycji (judeo)chrześcijańskiej meta-

forze wyrażającej przekonanie, że powrót do normalnej aktywności życiowej jest możliwy dzięki „powrotowi” mentalnie-zmysłowego „ja”, zdolnego do wyczuwania, postrzegania, doświadczania i oceniania, do wewnątrz pojemnika, za który służy powłoka cielesna (Krasnyh, źródło elektroniczne).

Podsumowując zaprezentowane rozważania, nie sposób nie zwrócić uwagi na podobieństwo wizji świata w utrwalonych w obu językach narracjach dotyczących ludzkiej egzystencji. Ze względu na uwarunkowania kulturowe i bliskie pokrewieństwo obu języków w ich zasobie leksykalnym spotykamy wiele zbliżonych konstrukcji, wyrażających także podobne znaczenia. Należy jednak zaznaczyć, że przeprowadzona analiza, obok związków leksykalnych, w których obserwujemy bezpośrednią korespondencję językowo-kulturową, pozwoliła wyodrębnić również:

- związki wyrazowe, w których zachowana jest ta sama konstrukcja składniowa i podobne mechanizmy konceptualne, ale wymieniony jest jakiś element (*iść z kimś do ołtarza/идти с кем-то под венцу*);
- frazeologizmy, które nie mają odpowiedników zawierających czasownik ruchu w jednym albo drugim języku (*coś nie dochodzi do skutku/что-л. не осуществляется; идти против кого-л./występować przeciw komuś*);
- podobnie brzmiące w obu językach związki frazeologiczne, ale różniące się znaczeniem (*zajść daleko* ‘osiągnąć sukces’/*зайти далеко* ‘utraciwszy kontrolę nad sobą, przekroczyć przyjęte normy zachowania; posunąć się za daleko).

Nie ulega wątpliwości, że opis zapisanego w przebadanych związkach wyrazowych sposobu postrzegania rzeczywistości pozwala dostrzec językowo-kulturową perspektywę narracji. Jest to perspektywa antropocentryczna. Człowiek jako podmiot działań językowych wyodrębnia i wiąże ze sobą poszczególne zjawiska i fakty, nadaje im spójność w ramach językowego obrazu świata i tworzy tym samym kulturowo zinterpretowaną opowieść o życiu (Filar 67).

## Bibliografia

- Abramov, Fedor. *Vokrug da okolo...* Web. 14.10.2019. [https://phrase\\_dictionary.academic.ru/913/ИДИ\\_В\\_ОГОНЬ\\_И\\_ВОДУ](https://phrase_dictionary.academic.ru/913/ИДИ_В_ОГОНЬ_И_ВОДУ).
- Ârancev, Rudolf’ I., red. *Slovar'-spravočnik po russkoj frazeologii*. Moskwa, Russkij âzyk, 1985.
- Barthes, Roland. „Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań”. Przeł. Wanda Błońska. *Pamiętnik Literacki*, 4, 1968, s. 327–359.
- Bartmiński, Jerzy, Ryszard Tokarski. „Definicja semantyczna: czego i dla kogo?”. *O definicjach i definiowaniu*. Red. Jerzy Bartmiński, Ryszard Tokarski. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1993, s. 47–61.
- Bruner, Jerome. „Życie jako narracja”. *Kwartalnik Pedagogiczny*, 4, 1990, s. 3–17.



- Dziennik Polski*, 09.05.2003. Web. 14.10.2019. [https://wsjp.pl/index.php?id\\_hasla=41890](https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=41890).
- Filar, Dorota. *Narracyjne aspekty językowego obrazu świata. Interpretacja marzenia we współczesnej polszczyźnie*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013.
- Gogol', Nikolaj V. *Povest' o tom, kak possorilsâ Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem*. Web. 14.10.2019. [https://phraseology.academic.ru/9835/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%B9%D1%82%D0%B8\\_%D0%B2\\_%D1%81%D0%B5%D0%B1%D1%8F](https://phraseology.academic.ru/9835/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%B9%D1%82%D0%B8_%D0%B2_%D1%81%D0%B5%D0%B1%D1%8F).
- Hessen, Dymitr, Ryszard Stypuła, red. *Wielki słownik polsko-rosyjski*. Warszawa, Wiedza Powszechna, 1996.
- Karolak, Stanisław, red. *Słownik frazeologiczny rosyjsko-polski*. Warszawa, Energeia, 1998.
- Korpus Języka Polskiego, Web. 14.10.2019. <https://sjp.pwn.pl/korpus/zrodlo/wychodzili-z-siebie;1954,3;2944.html>.
- Kotuła, Bożena, Marta Vojteková. „Narracyjność w strukturze semantycznej polskich i słowackich czasowników ruchu”. *Narracyjność języka i kultury*. Red. Dorota Filar, Dorota Piekarczyk. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2014, s. 147–159.
- Krasnyh, Viktoriâ V. „Kul'turologičeskij kommentarij”. Web. 15.10.2019. [https://phrase\\_dictionary.academic.ru/2037/ПРИХОДИТЬ\\_В\\_СЕБЯ](https://phrase_dictionary.academic.ru/2037/ПРИХОДИТЬ_В_СЕБЯ).
- Kuratczyk, Magdalena, Eliza Małek, Jan Wawrzyńczyk, red. *Wielki słownik polsko-rosyjski*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2016.
- Kuznecov, Sergej A., red. *Bol'šoj tolkovyj slovar' russkogo âzyka*. Sankt-Peterburg, Norint, 1998.
- Molotkov, Aleksandr I., red. *Frazeologičeskij slovar' russkogo âzyka*. Moskva, Russkij âzyk, 1986.
- Neznanskij, Fridrih E. *Prosočennaâ viza*. Web. 15.10.2019. [https://phrase\\_dictionary.academic.ru/2037/ПРИХОДИТЬ\\_В\\_СЕБЯ](https://phrase_dictionary.academic.ru/2037/ПРИХОДИТЬ_В_СЕБЯ).
- Pajdzińska, Anna. „Sposoby uobecniania się podmiotu w tekście”. *Podmiot w języku i kulturze*. Red. Jerzy Bartmiński, Anna Pajdzińska. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2008, s. 225–239.
- Sandomirska, Irina. „O metaforach ŻYCIA i ŚMIERCI w stałych związkach wyrazowych w języku rosyjskim”. *Język a Kultura*. T. 13: *Językowy obraz świata i kultura*. Red. Anna Dąbrowska, Janusz Anusiewicz. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000, s. 355–367.
- Stemplewska-Żakowicz, Katarzyna, Bartosz Zalewski. „Czym jest dobra narracja? Struktura narracji z perspektywy badacza i klinicystów”. *Badania narracyjne w psychologii*. Red. Maria Straś-Romanowska, Bogna Bartosz, Magdalena Żurko. Warszawa, ENETEIA, Wydawnictwo Psychologii i Kultury, 2010, s. 17–52.
- Szymczak, Mieczysław, red. *Słownik języka polskiego*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2002.
- Teliâ, Veronika N., red. *Bol'šoj frazeologičeskij slovar' russkogo âzyka*. Moskva, AST-PRESS KNIGA, 2006.
- Trzebiński, Jerzy. *Narracja jako sposób rozumienia świata*. Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2002.
- Varga, Krzysztof. *Chłopaki nie płaczą*. Web. 15.10.2019. <https://sjp.pwn.pl/korpus/zrodlo/dochodzi-do-siebie;61,3;3100.html>.
- Zajac-Haduch, Karina. „Śmierć w językowym obrazie świata Rosjan”. *Współczesne badania nad kulturą, literaturą i językiem rosyjskim*. Red. Dorota Paško-Konecniak. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012, s. 315–325.
- Żelichowska, Magdalena. „Śmierć z perspektywy psychospołecznej”. *Śmierć jako norma – śmierć jako skandal*. Red. Waldemar Kuligowski, Piotr Zwierzchowski. Bydgoszcz, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej, s. 80–85.



MARIA DZIENISIEWICZ

## Językowy obraz dźwięku (na materiale polsko- i rosyjskojęzycznych recenzji muzycznych)

### The linguistic worldview of sound (based on Polish and Russian musical critical texts)

**Abstract.** The aim of the article is to present the ways of conceptualization of sound in Polish and Russian musical critical texts. For the purpose of the article 145 examples in Polish and 145 examples in Russian were analyzed. The material has been divided into three groups based on the type of sense: a visual approach to sound impressions, a tactile approach to sound impressions and a taste-based approach to sound impressions. The analyzed research material was presented with the use of the linguistic worldview methodology, and grouped into categories. The results of the comparative analysis showed a multiplicity of similarities in the types of categories, as well as in the types of synaesthetic metaphors. The largest groups of conceptualizations are those with Aristotelian origin: QUALITY, SUBSTANCE and SHAPE. Synaesthetic metaphors based on the visual approach to sound impressions proved to be the most widespread. The analyzed texts have provided a huge variety of conceptualizations and synaesthetic metaphors in Polish and Russian musical critical texts which constitute a part of the linguistic worldview of sound.

**Keywords:** linguistic worldview, sound, synaesthesia, Russian, Polish

Maria Dzienisiewicz, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska,  
[maria.w.dzienisiewicz@gmail.com](mailto:maria.w.dzienisiewicz@gmail.com), ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6140-6889>

### Definicje dźwięku

*Mała encyklopedia muzyki* określa dźwięk dwuaspektowo jako:

1. zaburzenie falowe w ośrodku sprężystym (inaczej: fala dźwiękowa), wywołujące wrażenie słuchowe;
2. samo wrażenie słuchowe (wrażenie dźwiękowe) (Śledziński 252).

Autorzy powyższej definicji odnotowują ponadto, że zasadniczo wyodrębniane są trzy obiektywne cechy dźwięku: częstotliwość, natężenie i widmo, przy czym należy uwzględnić ich zmiany w czasie trwania dźwięku. Odpowiadający-

mi im subiektywnymi, wrażeniowymi cechami dźwięku są wysokość (zależna od częstotliwości), głośność (zależna od natężenia) oraz barwa (zależna od widma). Tym samym dźwięk może być ujmowany na dwóch płaszczyznach: w mierzalny, obiektywny sposób lub w sposób nieobiektywny, wrażeniowy, a więc odnoszący się do sfery psychologii<sup>1</sup>. Takie ujęcie dźwięku nie jest prezentowane w źródłach leksykograficznych.

W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego interesujące nas zjawisko jest definiowane jako:

1. wrażenie słuchowe (będące reakcją na bodziec zewnętrzny);
2. *fiz.* drganie cząsteczek środowiska (powietrza, wody itp.) rozchodzące się w postaci fal i stanowiące bodziec wrażenia słuchowego;
3. *jęz.* dźwięk artykułowany wchodzący w skład wyrazów; głoska;
4. *muz.* brzmienie o określonej wysokości, natężeniu i barwie, złożone z tonów prostych wraz z ich tonami górnymi (aliquotami) (Doroszewski 628–629).

Autorzy słownika dodają, że „definicja dźwięków muzycznych jest wprowadzie sztuczna, ale prosta: są to dźwięki wydawane albo poprzez instrumenty muzyczne, albo przez głos ludzki” (Doroszewski 628–629). Mimo że ujęto takie właściwości, jak wysokość, natężenie i barwa, nie uwzględniono aspektu wrażeniowego (psychologicznego).

W *Słowniku języka rosyjskiego* pod redakcją Siergieja Iwanowicza Ożegowa pominięto nawet znaczenie dźwięku jako zjawiska muzycznego, definiując go następująco:

1. то, что слышится, воспринимается слухом: физическое явление, вызываемое колебательными движениями частиц воздуха или другой среды;
2. звуки речи, минимальные членораздельные элементы речи с присущими им физическими признаками (*сней.*) (Ożegov 230).

Na muzyczne znaczenie zwraca jednak uwagę słownik Tatiany Jefremowej, w którym dźwięk został określony jako:

1. волнообразно распространяющееся колебательное движение материальных частиц упругой среды, воспринимаемое органами слуха; слуховое ощущение, вызываемое таким движением;
2. элементарная единица речи с присущими ей акустическими свойствами;
3. наименьший структурный элемент, обладающий определенной высотой, громкостью, длительностью, тембром (в музыке) (Efremova, źródło elektroniczne).

<sup>1</sup> Szerzej na temat definicji dźwięku zob. Żurowski 2009.

Wspomniany we wstępie aspekt psychologiczny ma znaczenie zarówno w percepcji dźwięków, jak i w ich opisie, a więc werbalizacji. Należy podkreślić, że wszelkie próby opisu dźwięku, tego praelementu muzyki, muszą odwołać się do metafory. Eduard Hanslick, XIX-wieczny krytyk, twierdził, że „wszelkie fantazyjne przedstawienia, charakterystyki, opisy dzieła muzycznego są metaforyczne albo mylące. O ile w każdej innej sztuce coś jest opisem, w muzyce jest metaforą” (Hanslick 95). Szerokiego spektrum werbalizacji wrażeń dźwiękowych dostarczają recenzje muzyczne, będące subiektywnymi wypowiedziami słuchaczy, komentatorów wydarzeń. W niniejszym artykule zostaną zaprezentowane przykłady werbalizacji wrażeń dźwiękowych w języku polskim i rosyjskim zaczerpnięte z internetowych stron [ruchmuzyczny.pl](http://ruchmuzyczny.pl) oraz [musiccritics.ru](http://musiccritics.ru). Wstępny ogląd materiału pozwolił skonstatować, że najliczniejszą i zarazem najbardziej zróżnicowaną pod względem językowym grupę werbalizacji stanowią jednostki wykorzystujące mechanizm synestezji<sup>2</sup>.

W *Słowniku terminów literackich* synestezja (z gr. *syn* ‘razem’ i *aisthesis* ‘postrzeganie, odczuwanie’) jest tłumaczona jako środek artystyczny, w ramach którego „pewne doznania zmysłowe są przedstawiane w kategoriach właściwych innym zmysłom” (Sławiński 551). Innymi słowy, zjawisko synestezji występuje wtedy, gdy jednomodalny bodziec zmysłowy wywołuje mimowolnie jednoczesne wrażenie w dwu lub więcej modalnościach zmysłowych, np. słysząc dźwięk, osoba z synestezją widzi kolor (Rogowska 465). Najbardziej rozpowszechnionego typu synestezji, łączącej bodziec dźwiękowy ze wzrokowym, dotyczy wypowiedź Olivera Messiaena: „Toute impression, chez moi, se transforme en musique et toute musique correspond a une cheveau de couleurs determinees” („Każde wrażenie [wzrokowe] przekształca się u mnie w muzykę i każda muzyka łączy się z pasmem określonych kolorów”) (Messiaen, cyt. za: Kaczyński 16). Inny typ doznań synestezyjnych został zrelacjonowany przez Wasyla Kandyńskiego, który doświadczał współodczuwania elementów wzrokowych z dźwiękowymi, a nie rzadko także taktylnymi (temperatura). Na temat płaszczyzny obrazu Kandyński wypowiedział się następująco: „Podstawowy ton płaszczyzny obrazu sam musi się narzucać: dwa zimne oraz dwa ciepłe elementy ciszy są dwoma dwudźwiękami ciszy i spokoju” (Kandyński 127). Podobnych synestezyjnych powiązań doszukiwał się w figurach geometrycznych: „Linia pozioma jest więc chłodną [z powodu pewnej pasywności], dźwigającą podstawą, która może być płasko przedłużona w obu kierunkach. Płaskie rozpościeranie się i chłód to podstawowy wyraz [dźwięk] tej linii” (Kandyński 57).

---

<sup>2</sup> Szczegółowej analizy typów metafory synestezyjnej dokonali m.in. Sean A. Day (Day 1995, 1996) oraz Vilayanur S. Ramachandran i Edward M. Hubbard (Ramachandran, Hubbard).

W prezentowanym w niniejszym artykule materiale synestezja przejawia się w ujmowaniu doznań słuchowych (dźwiękowych) w kategoriach właściwych zmysłom wzroku, dotyku oraz smaku. Kategorie te pozwolą zrekonstruować wy-cinek językowego obrazu dźwięku, stanowiący fragment tzw. językowego obrazu świata (JOS).

W 1978 roku Walery Pisarek podał definicję i charakterystykę JOS w *Encyklopedii wiedzy o języku polskim* (Urbańczyk). W 1980 roku opublikowano zeszyt próbny *Słownika ludowych stereotypów językowych* (Adamowski et al.). Ostatecznie językoznawcy jednak nie uzgodnili definicji JOS. Zdaniem Jerzego Bartmińskiego, który uczynił to pojęcie centralnym obiektem swoich zainteresowań badawczych, JOS

jest zawartą w języku, różnie zwerbalizowaną interpretacją rzeczywistości dającą się ująć w postaci zespołu sądów o świecie. Mogą to być sądy bądź to utrwalone w samym języku, w jego formach gramatycznych, słownictwie, kliszowanych tekstach (np. przysłów), bądź też przez formy i teksty języka implikowane (Bartmiński 12).

Koncepcję „modelu świata” i „naiwnego obrazu świata” rozwijano również na gruncie rosyjskim. Warte wzmiankowania są w tym kontekście prace przedstawicieli moskiewskiej szkoły semantycznej (Jurija D. Apresjana, Jurija M. Łotmana, Wiaczesława W. Iwanowa, Władimira N. Toporowa, Niny D. Arutiunowej, Nikity I. Tołstoja). Akcentują one, że u podstaw wspomnianych wcześniej pojęć leży częściowo uniwersalny, częściowo charakterystyczny dla danego języka schemat konceptualizacji (Apresjan). Próbę wstępnej syntezy problematyki językowego obrazu świata zawiera monografia wieloautorska *Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира* z 1988 roku (Serebrennikov). Anna Zalizniak wyjaśnia termin JOS następująco:

Языковая картина мира – исторически сложившаяся в обыденном сознании данного языкового коллектива и отраженная в языке совокупность представлений о мире, определенный способ концептуализации действительности (*Ėnciklopediâ Krugosvet*, źródło elektroniczne).

Według Bartmińskiego pojęcie JOS odwołuje się do hipotezy relatywizmu językowego Edwarda Sapira i Benjamin Lee Whorfa. Nawiązuje również do niemieckiej myśli lingwistycznej Wilhelma von Humboldta (który postrzegał język jako coś więcej niż narzędzie do porozumiewania się i wprowadził pojęcie *Weltansicht* – ‘światoogląd’) i Leona Weisgerbera (twórcy pojęcia *Zwischenwelt* – ‘językowy byt pośredni’)<sup>3</sup>. W rzeczywistości sięga jednak korzeniami czasów

<sup>3</sup> Szeroko o koncepcji *Zwischenwelt* Weisgerbera zob. Mańczyk.

reformacji<sup>4</sup>, a nawet starożytności, np. myśli Arystotelesa, poruszającego kwestię toposów, sądów ogólnie przyjętych, które ustanawiały wspólne punkty odniesienia w procesie wnioskowania i przekonywania, a więc sztuce retoryki (Bartmiński 11–12).

Pojęcie JOS pozwala docierać do mechanizmów, w jakich człowiek konceptualizuje świat. Koresponduje ono z rewolucją kognitywną, ukazując mentalność użytkowników języka. W metodologii JOS ważnym aspektem są kategorie. Badane pojęcie ujmowane jest w sposób kategorialny, tj. fasetowy, co według Bartmińskiego odpowiada ludzkiej potrzebie kategoryzacji zjawisk. Mechanizm kategoryzacji znajdziemy już w traktacie *Kategorie* Arystotelesa, w którym grecki filozof wyróżnia dziesięć kategorii ontologicznych: substancję, ilość, jakość, stosunek, miejsce, czas, położenie, działanie, doznawanie, posiadanie (Arystoteles 34). Inną propozycję przedstawił Immanuel Kant – jego zdaniem kategorie są pierwszymi i naczelnymi formami myślenia. Wymienia on cztery podstawowe takie formy: ilość, jakość, relacja i modalność. Te z kolei podlegają dalszemu podziałowi na trzy typy (Bartmiński 86). Jolanta Lubocha-Kruglik, odwołując się do prac lingwistów z petersburskiej szkoły gramatyki funkcjonalnej, wskazuje na istotną rolę kategorii perceptywności (Lubocha-Kruglik).

Próbie kategoryzacji zjawisk dźwiękowych podjęła Swietłana Stefanowskaja (Stefanovskaâ), która przedstawiła dźwiękowy obraz świata, wykorzystując ujęcie kategorialne. Zdaniem badaczki, świat dźwięków dzieli się na:

1. Ożywiony świat dźwięków, w ramach którego wyodrębnia ona podkategorie:
  - 1.1. Człowiek (dźwięki wydawane przez człowieka, jako istotę biologiczną, jako istotę czującą i mówiącą, dźwięki człowieka pracującego, dźwięki człowieka twórcy),
  - 1.2. Nie-człowiek (odgłosy świata zwierząt, odgłosy świata roślin);
2. Nieożywiony świat dźwięków, z podkategoriami:
  - 2.1. Dźwięki przyrody nieożywionej,
  - 2.2. Inne dźwięki otaczającego świata.

Podział ten wydaje się zasadny, choć pomija filozoficzny aspekt dźwięku, obecny w koncepcji pitagorejczyków, rozwiniętej przez Boecjusza w V wieku n.e., mówiącej o muzyce sfer (*musica mundana*) jako jednym z elementów trójdzielnej klasyfikacji (*musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*).

Kwestia dźwięku zajmuje wielu badaczy języka. Polskie prace dotyczą przede wszystkim dźwięków mowy, badań semantycznych nad jednostkami nazywają-

<sup>4</sup> Martin Luter był zdania, że specyfika języków decyduje o pojmowaniu świata. Istotne wydaje się też sformułowane w dobie oświecenia twierdzenie Kartezjusza o tym, że „znaczenie to obecność przedmiotu w świadomości podmiotu” (Mańczyk, cyt. za: Niesporek-Szamburska 23).

cymi dźwięki oraz nad percepcją zmysłową (zob. Bańko; Bartnicka-Dąbkowska; Grochowski; Grzesiak; Kładoczny; Kozarzewska; Żurowski 2012). Badania prowadzone w Rosji koncentrują się na kognitywnych aspektach zjawisk dźwiękowych (por. Evtugova; Livenec; Kuraškina).

## Językowy obraz dźwięku

Zaprezentowana poniżej charakterystyka dźwięku nie rości sobie prawa do kompletności, jest jedynie wycinkiem językowego obrazu dźwięku. Ze względu na synestezyjny sposób przedstawiania zjawisk dźwiękowych charakterystyczny dla autorów recenzji muzycznych materiał leksykalny został podzielony według typu zmysłu, w ramach którego dane wrażenie dźwiękowe jest konceptualizowane. Na potrzeby analizy wyekscerpowano 145 wyrazów i zwrotów w języku rosyjskim oraz 145 w języku polskim. Materiał badawczy pozwolił na wyodrębnienie kategorii, wśród których część ma pochodzenie arystotelesowskie. Pozostałe kategorie są charakterystyczne dla danego materiału i zostały utworzone na potrzeby poniższej analizy.

### 1. Wzrokowe ujęcie wrażeń dźwiękowych

#### 1.1. Konceptualizacje w języku rosyjskim (110 jednostek)

Kategorie wyłaniające się z materiału zawierającego rosyjskojęzyczne konceptualizacje, w których bodźce dźwiękowe są ujmowane jako odnoszące się do zmysłu wzroku, to: **JAKOŚĆ**, **KSZTAŁT**, **SUBSTANCJA**, **WIELKOŚĆ**, **SZTUKI PLASTYCZNE** oraz **MIEJSCE**. Najliczniej reprezentowaną kategorią wśród synestezji typu dźwięk – wzrok w rosyjskojęzycznych recenzjach jest **JAKOŚĆ**. Wśród konceptualizacji odnoszących się do jakości dźwięku najliczniejszą grupę tworzą te, w których dźwięk ujmowany jest jako **przejrzystość** oraz **światło**. Konceptualizacje dźwięku dotyczące przejrzystości cechują się częstym użyciem wyrazu *прозрачный*: *тусклый звук*; *прозрачный звук*; *белесый звук*; *матовое звучание*; *туманное звучание*; *мутное звучание*; *прозрачное звучание*; *концентрация прозрачности в звучании*; *качество звучания – абсолютно ювелирное, прозрачное*; *распльвчатое звучание*; *насыщенное звучание*; *прозрачно звучать*; *звучать тускло*; *прозрачно звучащий*; *кристально звучащий*. Dźwięk przyrównywany do **światła** odnotowano w następujących przykładach: *блестящий звук*; *светлый звук*; *ясный звук*; *просветленный звук*; *яркий звук*; *просвещенный звук*; *свето-звук*; *проясненность звука*; *хрустально-ясный звук*; *звучание может светиться тихим светом*; *ясное звучание*; *звучать светло*; *звучать блестяще*; *звучать ярко*; *звучать ясно*;



*звучать с блеском*. Kolejnym pod względem typowości jakościowym aspektem wrażeń dźwiękowych odbieranych jako wrażenia wzrokowe jest **piękno**: *красота звука; прекрасный звук; разнообразно красивый звук; красивые звуки; редкой красоты звучание; красота звучания; перфекционистская красота оркестрового звучания*. Do grupy wyrażień opisujących piękno zewnętrzne wrażeń dźwiękowych zaliczono także: *стройное звучание; шикарное (оркестровое) звучание*. Najmniej liczną grupę konceptualizacji zawiera podkategoria **czystość**, którą w kontekście dźwięku można rozumieć jako „wolny od fałszu” bądź „dźwięczny, wyraźny”: *звук кристальной чистоты; звук чистый; промытый звук; звук чист; чистый до истонченности; чистейшее звучание скрипки; чистые звучания; кристальная чистота звучания*.

Drugą kategorię, **KSZTAŁT**, wypełniają konceptualizacje: *округлый звук; плоский звук, тычковый звук; ровный по всей длине звук; ровный звук; собранный в тугий узел звук саксонцев; еристый звук; полное звучание; наполненное звучание; глубокое звучание; глубина звучания; намеренно неотесанные звучания; гибкость звучания; звуковая форма; звуковой котел; звуковые линии; звук, окутывающий со всех сторон*. Wśród nich można wyróżnić podkategorię **budowla**, w której wrażenia dźwiękowe są przyrównywane do elementów architektury, budynków: *изошренно-простоватые звуковые комплексы; центр звуковой конструкции; звуковой фундамент; урбанистические звучания*.

Kolejną kategorią jest **SUBSTANCJA**, którą tworzą następujące określenia dźwięku: *кристальный звук; пластичный оркестровый звук; хрустальный звук; дубоватый звук; кристаллический звук; звук масляный; прозрачная плавность звучания; жирное звучание; звуковая волна; звуковой поток; звуковые краски*. Zwracają uwagę wyrażenia przyrównujące dźwięki do **tkanek** ciała: *бесплотный звук; плотный звук; полнокровное звучание; плотное звучание; мясистый звук*.

Dźwięki mogą także cechować się **WIELKOŚCIĄ**. Należy przy tym podkreślić, że takie określenia, jak *грандиозный, могучий, масштабный* odnoszą się zazwyczaj do brzmienia orkiestry, w celu nazwania dźwięku pojedynczego instrumentu stosowane są natomiast określenia *большой, крупный, небольшой*: *большой звук; грандиозный по силе звук; крупный звук; небольшой звук; объемный звук; массивные звучания; огромные площади могучего туттийного звучания; звучание большое; насыщенной мощности звучание; звуковой объем; прозвучать масштабно; по-шубертовски масштабно звучать*.

Na ciekawą, zróżnicowaną kategorię **SZTUKI PLASTYCZNE**, podkreślającą związek dźwięku z malarstwem i innymi sztukami pięknymi, składają się: *похожее на темперную живопись звучание; гуашевые мазки оркестрового*

*звучания; живописное звучание; дивной красоты звуковые картины; звуковая палитра; звуковые образы; звуковые пейзажи; пестрая и опрятная звуковая картина; звуковые зарисовки; звуковая иллюстрация; великоленные звуковые картины.*

Ostatnią kategorią odnoszącą się do wrażeń dźwiękowych ujmowanych jako wrażenia wzrokowe jest **MIEJSCE**, do której przypisano pojedynczą konceptualizację: *звуковое пространство*.

## 1.2. Konceptualizacje w języku polskim (113 jednostek)

Materiał polskojęzyczny pozwolił wyodrębnić kategorie: **JAKOŚĆ**, **SUBSTANCJA**, **KSZTAŁT**, **SZTUKI PLASTYCZNE**, **WIELKOŚĆ** oraz **SIŁA**.

W ramach kategorii **JAKOŚĆ** zwracają uwagę wyrażenia nawiązujące do cech zewnętrznych, które utworzyły podkategorię **piękno**: *piękny dźwięk; przepiękne połączenie brzmień; piękna barwa dźwięku; piękno brzmienia; szczególnie pięknie zabrzmieć; piękne nietemperowane współbrzmienia; uroda dźwiękowa; brzmieniowa uroda; ładnie brzmiące; uroda brzmienia* oraz podkategorię **brzydota**: *brutalne i „brzydkie” dźwięki; brzydki, toporny dźwięk; brzmienia blachy mogą zafrapować swą szorstką urodą; nieładny dźwięk*.

Kolejną podkategorią jakościową jest **barwa**, wzmiankowana w następujących wyrażeniach: *nasylenie brzmienia; dźwięk nasycony; barwy dźwięku; barwy brzmienia; kolorystyka brzmienia; wielobarwny klimat dźwiękowy; „szary” dźwięk; brzmieć jaskrawo; bezbarwny dźwięk*. Do tej grupy włączono także określenia dotyczące przejrzystości brzmień: *przezroczysty dźwięk; przejrzyste erardowskie brzmienie*, które w przeciwieństwie do licznych analogicznych poświadczeń w rosyjskojęzycznym materiale nie utworzyły osobnej podkategorii. Dość szeroko reprezentowana jest natomiast podkategoria **światło**: *rozjaśniony dźwięk stradivariusa; mieniące się dźwięki; olśnić kaskadami dwudźwięków; migotliwe dźwięki; dźwięk się rozprasza; jasny, szklisty dźwięk; jasny i błyszczący dźwięk; wygasający dźwięk; wiązka dźwięków; szkliste dźwięki*. Jak już wspomniano w odniesieniu do rosyjskojęzycznych przykładów, wrażenia dźwiękowe mogą być również konceptualizowane poprzez odniesienie ich do **czystości**: *dźwięk czysty; czyste brzmienia; czysto brzmiący; krystalicznie czysty dźwięk*.

Kolejną kategorię, **SUBSTANCJA**, wypełniają wyrażenia: *metaliczne brzmienie; brzmienie ze stosowną domieszką „metalu”; brzmieć krystalicznie; krystaliczne brzmienie; perlisty dźwięk; dźwiękowe klejnoty – kragłe perelki i precyzyjnie oszlifowane kamienie szlachetne; dźwiękowe ucieleśnienie*. W jej ramach można wydzielić dwie podkategorie: **ciecz**, która ilustruje przede wszystkim „płynny” charakter wrażeń dźwiękowych: *płynność materii dźwiękowej; „płynne” elementy dźwiękowe przechodzą w stan „gazowy”; mikstury dźwiękowe, płynnie zmieniające skład, kształt i „konsystencję”; źródło dźwięku; „pływające”*

*dźwięki; rozrzedzone brzmienia; fala dźwięków; chmura dźwiękowa, oraz tkani-  
na: atrakcyjna szata brzmieniowa; koronka współbrzmień; materia dźwiękowa;  
materiał dźwiękowy.*

Wielokrotnie konceptualizowany jest dźwięk jako mający formę **KSZTAŁT**: *brzmieniowy kształt; podstawa dźwiękowa; płaszczyzny brzmieniowe; kaskady dźwięku; rozwarstwiający się brzmienie; plamy brzmieniowe; wyrównane brzmienie; figury dźwiękowe; symetria brzmieniowa; dźwięk oszlifowany jak perła; nabrzmiewające dźwięki; „ukośne” brzmienia; płaskie brzmienie; girlandy dźwięków; brzmienia, które „otulają” muzykę.* Warto zwrócić uwagę na konceptualizacje ilustrujące dźwięk jako **okrągły**: *krągły dźwięk; dźwięk pełny, okrągły; zaokrąglone dźwięki; brzmienie orkiestry krągłe, oraz kanciasty: ostro brzmiące; brzmieć kanciasto; ostrzejszy w brzmieniu; zaostrzone erardowskie brzmienie.* Analogicznie do rosyjskojęzycznego materiału polskojęzyczni recenzenci także dokonują porównania dźwięku do **konstrukcji, budowli**: *umocowany na kilku tych samych, pojawiających się w różnych oktawach dźwiękach; proporcje dźwiękowe; zbudowany wyłącznie z dźwięków; konstrukcje dźwiękowe; wsparty nasyconym, potężnym dźwiękiem.*

Przedostatnią kategorię, **WIELKOŚĆ**, ilustrują poniższe wyrażenia: *krótsze wybrzmiewania; dźwięki krótkie i długie; dźwięk niski; wysokie dźwięki; potężna, symfoniczna masa brzmienia; potężne brzmienia blachy; spektrum dźwiękowe; potężna masa i głębia brzmienia; spektralne współbrzmienia.*

Najmniej liczna okazała się kategoria **SIŁA**: *niespotykana siła dźwięku; brzmienie mocne, przepojone siłą; mocne dźwięki.*

Podobnie jak w rosyjskich konceptualizacjach, sporą grupę stanowią określenia nawiązujące do **SZTUK PLASTYCZNYCH**: *dźwiękowe tło; brzmieniowy kształt kompozycji; rozrzedzony obraz dźwiękowy; malarstwo dźwiękowe; pastelowe brzmienie; wyostrzony obraz dźwiękowy; żywy i intrygujący dźwiękowy obraz baroku; fresk brzmieniowy; pejzaż brzmień; świat malowany dźwiękiem; malowania ekstrawaganckich dźwiękowych obrazów; paleta brzmień.* Do tej grupy zaliczono również *widokówki dźwiękowe oraz pocztówkę dźwiękową.*

## 2. Dotykowe ujęcie wrażeń dźwiękowych

### 2.1. Konceptualizacje w języku rosyjskim (27 jednostek)

W konceptualizacjach wrażeń dźwiękowych odbieranych zmysłem dotyku można wyodrębnić dwie kategorie: **JAKOŚĆ** i **SUBSTANCJA**.

Jakościowe ujęcie wrażeń dźwiękowych ilustrują podkategorie **faktura**: *звуковая фактура; фактурное звучание; miękkość: мягкий оркестровый звук; мягко переливающийся звук; мягкое звучание; мягкость в звучании; мягко утонать в повторяющихся звучностях; temperatura: теплый звук;*

*холодный звук; теплое звучание; звучать тепло; звучать с теплотой; waga: звук легкий; весомое звучание; зазвучать невесомо.*

W ramach kategorii **SUBSTANCJA** znalazły się następujące wyrażenia i zwroty: *бархатный звук; вылуплять и вылеплять каждый звук; звуки – ловкие пригоршни фортепианного бисера.* Nieliczną podkategorię **gęstość** zestawili: *густенько звучать; густые звучания.* Nieco więcej poświadczeń utworzyło podkategorię **suchość**: *звучать сухо; звучать суховато; звучать шершаво; сухое звучание; суховат звук.* Do wrażeń dźwiękowych konceptualizowanych jako dotykowe włączono również: *физиологически осязаемый звук; осязаемые звуки.*

## 2.2. Konceptualizacje w języku polskim (22 jednostki)

Podobnie jak w języku rosyjskim w polskich przykładach konceptualizacje wrażeń dźwiękowych odbieranych jako wrażenia dotykowe zestawili dwie kategorie: **JAKOŚĆ** oraz **SUBSTANCJA**.

Jakościowe ujęcie wrażeń dźwiękowych dają następujące przykłady: *пульсующее współbrzmiение; brzmiение kruche; uwypuklenie dźwięków.* Analogiczne do rosyjskojęzycznych podkategorie **temperatura** i **waga** reprezentują jednostkowe przykłady: *brzmiение chłodne* oraz *lekkо brzmiący.* Nieco liczniejszą reprezentację ma podkategoria, w której podkreślona jest **szorstkość** dźwięku: *brzmiение szorstkie; szorstki dźwięk; zabrzmieć szorstko.*

Kategorię **SUBSTANCJA** tworzą natomiast: *сыпкая масса дźwiękowa; дźwięки wyrzeźбione, i to w twardym tworzywie, niż wymodelowane; aksamitny dźwięk; masa дźwiękowa zarazem gęsta i płynna; głębsze i plastyczne brzmiение; аksamитnie brzмиąca kantылена.* W ramach tej kategorii wyróżniono podkategorię **gęstość**: *гęstość barwy дźwięку; гęsto brzмиące фактуры; дźwięк, jego barwą, гęstością, ciężarem; колорыт гęstych współbrзмиеń* oraz podkategorię **miętkość**: *miękki дźwięк; mięкко brзмиеć; mięккие, spoiste brзмиение.*

## 3. Smakowe ujęcie wrażeń dźwiękowych

### 3.1. Konceptualizacje w języku rosyjskim (8 jednostek)

Jest to nieliczna grupa wyrażen i zwrotów które utworzyły kategorię **JAKOŚĆ**: *пряные звуки; звуки считаются одними из самых вкусных и полезных на нашем рекламном рынке; звук сочен; сытый звук; неаппетитная наслух звуковая масса; прозвучать с большим вкусом.* Jedynymi przykładami nawiązującymi bezpośrednio do określonego smaku są: *сладчайший у скринок* oraz *звучать не менее сладостно.*

### 3.2. Konceptualizacje w języku polskim (10 jednostek)

Podobnie jak w przykładach w języku rosyjskim synestezje związane ze zmysłem smaku są najmniej liczną grupą składającą się na kategorię **JAKOŚĆ**: *po-*

*smak brzmienia orkiestrowego; smakowanie dźwięku; pieprznie brzmieć; brzmienie dodaje interpretacjom smaku; brzmienia orkiestrowe są bardzo wysmakowane.* W tej grupie można wyróżnić podkategorię **soczystość**, zilustrowaną poniższymi przykładami: *soczyste brzmienie; zabrzmieć soczyście; soczyście brzmiąca orkiestra*. Podobnie jak w rosyjskojęzycznym materiale dwa przykłady odnoszą się bezpośrednio do konkretnych smaków (*dźwięk słodki; brzmienie pełne goryczy*).

## Podsumowanie

Z przeprowadzonej próby rekonstrukcji językowego obrazu dźwięku wynika, że najwięcej poświadczeń (w języku rosyjskim 110 jednostek – 75,5%, w języku polskim 113 jednostek – 78%) dotyczy wzrokowego ujęcia wrażeń dźwiękowych, co sugeruje, że wrażenia słuchowe najczęściej konceptualizowane są za pomocą zmysłu wzroku. Wniosek ten odpowiada powszechnie znanemu sądowi, iż najwięcej bodźców odbieramy zmysłem wzroku (mimo że ewolucyjnie ten zmysł jest najmłodszy<sup>5</sup>). Wrażenia dźwiękowe ujmowane jako bodźce dotykowe odnotowano w 27 (19%) przykładach w języku rosyjskim oraz 22 (15%) przykładach w języku polskim. Najmniej liczne okazały się konceptualizacje dźwięk – smak, mające swoje odzwierciedlenie w 8 (5,5%) wyrażeniach w języku rosyjskim oraz 10 (7%) w języku polskim. Zarówno w polsko-, jak i rosyjskojęzycznych recenzjach nie odnotowano konceptualizacji odwołujących się do zmysłu powonienia. Biorąc pod uwagę typy kategorii, należy stwierdzić, że w obu językach dźwięk najczęściej jest opisywany w arystotelesowskich aspektach: **JAKOŚĆ** (72 wyrażenia w języku rosyjskim i 57 w języku polskim), **SUBSTANCJA** (28 wyrażen w języku rosyjskim i 33 wyrażenia w języku polskim) oraz **KSZTAŁT** (17 wyrażen w języku rosyjskim i 15 w języku polskim). Wrażenia dźwiękowe konceptualizowane są najczęściej jako mające cechy: **przejrzystość, światło, piękno** (w języku rosyjskim), **barwa, światło, piękno** (w języku polskim). Są to więc określenia nacechowane dodatnio, przyrównujące dźwięk do kryształu bądź innej substancji mającej ww. cechy. Interesujące jest użycie licznych metafor nawiązujących do sztuk plastycznych zarówno w języku polskim (14), jak i rosyjskim (11). Takie ujęcie wrażeń dźwiękowych odzwierciedla związki między sztukami, co tym bardziej zwraca uwagę na zjawisko synestezji (do *correspondance des arts* dążyło wielu artystów, jak choćby Eugène Delacroix czy Aleksandr Skriabin).

<sup>5</sup> Do takich wniosków doszedł S.A. Day po omówieniu kolejności metaforycznego transferu z jednej sfery sensorycznej do drugiej. Stephen Ullmann natomiast podkreślał rolę zmysłu smaku i powonienia w tworzeniu metafor (Day 1995).

Analiza porównawcza ukazała wiele podobieństw między konceptualizacjami w języku polskim i rosyjskim. Analogie występują zarówno na poziomie typu synestezji (w obu językach zdecydowanie najczęściej konceptualizacji wrażeń dźwiękowych dotyczy relacji dźwięk – wzrok, również w obu częściach materiału nie odnaleziono synestezji odnoszącej się do zmysłu zapachu), jak i w obrębie kategorii (w obu językach konceptualizacje utworzyły te same kategorie, poza wyjątkami: kategorią **MIEJSCE** wyłącznie w języku rosyjskim oraz kategorią **SILA** wyłącznie w języku polskim), znacznej części podkategorii, jak i samych wyrażeń (por. *brzmienia, które „otulają” muzykę* oraz *звук, окутывающий со всех сторон; звуковые пейзажи* oraz *пейзаж brzmień; krystaliczne brzmienie* oraz *кристаллический звук*). Przede wszystkim jednak próba rekonstrukcji językowego obrazu dźwięku ukazała różnorodność środków językowych polsko- i rosyjskojęzycznych krytyków muzycznych, bogactwo wyrażeń określających wrażenia dźwiękowe oraz ów amalgamat zmysłów, jakim jest zjawisko synestezji.

### Bibliografia

- Adamowski, Jan et al., red. *Słownik ludowych stereotypów językowych: zeszyt próbny*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1980.
- Apresjan, Jurij. „Naiwny obraz świata a leksykografia”. Przeł. Joanna Berej, Anna Pajdzińska. *Etnolingwistyka*, 6, 1994, s. 5–12.
- Arystoteles. *Dzieła wszystkie*. T. 1. Przeł. Kazimierz Leśniak. Warszawa, PWN, 1999.
- Bańko, Mirosław. *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- Bartmiński, Jerzy. *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006.
- Bartnicka-Dąbkowska, Barbara. *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*. T. 4: *Świat dźwięków*. Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2002.
- Day, Sean Andrew. *Synaesthetic metaphors in English*. West Lafayette, Indiana, Purdue University, 1995.
- Day, Sean Andrew. „Synaesthesia and Synaesthetic Metaphors”. *Psyche*, 2 (32), 1996. Web. 21.02.2020. [https://www.researchgate.net/profile/Sean\\_Day/publication/215974628\\_Synaesthesia\\_and\\_synaesthetic\\_metaphors/links/0975879ea17c9c578bd7f822/Synaesthesia-and-synaesthetic-metaphors.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Sean_Day/publication/215974628_Synaesthesia_and_synaesthetic_metaphors/links/0975879ea17c9c578bd7f822/Synaesthesia-and-synaesthetic-metaphors.pdf).
- Doroszewski, Witold, red. *Słownik języka polskiego*. T. 2. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- Efremova, Tat'ána F. *Novyj slovar' russkogo ázyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj*. Moskwa, Russkij ázyk, 2000. Web. 09.04.2021. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/168198/%D0%97%D0%B2%D1%83%D0%BA>.
- Ènciklopediâ *Krugosvet*. Web. 24.08.2019. [https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/YAZIKOVAYA\\_KARTINA\\_MIRA.html](https://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/YAZIKOVAYA_KARTINA_MIRA.html).
- Evtugova, Natal'â N. *Semantiko-kognitivnoe issledovanie nominativnogo polâ zvučaniâ kak fragmenta nemeckoj ázykovej kartiny mira*. Omsk, 2010. Web. 24.08.2019. <http://cheloveknauka>.

- com/semantiko-kognitivnoe-issledovanie-zvuchaniya-kak-fragmenta-nemetskoj-yazykovoy-kartiny-mira.
- Grochowski, Maciej. „O założeniach eksplikacji znaczeń czasowników percepcji słuchowej”. *Studia Linguistica Polono-Jugoslavica*, 7, 1993, s. 57–64.
- Grzesiak, Romuald. *Semantyka i składnia czasowników percepcji zmysłowej*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.
- Hanslick, Eduard. *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*. Przeł. Joanna Giel. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2017.
- Kaczyński, Tadeusz. *Messiaen*. Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984.
- Kandyński, Wasyl. *Punkt i linia a płaszczyzna*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Kładoczny, Piotr. *Semantyka nazw dźwięków w języku polskim*. T. 1–2. Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem, 2012.
- Kozarzewska, Emilia. „Grupy semantyczne nazw dźwięków w języku polskim”. *Poradnik Językowy*, 5, 1976, s. 239–247.
- Kuraškina, Nataliâ A. *Zvukooboznačeniâ kak reprezentaciâ zvukosfery v âzyke: na materiale anglijskih, francuzskih i russkih antropo- i ornitofonov*. Ufa, 2007. Web. 24.08.2019. <https://www.dissercat.com/content/zvukooboznacheniya-kak-reprezentatsiya-zvukosfery-v-yazyke-na-materiale-angliiskikh-frantsuz>.
- Livenc, Irina S. *Koncept VOZDUH v lingvokul'turologičeskom aspekte: na materiale tekstov K. Paustovskogo i M. Šolohova*. Belgorod, 2007. Web. 24.08.2019. <https://www.dissercat.com/content/kontsept-vozdukh-v-lingvokulturologičeskom-aspekte-na-materiale-tekstov-k-paustovskogo-i-m->.
- Lubocha-Kruglik, Jolanta. *Semantyczna kategoria perceptywności i jej wykładniki w języku polskim i rosyjskim*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Mańczyk, Augustyn. *Wspólnota językowa i jej obraz świata*. Zielona Góra, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1982.
- Niesporek-Szamburska, Bernadeta. *Językowy obraz pór roku i tradycji kulturowych w twórczości dzieci*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Ożegov, Sergej I., red. *Slovar' russkogo âzyka*. Moskwa, Russkij âzyk, 1990.
- Ramachandran, Vilayanur S., Edward M. Hubbard. „Synaesthesia – A window into perception, thought and language”. *Journal of Consciousness Studies*, 8 (12), 2001, s. 3–34.
- Rogowska, Aleksandra. „U źródeł synestezji: podstawy fizjologiczne i funkcjonalne”. *Przegląd Psychologiczny*, 45 (4), 2002, s. 465–473.
- Serebrennikov, Boris A., red. *Rol' čelovečeskogo faktora v âzyke. Âzyk i kartina mira*. Moskwa, Nauka, 1988.
- Sławiński, Janusz, red. *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008.
- Stefanovaâ, Svetlana V. „Zvukovaâ kartina mira”. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvističeskogo universiteta*, 4, 2009, s. 117–121. Web. 09.10.2019. <http://cyberleninka.ru/article/n/zvukovaya-kartina-mira>.
- Śledziński, Stefan, red. *Mała encyklopedia muzyki*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960.
- Urbańczyk, Stanisław, red. *Encyklopedia wiedzy o języku polskim*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1978.
- Żurowski, Sebastian. „Wokół problemu definiowania pojęcia dźwięk”. *Linguistica Copernicana*, 1 (1), 2009, s. 143–155.
- Żurowski, Sebastian. *Wyrażenia percepcji słuchowej w języku polskim. Analiza semantyczna*. Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2012.





ANDRZEJ NARLOCH

## Метафора *systema digestorium* в русском лингвокультурном пространстве

### The metaphor *systema digestorium* in the Russian linguocultural space

**Abstract.** In recent years linguistic studies have laid great emphasis on the semantic side of linguistic expressions. The aim of this paper is to introduce and describe ‘systema digestorium’ viewed from the perspective of the conceptual metaphor in Russian. It describes the process of creating such metaphors based on the notions of source and target domains. From a linguistic point of view, an interest arises to answer the question of how the functioning of such an important organ as the digestive system is reflected in the conceptualization of the surrounding world. This issue is important because the metaphorization is based on the use of everyday human experience, reflecting processes known to all human kind, including those of a physiological nature. The research material was taken from the national corpus of the Russian language and a number of dictionaries. The figurative meaning of activities related to grinding, swallowing, digesting food, as well as excreting food debris became the object of the research. The basic identifiers are the verbs: to chew, to swallow, to digest, to defecate. Each stage of the digestive system has its own specificity and concentrates on specific parts in viewing the world. In addition, the metaphor ‘systema digestorium’ is often used in Russian linguaculture to convey the expressiveness and originality of a language.

**Keywords:** conceptual metaphor, Russian verbs, semantics, digestive system

Andrzej Narloch, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska, andrzej.narloch@amu.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5225-289X>

Пищеварительная система (лат. *systema digestorium*) – это совокупность органов пищеварения, представленная ротовой полостью, глоткой, пищеводом, желудком, кишечником и вспомогательными органами. Пищеварительная система в жизнедеятельности человека играет исключительную роль, ведь за счет питания организм обеспечивается энергией и питательными веществами.

Пища в любом культурном пространстве ассоциируется, с одной стороны, с чем-то необходимым для восполнения потребностей организма, его

жизненно-биологических функций, с другой – с каким-либо вкусовым ощущением, возникающим в результате действия различных веществ на рецепторы вкуса.

С лингвистической точки зрения интерес представляет вопрос о том, каким образом функционирование таких важных органов отражается в концептуализации окружающего мира. Данный вопрос весьма существен, так как в основе метафоризации лежит использование жизненного опыта, отражающего известные человеку процессы, в том числе физиологического характера.

В настоящей статье нами будут рассмотрены избранные лингвокультурологические аспекты метафоры пищеварительной системы человека. Экземплификационный материал был взят из различных словарей и Национального корпуса русского языка (НКРЯ). Объектом данного исследования являются переносные значения слов, устойчивые и фразеологические единицы. В свою очередь, цель настоящей статьи заключается в представлении функционирования данной системы и ее роли в аспекте национально-специфической картины мира. Поэтому исключительно важным остается ответ на вопрос, как данная система переосмысливается и какие семантические поля она обслуживает в процессе метафоризации. Выбор данной темы мотивирован ее антропоцентричностью, поскольку в центре ее внимания находится человек и обеспечение его жизнедеятельности.

Лексический блок лексем, охватывающий процессы *systema digestorium*, представляется рядом глаголов, семантически связанных с действиями:

1. измельчения/пережевывания: *кусать, грызть, жевать*;
2. проглатывания: *проглотить*;
3. переваривания: *переварить*;
4. выведения: *испражняться*.

В основе данных глаголов лежит семантика физиологического действия, описанная базовыми глаголами-идентификаторами: *кусать, глотать, переваривать, испражняться*<sup>1</sup>. Грамматически данные глаголы отличаются объектной валентностью (кроме последнего) с указанием на предмет действия.

Анализ значений слов, согласно Ришарду Токарскому, отражает одновременно человеческое мировоззрение и категоризацию отдельных фрагментов мира. При этом важно выявить структуры целых лексических блоков с учетом их значения и взаимосвязей между отдельными элемен-

---

<sup>1</sup> В настоящем изложении исключаются из анализа глаголы *есть, пить* и их близкие синонимы (*кушать, потчевать, хлебать* и т. д.), поскольку их семантика непосредственно не связана с процессами пищеварения, а лишь с потреблением питания.

тами, что, в свою очередь, покажет их объективный и регулярный характер (Tokarski 35–36). Более того, каждый язык по-своему категоризирует окружающее человека пространство (Maslova 64), т. е. человеческий мозг членит пространство на определенные отрезки, например, на то, что перед нами, за нами, над нами или под нами. Такой подход становится базой для образования ориентационных метафор. Джордж Лакофф и Марк Джонсон указывают также и на другие способы концептуализации мира в рамках замкнутых частей пространства. Такое понимание пространства позволяет говорить о понятии „вместилища”, или „контейнера”, которое реализуется в рамках метафоры пространства (Lakoff, Džonson 54). Как замечает Елена Самойловна Кубрякова,

понятие контейнера нередко используется как самоочевидное и редко дефинируется. Между тем хотя оно, действительно, выступает прежде всего как понятие, связанное с телесным и довольно простым опытом человека, за ним стоит далеко не простая структура знания, которую в известном смысле надлежит реконструировать (Kubrâkova 480).

Понятие „контейнера” играет важную роль в процессе членения мира и реконструкции языковой картины мира, в которой отражается жизненный опыт этноса, его ценности, способ видения и оценки мира. Важно отметить, что в собранном материале реализуется также и этот тип метафор. Предлагаемая нами схема анализа метафорических выражений *systema digestorium* учитывает четыре уровня данной системы, которые описаны ниже.

1. Начальный этап подготовки (измельчения) питания. Данный этап представлен глаголами: *кусать*, *грызть*, *жевать*. В ротовой полости наступает прием пищи и ее первичная обработка, заключающаяся в механическом измельчении и начальном этапе переваривания. Механическое воздействие, связанное с измельчением, разбиением на мелкие части, а следовательно, и физическим уничтожением их начальной структуры, предопределяет, согласно нашему мнению, направление развития переносных смыслов. Примером может служить глагол *грызть*. Данный глагол в сочетании с абстрактными существительными, выражающими эмоции или мысли, получает переносное значение ‘терзать, мучить, тревожить (о мыслях, чувствах и т. д.)’ (BTSRÂ 232). Ср. коллокации: *кого-то грызет совесть* (беспокойство, тоска) или *кого-то грызет червь сомнения*, *тоска (печаль) грызет сердце*, *что-то грызет сердце*. Развитие данной семантики имеет свои корни в ежедневном опыте человека. В данном случае последовательно наблюдается одушевление, заключающееся в наделении абстрактного понятия свойствами живых существ. Следует также привести коллокацию *угрызения совести*, первый компонент которой словообразовательно связан с глаголом *грызть*.

На базе значения ‘убивать путем разрезания зубами глотки’ у глагола *грызть* появились переносные: ‘атаковать кого-л.’, ‘сильно вредить кому-л.’, ‘сильно ссориться’. Ср.: *В мире, где люди грызут друг другу глотки за любую мелочь, он предпочел заботиться о других; Можно сказать, что это тот случай, когда не глотку ближнему грызть нужно, а гранит науки; Мы очень богатые, большие и добрые, и мы не будем грызть глотку соседу за наживу и прибыль; Это все, конечно, красиво про кооперацию. Но мы ведь, даже если трактор купим сообща, потом глотки перегрызем друг другу, кому первому на нем работать. Мы же за землю друг другу глотки грызем, пайщиков переманиваем.* Глагол *грызть* развил также переносное значение ‘медленно уничтожать что-л.’, выдвигая на первый план семантику разбиения, разрушения объекта, ср.: *Лед достигает воды, и соленые волны принимают грызть его снизу.* Таким образом, в данном случае образуется метафорическая модель ‘дробить (или рвать) что-л. – это уничтожать, портить что-л.’.

Сферу ментальных понятий охватывает фразеологическая конструкция *кусать (грызть) локти* ‘жалеть о чем-л., безнадежно утраченном, упущенном’, ср.: *А потом будете локти кусать, когда над вами вся академия станет потешаться; От досады на самого себя Иван готов был грызть локти.* Проанализируем выражение *грызть землю*, которое функционирует в русском языке со значением ‘стараться, добиваться чего-то изо всех сил’. При этом стоит указать на крайнюю степень интенсивности осуществления действия, ср.: *Зубами буду грызть землю, но план по протоколам выполню.* Возможно, что на базе этой конструкции появилось вторичное *грызть горло* в том же значении, ср.: *„Я готова грызть горло всем“: жена рассказала о критическом состоянии осужденного в США Ярошенко.* Наконец, приведем еще крылатую фразу – *грызть гранит науки*, получившую шуточный оттенок, со значением ‘упорно, настойчиво учиться, овладевать знаниями’ (BTSRÂ 232), где учеба представлена как процесс дробления, а знания как гранит, который в сознании людей ассоциируется с чем-то очень твердым, трудно поддающимся обработке. Благодаря метафоризации, нами получена выразительная и экспрессивная конструкция, представляющая усвоение знаний в рамках длительного и трудоемкого процесса.

Ротовая полость выполняет важные функции у человека, например измельчение пищи. Она также является частью артикуляционного аппарата, где генерируются звуки, складывающиеся в речь человека. Ее понимание в категориях вместилища (контейнера), которое можно заполнить, опорожнить, иницирует ряд метафор пространства. Наполненный рот осмысливается человеком в качестве препятствия, мешающего речевой активности, ср.: *набрать в рот воды; как (будто, словно, точно, ровно) воды в рот набрал* ‘прост. упорно

молчать'. Синонимическое значение несет также *прикусить* (*закусить*) *язык* (*язычок*) 'разг. спохватившись, внезапно замолчать' (BTSRÂ 981).

Фактографический материал показал, что ряд конструкций отличается стилистической окрашенностью. Например, выражение *навязнуть в зубы* несет семантику 'сильно надоест' и употребляется в просторечии, ср.: *Ваши поучения в зубах навязли!* Интенсификация негативных коннотаций имеется во фразеологизме *хлопот/забот полон рот у кого* со значением 'разг. очень много дел, работы (при выполнении чего-либо важного)', ср.: *С приездом внуков у бабушки был хлопот полон рот*. В данном выражении хлопоты/заботы концептуализируются как еда, полностью заполняющая рот и мешающая правильному глотанию. Из этого следует, что в ряде контекстов наличие в чрезмерном объеме пищи во рту оценивается отрицательно.

Еда также осмысливается в рамках интеллектуальной активности – это продукт, который можно измельчить, приготовив его для проглатывания, подобно мыслям, которые следует разбить на меньшие единицы, для того чтобы они стали понятней. Судя по всему, это происходит на базе метафорической модели „мелкий (простой по структуре) ↔ понятный, крупный (сложный по структуре) ↔ непонятный”. Такой перенос отражается в устойчивом обороте *разжевывать* (*разжевать*) и *в рот положить* 'подробно растолковать, объяснять в самой доступной форме что-либо' (FSRÂ 381), ср.: *Вам, как первокурсникам, нужно все разжевать и в рот положить!*

Изучаемые метафоры подтверждают суждения многих лингвистов, что человек использует метафорический вектор от конкретного к абстрактному для освоения и понимания окружающего мира. Фразеологические единицы отражают действительность специфическим образом и избирательно. По словам Татьяны Алексеевны Зуевой,

это обусловлено, прежде всего, особенностями знаковой природы данных номинативных единиц языка: оценочностью, экспрессивностью их значения, в основу которого положены прототипические жизненные ситуации, отражающие культурно маркированные стереотипные представления носителей языка о том или ином фрагменте действительности (Zueva 103).

Процесс жевания может осмысливаться также в других сферах человеческой активности. Владимир Станиславович Елистратов отмечает в русском арго выражение *языки жевать*, имеющее значение 'мямливать, быть в рассеянности, нерешительности' (SRA 134). Таким образом, семантика глагола реализуется в бихевиористической и эмоциональной плоскостях. Интересно отметить также выражение *жевать в разбивку*, которое было отмечено Елистратовым в русском арго со значением 'говорить четче, не торопясь,

делать паузы' (SRA 94). В таком случае процесс жевания уподобляется речевой активности ввиду внешнего подобия жевания и речи.

Разговорное выражение *попадать на зубок (зуб) кому* в значении 'становиться объектом насмешек, сплетен' концептуализирует объект действия в сфере пищеварительной системы, который поддается обработке, т. е. измельчению<sup>2</sup>. Данный фразеологизм отражает модель „подавать разжевыванию – подавать насмешкам”.

В русском языке фразеологизм *слюнки текут* имеет значение 'кто-либо испытывает сильное желание попробовать, съесть или выпить что-либо, обычно вкусное' (FSRÂ 437). Однако семантика данного выражения изменилась и охватывает ситуации, в которых человек испытывает сильное, страстное желание приобрести что-либо заманчивое. Таким образом, первичное значение сильного желания съесть что-либо расширилось и определяет в широком смысле контексты, связанные с семантикой сильного желания, ср.: *Почему у мужчин текут слюнки на красивых девушек?*

Суммируя сказанное, отметим, что такие понятия, как проблемы, помехи, мысли, знания концептуализируются в сознании носителей в качестве еды, поддающейся процессу дробления. В отмеченных конструкциях процесс измельчения продукта метафорически выражается в сознании носителей русского языка в рамках активного воздействия на объект, с одной стороны, с целью его освоения, с другой – уничтожения, повреждения. В сфере эмоциональных переживаний данный этап выражает семантику беспокойства, причинения досады, вреда. Кроме того, процесс приобретения знаний в метафорическом плане воспринимается носителями русского языка также в ракурсе дробления еды.

2. Этап проглатывания. Второй этап, т. е. глотание, связан с прохождением пищевого кома из полости рта в глотку, а затем в пищевод. Несмотря на сложность самого процесса глотания, который включает в себя координацию многих мышц и органов, в человеческом сознании отражаются специфические эффекты осмысления человеческой активности. Семантику данного этапа маркирует глагол-идентификатор *глотать*. Согласно лексикографическим данным, *глотать* – значит 'движением мускулов горла проталкивать что-н. через пищевод' (TSRÂ 123). В переносном плане общий смысл глагола концентрируется вокруг выражения значений принятия, допущения, разрешения, прохождения, т. е. концептуализация объекта наступает в рамках замкнутых частей пространства, так как имеется в виду переход из одного пространства в другое. В результате переноса активизируются значения пря-

<sup>2</sup> В связи с этим ср. также синонимический фразеологизм *попасть на язык кому* 'становиться предметом разговора, обсуждения, пересудов' (FSRÂ 342).

тания, подавления. Такое значение реализуется в выражениях: *проглотить (горькую) пилюлю* ‘молча, терпеливо выслушать что-нибудь неприятное, перенести оскорбление’, *глотать слезы* ‘подавлять рыдания’. Следовательно, процесс сдерживания отрицательных эмоций передается как процесс их проглатывания.

Кроме того, в русском языке функционируют и другие устойчивые сочетания с изучаемым глаголом, ср.: *проглотить оскорбление (обиду, упрек)* ‘смолчать, не отвечать на оскорбление’. Ср. также фразеологизм *точно муху проглотил* в значении ‘недоволен, имеет кислый вид’ (FSRÂ 361). В данном случае у основ состояния настроения присутствует слово *муха*, которое концептуализируется как причина возникновения определенного настроения. Объект глотания представлен как эмоции, а желудок – в качестве „контейнера”, места укрытия этих эмоций. Фразеологизм *глотать слюнки* также в ряде контекстов имеет зачастую негативные коннотации со значением ‘с завистью, вожделением смотреть на что-либо заманчивое, соблазнительное, но недоступное’ (FSRÂ 108).

Человеческий опыт показывает, что ощущения от нахождения в горле чужеродных предметов концептуализируются как дискомфортные. Такое ощущение стало плодотворной почвой для возникновения новых смыслов. Примером этому может послужить просторечный фразеологизм *застрывать (застрясть) в горле у кого* со значением ‘оставаться невысказанными, недоговоренными (о словах, упреках и т. п.)’ (FSRÂ 170). Разговорное выражение *проглотить язык* со значением ‘замолчать, перестать говорить, болтать и т. п.’ (FSRÂ 361) остается в тесной связи с речевыми процессами: отсутствие языка (его глотание) делает невозможным осуществление речевой деятельности.

Другая конструкция *как кость в горле (кто, что, кому)* со значением ‘сильно надоесть, раздражать (обычно о человеке)’ выражает также отрицательную оценку и является отражением человеческого опыта, так как наличие чужеродных предметов в горле естественным образом также вызывает дискомфорт. Исключительно важное место отводится горлу. Данная лексема употребляется и в других фразеологизмах, ср.: *стоять (стать) колом в горле (в глотке)* в значении ‘очень надоедать, досаждать, мешать кому-либо, раздражать кого-либо’ (FSRÂ 459) или разговорное *становиться (стать) поперец горла*. Как уже отмечалось, наличие чего-либо в горле вызывает неприятные ощущения, мешающие правильному функционированию организма, что является плодотворной почвой для возникновения переносного смысла. Этот вполне реальный человеческий опыт переносится в абстрактную сферу человеческих взаимоотношений и активизирует значение ‘сильно мешать кому-либо’. Вероятно, что в данном случае *горло* концептуализируется как

путь или дорога по образцу устойчивого выражения *становиться (стать) поперек дороги (пути)*.

В современном русском языке процесс глотания осмысливается отрицательно и в других переносных употреблениях глагола, например *глотать* в значении ‘задержать, погубить’: *У меня карту проглотил банкомат*. Идентичное значение имеет также глагол *зажевать что-либо*, хотя, учитывая семантику глагола, данное выражение следует отнести к первому этапу, т. е. к начальной стадии *systema digestorium*, так как глагол *зажевать* несет значение ‘начать жевать’ (NSRÂ I, 486). В свою очередь, в контексте *зажевать кассету* глагол получает значение ‘испортить’.

Процесс освоения чего-либо, ознакомления с чем-либо может также концептуализироваться человеком в ракурсе перехода пищи в желудок. В таком случае наподобие глотания еды выступает принятие, освоение чего-либо. Такая метафора реализуется во фразеологизме *глотать книги* со значением ‘разг. читать быстро, залпом’ (TSRÂ 132). Лексикографические источники подчеркивают количественную и обстоятельственную характеристики, ср.: ‘читать быстро, много, без разбору’ (NSRÂ 314). Таким образом, процесс глотания осмысливается как освоение объекта действия, а в случае анализируемого словосочетания – ‘того, что прочитано’. Отражение понятийной метафоры отчетливо наблюдается в предложении: *А Вы „глотаете” или медленно перевариваете книги?* В данном предложении процесс глотания и переваривания проецируется на познавательную сферу человека, которая реализуется на уровне процесса чтения. Структура метафорических моделей возникла естественным образом в человеческом сознании на базе сравнения чтения (процесса „принятия” информации) с процессом потребления, „принятия” пищи. В связи с этим на данном примере представим соотношение элементов структуры:

глотание	→	быстрое чтение
переваривание	→	медленное чтение, осмысление
продукт питания	→	книга, содержание книги

Дифференциация глотания и переваривания по темпоральному признаку (противопоставление по краткости/длительности действия) отражает физиологический опыт человека, так как глотание воспринимается как кратковременное действие, в противоположность перевариванию, которое понимается как более продолжительный процесс. Следовательно, в домене-цели сохраняется временная составляющая этих действий, а сам процесс чтения представлен в концептуальной метафоре в качестве еды, проходящей через пищеварительную систему.

3. Этап переваривания. Данный этап заключается в превращении сложных пищевых веществ, под воздействием ферментов, вырабатываемых органами пищеварительной системы, в более простые соединения. Поэтому



базовым для данного этапа становится глагол *переваривать* – ‘подвергать процессу пищеварения’. Семантика глагола, в основе которого лежит ‘процесс усвоения’, также проецируется на ментально-интеллектуальную сферу деятельности человека. Концептуализация мыслительных процессов в данных рамках опирается на том факте, что человек конструирует свои абстрактные представления, базируясь на материальных элементах или физических (внутренних) процессах, происходящих в организме человека. Поэтому вполне возможным оказывается осмысление пищеварительных процессов в области мыслительно-речевой активности. Приведем примеры такой метафоризации: *Я умолкла, переваривая полученную информацию; Она промолчала, переваривая сообщение; Это можно исправить, только если начать переваривать его немедленно*. Таким образом, метафора, построенная по образцу ‘думать (усваивать, воспринимать) – это переваривать’, возникает на базе складывающегося сравнения сенсорно-моторного процесса переваривания (структура ‘источника’) с абстрактным процессом мышления (структура ‘цели’). Структура цели получает структуру источника в результате метафорической проекции. Одновременно у основ процесса метафоризации лежит наличие общего темпорального показателя в структуре источника и цели, что непременно облегчает сам процесс проекции.

Следует отметить, что процессы человеческого мышления в высокой степени метафоричны. Значение глагола *переваривать* встроено также в иные концептуальные сферы. Присмотримся к выражению *не переваривать друг друга*, ср.: *Они настолько не переваривали друг друга, что никогда и ни о чем не могли договориться, даже если от этого страдали их собственные интересы; Меня от них тошнило, и почти все мои ребята с трудом переваривали таких людей, они не могли воспринимать их всерьез*. В данной метафорической проекции ментальные процессы ‘взаимопонимания’ структурируются по образцу источника, т. е. процессов переваривания. Глагол *переваривать* в сочетании с отрицательной частицей *не* получает следующее разговорное значение: ‘очень не любить, не выносить кого-, чего-либо’ (BTSRÂ 795).

Кроме прочего, процессы переваривания пищи происходят в кишечнике. Возможно поэтому данная часть организма человека переосмысливается, базируясь на физиологических свойствах кишок (их длине и эластичности) (Guancze 200), например: *вымотать все кишки* ‘замучить’, *вырезать кишки* ‘убить’. Данный орган концептуализируется как жизненно важный, а применение в отношении кишечника насилия приводит к отрицательным последствиям (смерти). О том, насколько важную функцию играет данный орган в ментальной репрезентации человека, свидетельствует, например, *кишка тонка* в значении ‘кому-либо не хватает сил, таланта,

способностей, чтобы сделать что-либо'. Следовательно, этот орган воспринимается в русской лингвокультуре как сосредоточие жизни и силы. Следует отметить, что главный процесс пищеварения происходит в желудке, однако в русском языке фразеологизмы с компонентом *желудок* отсутствуют (Guancze 201).

4. Этап дефекации. Последний этап охватывает действие с базовым глаголом-идентификатором *испражниться*. Согласно *Большому толковому словарю русского языка* лексема *испражниться* имеет значение 'освободить свой кишечник от кала' (BTSRĀ 402). Данное действие выражают также синонимы типа *выделять*, *опорожнять* и вульг. *срать*. Отметим, что фразеологизмы с глаголом *испражниться* отсутствуют в русском языке. Зато исключительную активность в просторечной и жаргонной речи проявляют устойчивые выражения с глаголом *срать* и существительными *жопы*, *говно*. Как правило, во многих культурах, в том числе и русской, все, что связано с физиологией, в том числе с дефекацией, является табу в рамках коммуникативного общения. Как пишет Наталия Ивановна Замерченко,

табуированность данной темы предположительно связана с тем, что определенные части человеческого тела и функции, которые они выполняют, являются частью человеческого „Я”, представляя сакральную область человеческих знаний (Zamerčenko 7).

Глагол *срать* концентрируется вокруг значений с крайне негативной окраской. Согласно *Словарю современной лексики, жаргона и сленга* одним из значений глагола *срать* является 'критиковать в жесткой форме, оклеветать' (SSLŽS). Приведем экзemplификации: *Зачем ты сразу мою идею обосрал? Теперь видишь же, что я был прав; Ничто так не объединяет, как возможность вместе кого-то обосрать; Он обосрал меня, потому что мне нравится „мальчишеская” игра! Но многие девочки в нее играют!* В жаргонной и просторечной речи значение глагола очень широко и может выражать также отрицательно-пренебрежительное отношение, отсутствие заинтересованности к кому-либо, к чему-либо. Оно синонимично глаголу *игнорировать* или *плевать*, ср.: *Мне срать, что он знал, а чего не знал; Срать я хотел на эту вашу уячку.*

Некоторые словари фиксируют также ряд выражений, в которых на первый план выдвигается семантика презрения. Такие фразеологизмы имеют вульгарный и просторечный оттенки, ср.: *срать (насрать) на голову* (кому) со значением 'абсолютно не считаться с кем-л., делать кому-л. гадости, пакости'; *срать я хотел с высокой елки* 'выражение крайнего презрения, безразличия к кому-, чему-л.' (SRB 311).

Значение данного глагола может актуализироваться в зависимости от контекста, в котором объект действия наделяется отрицательным оценочным оттенком.

Это позволяет расширить переносное значение глагола на различные сферы, в которых необходима негативная характеристика объекта действия. В зависимости от контекста глагол получает новое значение, ср.: *Ты мне все выходные обосрал!*; *У метро купил еще пива, сидел на скамейке, пил, злился на мудака, который обосрал мне весь день своими звонками в дверь...; Одно мое слово – и ты... Но я сегодня добрый, хоть ты и обосрал мне настроение; Сбербанк обосрал мне утро понедельника и выбил из колеи [...]. Банк отказал в проведении онлайн-платежа. В приведенных предложениях реализуется значение ‘портить, мешать кому-либо’.*

Кроме того, электронный *Энциклопедический словарь* фиксирует глагол *обосрать* в значении ‘опозорить, опорочить кого-, что-л.’ (ЭС). Данное значение возникло на базе прототипических жизненных ситуаций, связанных с тем, что некоторые физиологические потребности человека лежат в сфере интимности, табу, поэтому данная сфера стала плодотворной почвой для появления семантики ‘позора’. Следует вспомнить еще другой префиксальный глагол – *просрать*, который в русском языке в переносном употреблении выражает: 1. ‘потратить, истратить попусту’, 2. ‘проиграть, остаться в проигрыше’. Из представленного вытекает, что глагол в целом выражает семантику отрицательных результатов, последствий, о чем свидетельствуют прочно укрепившиеся в жаргонном языке коллокации: *просрать дело, просрать бизнес, просрать жизнь* и т. д. Второе значение чаще всего реализуется в речи болельщиков, спортсменов, ср.: *Уткин о „Матч ТВ“: Они просрали чемпионат Англии, и я несказанно рад. Уровень управления – ниже плинтуса; Далее в матче с Германией „отличился“ Видич, но немцы благополучно просрали пенальти (и, как оказалось, весь матч).*

В ментальном пространстве русского народа переживание сильного страха также связано с данным процессом. Такая концептуализация имеет свои корни непосредственно в физиологии и психологии человека. Согласно медицинским исследованиям, в ситуации сильного страха, испуга кишечник опорожняется непроизвольно, что является естественным инстинктом. Следовательно, такие глаголы, как *обосраться, обкакаться*, в переносном смысле имеют значение ‘испугаться; испытать сильный страх’. Впрочем, интересно, что такое же значение несут другие глаголы физиологического действия, которые употребляются переносно: *обоссаться, обмочиться, описаться*. Приведем примеры: *Он же, извините, полностью обосрался. Во всех смыслах. Революцию он совершил, власть захватил, Россию перевернул, но для чего?; Что, обосрался сын кулацкий? Ничего, и твое время придет.*

*Да, сегодня как-то совсем сильно...; У сборщика Сидорова, устанавливающего заряд на атомную бомбу, дрогнула рука. Никто этого не заметил. Поэтому обосрался только он.*

Таким образом напрашивается вывод, что каждый этап пищеварения имеет свою специфику и концептуализируется в определенных рамках видения мира. Первый этап, связанный с измельчением, раздроблением продуктов на мелкие части, часто концентрируется на значениях беспокойства (*угрызения совести*), атаки (*грызть глотку*), учебы (*грызть гранит науки*), освоения (*разжевать и в рот положить*), объекта сплетен (*попадать на зубок*), причинения досады и ряда других значений. Этап проглатывания в русской лингвокультуре осмысляется в рамках семантики перенесения оскорбления (*проглотить пилюлю*), зависти (*глотать слюнки*), молчания (*проглотить язык*), раздражения (*как кость в горле*), задержания (*проглотить карту*), чтения (*глотать книги*) и др. Некоторые типы этого переноса функционируют в рамках метафоры пространства. Этап переваривания связан с наличием темпорального показателя и концептуализируется в ментально-интеллектуальной сфере деятельности человека, которая отражает довольно продолжительные по времени умственные процессы (напр. *переваривать информацию*). Кроме того, данный этап сосредоточивается на выражении семантики вражды (*не переваривать друг друга*), смерти (*вырезать кишки*), мучения, страдания (*вымотать все кишки*). Следует отметить, что метафора *systema digestorium* в русском лингвокультурном пространстве используется для передачи выразительности и оригинальности речи. В частности, последний этап – дефекация – отличается высокой образностью и экспрессивностью, и поэтому чаще всего принадлежит жаргонной и вульгарной речи. Этот этап активизирует отрицательный круг значений, связанных с критикой (*обосрать идею*), пренебрежительным отношением (*срать с высокой елки*), неудачей (*просрать жизнь*), а также страхом (*обосратся, обкакаться*). В заключение следует подчеркнуть, что перспективным представляется изучение метафор *systema digestorium* в сравнительном плане с другими языками, что позволит выделить сходства и различия в лингвокультурном пространстве разных языков.

### Библиография

- Guancze, Čžèn. *Frazeologizmy s komponentom „organy brůšnoj polosti” v russkoj i kitajskoj lingvokul'turah*. Web. 02.11.2019. [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-2911\\_2015\\_10-1\\_48.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-2911_2015_10-1_48.pdf).
- Kubrřakova, Elena S. *Āzyk i znanie. Na puti poluĉeniř znanij o āzyke: ĉasti reĉi s kognitivnoj toĉki zreniř. Rol' āzyka v poznanii mira*. Moskva, Āzyki slavřnskoj kul'tury, 2004.

- Lakoff, Džordž, Mark Džonson. *Metafory, kotorymi my živem*. Moskva, Izdatel'stvo Editorial URSS, 2004.
- Maslova, Valentina A. *Lingvokul'turologiâ: učebnoe posobie dlâ studentom vysših učebnyh zavedenij*. Moskva, Akademiâ, 2001.
- Tokarski, Ryszard. *Światy za słowami. Wykłady z semantyki leksykalnej*. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2013.
- Zamerčenko, Nataliâ I. *Kommunikativnye tabu v nemeckoj i ruskoj lingvokul'turah*. Web. 12.04.2021. <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnye-tabu-v-nemetskoy-i-russkoy-lingvokulturah/viewer>.
- Zueva, Tat'âna A. *Čelovek skvoz' prizmu artefaktnoj metafory v ruskoj idiomatike*. Web. 23.07.2019. <https://cyberleninka.ru/article/v/chelovek-skvoz-prizmu-artefaktnoy-metafory-v-russkoy-idiomatike>.

### Список сокращений

- BTSRÂ – Kuznecov, Sergej A., red. *Bol'šoj tolkovyj slovar' russkogo âzyka*. Sankt-Peterburg, Norint, 1998.
- ÈS – *Ènciklopedičeskij slovar'*. Web. 02.11.2019. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/es/>.
- FSRÂ – Molotkov, Aleksandr I., red. *Frazeologičeskij slovar' russkogo âzyka*. Moskva, Russkij âzyk, 1978.
- NKRÂ – *Nacional'nyj korpus russkogo âzyka*. Web. 05.11.2019. <http://www.ruscorpora.ru/new/>.
- NSRÂ – Efremova, Tat'âna F. *Novyj slovar' russkogo âzyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj*. T. 1–2. Moskva, Russkij âzyk, 2000.
- SRA – Elištrator, Vladimir S. *Slovar' russkogo argo (materialy 1980–1990-h gg.)*. Moskva, Russkie slovari, 2000.
- SRB – Mokienko, Valerij M., Tat'âna G. Nikitina. *Slovar' ruskoj brani, matizmy, obscenizmy, èvfemizmy*. Sankt-Peterburg, Norint, 2003.
- SSLŽS – *Slovar' sovremennoj leksiki, žargona i slenga „SLOVONOVO”*. Web. 02.11.2019. <http://www.slovonovo.ru/>.
- TSRÂ – Ožegov, Sergej I., Nataliâ Ū. Švedova. *Tolkovyj slovar' russkogo âzyka*. Moskva, Azbukovnik, 1997.



JOANNA ORZECHOWSKA

## Лингвокультурологические аспекты невербальной коммуникации

### Linguistic and culturological aspects of nonverbal communication

**Abstract.** The article presents the issue of non-verbal communication from the perspective of translation and teaching a foreign language. The research is based on an experiment conducted among Russian students at the University of Warmia and Mazury, whose task it was to analyze data from Krystyna Jarząbek's *Dictionary of the Body Language of Polish People*, from which about 30 unknown or unintelligible units of non-verbal communication were selected. The data show that body language, including gestures, is culture-rooted, and confirm that non-verbal means play a significant role in communication. This is why the author of the article believes it to be justified to introduce elements of non-verbal communication into teaching foreign languages and to compile bilingual dictionaries of body language.

**Keywords:** nonverbal communication, culture linguistics, linguoculturological commentary, kinemes, linguoculturema

Joanna Orzechowska, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Olsztyn – Polska, joanna.orzechowska@uwm.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9458-5991>

В последнее время все большее значение для преподавателей-практиков иностранного языка и переводчиков приобретает **прикладная лингвокультурология**. Исследования, проводимые в этом направлении, позволяют не только выявить взаимодействие языка и культуры, но и сознательно сопоставить свое с чужим для объяснения, понимания и усвоения чужого языка и иной культуры. В целях представления различий между своими и чужими элементами культуры возникают пособия и словари нового типа – лингвострановедческие и лингвокультурологические. Их авторы пытаются познакомить будущих участников общения с лингвокультуроведческой информацией и показать способы глубинного смыслового изучения иностран-

ного языка в самых разнообразных условиях его преподавания и изучения (Sináčkin et al. 3–4).

В основе прикладной лингвокультурологии лежит методика формирования не только навыков речевого общения, но и нового языкового сознания в процессе обучения иностранному языку. Это общее положение должно реализоваться в решении следующих задач: формирование объективных представлений о языковом сознании и особенностях языковой личности носителя изучаемого языка; формирование навыков совместной деятельности и общения по правилам социума носителя изучаемого языка; формирование навыков речевого общения при помощи средств изучаемого языка (Sináčkin et al. 5).

Изучение национального менталитета и языкового сознания и их влияния на коммуникативное поведение является необходимым условием для формирования навыков соответствующего коммуникативного поведения у изучающих иностранный язык. Такая зависимость осознается многими современными исследователями (см. работы Владимира Васильевича Воробьева, Владимира Ильича Карасика, Юрия Николаевича Караулова, Виктории Владимировны Красных, Юрия Сергеевича Степанова, Вероники Николаевны Телия, Анны Вежицкой и др.).

Коммуникативное поведение понимается создателем этого термина как совокупность норм и традиций общения определенной группы людей и объединяет вербальное и невербальное коммуникативное поведение (Sternin 4–5). Поэтому все положения прикладной лингвокультурологии должны касаться не только вербального, но и невербального общения. Задачи формирования представлений о языковом сознании нации и формирование навыков общения в прикладной лингвокультурологии должны реализоваться с учетом коммуникативного действия, т. е. единицы описания коммуникативного поведения, которая состоит из отдельного высказывания (речевого акта), невербального сигнала или комбинации вербального и невербального сигналов и т. д. (Sternin 6). Необходимость изучения прикладной лингвокультурологией невербальной коммуникации подтверждают исследования Альберта Мейерабиана и Рэя Бердвистелла, по подсчетам которых в процессе общения большая часть информации передается с помощью невербальных действий (Mehrabian; Birdwhistell).

В теории коммуникации коммуникативное поведение определяется терминами вербальная и невербальная коммуникация (Vasilik 165, 295). В широком смысле невербальная коммуникация отождествляется с понятием „невербальное поведение” и означает „социально обусловленную систему взаимодействия, в структуре которой преобладают произвольные, неосознаваемые комплексы движений, выражающие личностную неповторимость



человека” (Vasilik 295; Sikorski; Morris; Pease). В узком смысле под невербальной коммуникацией понимается „система невербальных символов, знаков, кодов, использующихся для передачи сообщения”. Элементами этой системы могут быть жесты, мимика, позы, нормы пространственной и временной организации общения, эмоционально-ритмическая характеристика голоса и другие (Vasilik 295–334). Иосиф Стернин под невербальным коммуникативным поведением понимает совокупность норм и традиций, регламентирующих требования к организации ситуации общения, физическим действиям, контактам и расположению собеседников, невербальным средствам демонстрации отношения к собеседнику, мимике, жестам и позам, сопровождающим общение и необходимым для его осуществления (Sternin 5).

В настоящей статье рассматриваются лингвокультурологические аспекты таких коммуникативных действий, которые представляют собой невербальные сигналы, или комбинацию вербальных и невербальных сигналов, описываемых в словарях прежде всего как жесты, мимика, язык тела (Akišina, Hiroko, Akišina; Grigor'eva et al.; Jaržabek).

Лингвистический аспект невербального поведения вытекает из тесной связи и определенного сходства между вербальной и невербальной коммуникацией.

Во-первых, существуют теории, говорящие о вытекании одной из другой, о предшествовании жестового языка звуковому. Многие ученые считают, что жесты имеют биологическую природу, известны также у животных и именно на их основе у людей возник звуковой язык (Vasilik 296).

Во-вторых, жесты тесно связаны со звуковым языком. Рэй Бердвистелл, основатель кинесики (дисциплины, изучающей различные формы невербальной коммуникации, связанные с использованием тела), полагал, что всякое движение тела имеет значение, а система „языка тела” имеет грамматику по типу грамматики естественного языка (цит. по: Guzikova 11). У людей, владеющих несколькими языками, со сменой языка меняется и кинетическое, в частности жестовое, поведение. Поэтому такие термины, как билингвизм или вторая языковая личность, можно также отнести к языку тела (Birdwhistell). Большинство смыслов можно выразить комбинацией жестов и слов, значительно меньшее число – только жестом (Grigor'eva 167). Не существует самостоятельных жестовых языков, кроме жестового языка глухонемых и искусственных жестовых кодов профессиональных групп: водолазов, спортивных судей, железнодорожников и других (Jaržabek 24).

В-третьих, жесты имеют звуковые соответствия (речения), которые называют невербальное поведение и обладают его семантикой. Возможен перевод коммуникативного действия не только с одного жестового языка на другой, но и на другой вербальный язык. Основной единицей кинесики – кине – Бердвистелл

стелл назвал элементарные движения тела, которые складываются в кинемы, как слова естественного языка складываются в предложения. Кинемы выполняют роль дополнения или замещения речевых сообщений (Guzikova et al. 85). Каждая кинема имеет свою номинацию в языке. В результате перевода номинации кинемы возникают такие же проблемы, как и в случае перевода с одного естественного языка на другой. Например, русская номинация кинемы „искать третьего” (средний и указательный пальцы руки жестикулирующего распрямлены и образуют подобие латинской буквы V; остальные пальцы согнуты; жест осуществляется тайно, так чтобы его могли увидеть только те, кому жестикулирующий его адресует; жестикулирующий обычно прикрывает пальцы одеждой или прижимает руку к телу), обозначающая, что ‘жестикулирующий очень хочет выпить спиртного и ищет человека, который хотел бы с ним выпить и разделить необходимые для этого денежные расходы’ является безэквивалентной кинемой с отчетливой культурной коннотацией (Grigor’eva et al. 58). Естественно, без дополнительного комментария представителю другой языковой и культурной общины будет непонятным фрагмент произведения Василия Аксенова *Папа, сложи!*:

Возле гастронома стояли два „ханурика” из дома № 16, молчаливые и спокойные. Они заложили руки за борта пиджаков и перебирали высунутыми наружу двумя пальцами. Искали, стало быть, третьего в свою капеллу (Aksenov).

Кинемы „считать на пальцах” в русском и польском невербальном поведении отличаются т. н. кинетическими переменными (данными кинемы). В русском коммуникативном действии ‘загибают пальцы самостоятельно или при помощи большого пальца той же руки, или указательного пальца другой руки’ (Akišina, Hiroko, Akišina 65), в польском невербальном поведении – ‘разгибают пальцы’ (palce się odgina) (Jarząbek 228). Перед переводчиками встает дилемма: следовать автору и культуре или облегчить читателю восприятие текста, не касаясь лингвокультурологических различий. Второй подход приводит к ложному образу невербального поведения российских героев литературных произведений:

– Dał mi pan takie trzy rady, które warte są milion. Dolarów. Jem na zdrowie i nie przejmuję się, tak? – Soso odgiął gruby mały palec, rozpoczynając wyliczanie, i schrupał jeszcze jedną czekoladkę. – Żona przyprawia mi rogi, a ja wprost rozpływam się ze szczęścia. Po raz pierwszy w życiu! – Odchylił drugi palec, serdeczny, ozdobiony masywnym złotym pierścieniem, a następnie trzeci, środkowy, z brylantowym sygnetem (Akunin 358).

Коммуникативное действие „сгибание пальцев” в русском невербальном поведении приводит к образованию кулака при числе 5 (в отличие от откры-

той ладони в польском невербальном поведении). У переводчика нет выбора, когда счет дойдет до пяти:

– Nigdy nie pić w mundurze. – Siergiej zagiął kciuk prawej ręki. – Nigdy nie pić, nie schowawszy uprzednio broni do sejfu. – Po kciuku przyszła kolej na palec wskazujący. – Nigdy nie pić, jeśli później trzeba usiąść za kierownicą, nie pić podczas służby, no i nie pić byle czego, to znaczy wszelkiego świństwa. Teraz przed nosem Nasti widniała nieduża, ale żyłasta, mocno zacisnięta pięść Zarubina (Marinina 291).

В лингвистическом плане, отсутствие одинаковых данных кинемы „считать на пальцах” в польском и русском невербальном поведении приводит к непонятному и ошибочному с точки зрения семантики переводу глагола *zagnuć* на *odgiąć*.

– Просто, да не просто. Придется ого-го сколько повозиться. Значит, так. – Он загнул большой палец. – С воротами все-таки стопроцентной уверенности нет (Akunin, электронный ресурс).

– Niby proste, ale nie całkiem. Trzeba się będzie jeszcze przy tym nieźle nabiedzić. A więc tak. – Odgiął duży palec. – Co do bramy, nie ma stuprocentowej pewności (Akunin 301).

В-четвертых, жестовое поведение людей, как и речевое, меняется под влиянием пространственных, временных, социокультурных условий (Grigor'eva et al. 167). Однако коммуникативное поведение народа является компонентом его национальной культуры, отвечающим за коммуникативное поведение нации. Поэтому в литературе говорится о коммуникативной культуре нации (Sternin 4–5) и о том, что невербальное поведение культурно маркировано.

Общение (контакт) начинается на несловесном уровне (взгляд в глаза или в сторону, меньшая или большая зона общения, разные формы несловесного приветствия), но уже на этом уровне может начинаться взаимное непонимание людей разных культур. Авторы лингвострановедческого словаря *Жесты и мимика в русской речи* подчеркивают, что язык жестов не стал международным, потому что имеет национальную окраску (Akišina, Hiroko, Akišina 3). Поэтому жесты нуждаются в „переводе”, а их знание содействует пониманию собеседников.

Система жестов, которыми владеет человек, подтверждает принадлежность человека к данному коллективу, а внутри коллектива характеризует его как члена определенной группы. Представители разных общностей усваивают один общий тип коммуникативного поведения, не владеют чужим языком тела. В процесс общения с иностранцами они включают репертуар своих кинем и, наоборот, движения тела иностранцев интерпретируют со-

гласно нормам, принятым в своей культурной общине. Существуют языковые общности, в которых типы невербального поведения существенно не различаются. Такая ситуация сложилась в результате активных культурных, политических, торговых, туристических контактов, а само общение является кратковременным. Однако когда контакты становятся продолжительными, непривычное невербальное поведение может изумлять, удивлять, беспокоить.

Среди студентов второго курса специальности *межкультурная коммуникация в Европе* Варминско-Мазурского университета в Ольштыне, гетерокультурных информантов, носителей русского языка был проведен эксперимент. Его целью было выявление межкультурных различий в невербальной коммуникации поляков и россиян с помощью методики наблюдения различных значений польских и русских жестов. Студентам предлагалось рассмотреть фотографии жестов и языка тела, помещенные в *Словаре языка тела поляков* Крыстыны Яжомбек (Jarząbek) и познакомиться с их описанием. Задачей было выявление тех жестов, которые не используются в среде российских студентов, или используются с другим значением.

Студенты составили следующий список лакунарных жестов (около 30 невербальных поведений): чистить морковку – неодобрение (skrobać marchewkę – dezaprobata), дать щелчок по носу – неодобрение (dać prztyczka w nos – dezaprobata), свистеть на пальцах – неодобрение (gwizdać na palcach – dezaprobata), целовать ладонь – поздравления (całować czyjąś dłoń – gratulacje), пожимать ладонь – поздравление женщины (podawać i ścisnąć komuś dłoń – jako gratulacje dla kobiety), стучать кулаком по бороде – угроза (stukać się pięścią w brodę – groźba), движение рукой ниже бедра, как будто быстро схватить какой-то предмет и спрятать его в кармане – кража (wykonanie lewą lub prawą dłonią, poniżej biodra, ruchu naśladowującego szybkie uchwycenie jakiegoś przedmiotu i schowanie go do kieszeni – kradzież), хватать пальцем за ухо, ухо от сельди – пренебрежение (chwytać się palcami za ucho, ucho od śledzia – lekceważenie), начертать ладонью в воздухе крест, крестик на дорогу – пренебрежение (kreślić dłonią krzyż, krzyżyk na drogę – lekceważenie), начертать кружочки пальцем на лбу – пренебрежение, презрение (kreślić palcem kółeczka na czole – lekceważenie, pogarda), стучать пальцем по лбу – пренебрежение (stukać się palcem w czoło – lekceważenie), начертать круг ладонью близко головы – пренебрежение (zataczać kółko dłonią obok głowy – lekceważenie), поднимать два пальца на высоту плеч – присяга (podnosić dwa palce na wysokość ramienia – ślubowanie), удар скипетром в плечо – посвящение во что-то (uderzanie berłem w ramię – pasowanie), заламывать руки – отчаяние (załamywać ręce – rozpacz), разгибать пальцы – считание (odginanie palców – wyliczanie), делать из пальцев круг – восторг

(robić z palców okrąg – zachwył), целовать ладонь женщины – знакомство (całowanie dłoni kobiety – zawieranie znajomości), пожимание ладони – знакомство (podawanie i ściskanie dłoni – przy zawieraniu znajomości), целовать собственный кулак – обида (całować własną pięść – zniewaga), дышать на ладонь с деньгами – на удачу (chuchać na dłoń z pieniędzmi – na szczęście), ударять коленом по ягодцам – на удачу (kopać kolaniem w pośladki – na szczęście), хватать пальцами пуговицу при виде трубочиста – на удачу (łapać palcami za guzik na widok kominiarza – na szczęście), плевать три раза перед собой – защита от несчастья (pluć trzy razy przed siebie – uchronienie przed nieszczęściem), стучать по некрашеному дереву – защита от несчастья (stuknąć w niemalowane drewno – uchronienie przed nieszczęściem), зажимать большие пальцы – на удачу (zaciskać kciuki – na szczęście), целовать хлеб, если упал на землю – уважение (całować chleb upuszczony na ziemię – szacunek), поднимать в сторону руку, согнутую в локте, – восхищение (unosić w bok rękę zgiętą w łokciu – zachwył), прижимать ладонь к груди – благодарность (przyciskać dłoń do piersi – wdzięczność), бросать монетку через плечо – на удачу (rzucić monetą przez ramię – na szczęście), и почти все, связанные с религиозными обрядами (например: dzielić się opłatkiem).

Выявленные различия не претендуют на данные сопоставительного словаря, так как в исследовании не учитывались особенности социальной, возрастной, гендерной, профессиональной, региональной принадлежности, а также не учитывались и личностные характеристики. Однако на основе беглого просмотра словаря удалось выявить несколько десятков безэквивалентных кинем. Все они способны затруднить понимание собеседника, препятствовать ведению диалога и вызвать культурный конфликт, т. е. такую ситуацию, когда в процессе общения не оправдываются ожидания определенного поведения людей, что вызвано их культурным происхождением (Grewé 10). Особенно сильная культурная маркированность проявляется в поведении, связанном с поверьями, суевериями (плевать три раза, стучать по дереву) или ритуалами.

Результаты, полученные в ходе эксперимента, могут быть использованы как дидактический материал в обучении русскому языку, а также в практике составления переводных словарей невербальной коммуникации.

Культурно маркированные языковые единицы, которые требуют комментария на занятиях русского языка как иностранного (далее – РКИ), называются лингвокультуремами. Данный термин впервые был использован Владимиром Воробьевым в работе *Лингвокультурология* (Vorob'ev). Лингвокультурема включает в себя сегменты не только языка (языкового значения), но и культуры (внеязыкового культурного смысла), репрезентируемые соответствующим знаком. Лингвокультурема вбирает в себя, акку-

мулирует в себе как собственно языковое представление („форму мысли”), так и тесно и неразрывно связанную с ним „внеязыковую, культурную среду” (ситуацию, реалию) (Vorob'ev 44–48). Вслед за Владимиром Воробьевым, данный термин использован в работе Нины Кирилловой и Аллы Афанасьевой. Авторы данного пособия рассматривают лингвокультурем как „абстрактную сущность, конкретным выражением которой является языковая единица определенной структуры (лексема или фразема, включающая в себя не только денотативно-сигнификативное значение, но и культуроносные семы, выражающие определенные культурные коннотации)” (Kirillova, Afanas'eva 73).

Представленные характеристики лингвокультурем позволяют причислить к таковым также номинации кинем, рассмотрение которых должно включать обсуждение трех сторон (в отличие от некинесических лингвокультурем): содержания, языковой и кинесической форм выражения.

Так как, кроме знания языка, в общении людей огромное значение имеет знание культурных особенностей, в том числе языка тела, а невербальная коммуникация является неотъемлемой частью коммуникации вербальной, на занятиях РКИ следует вводить номинации кинем как лингвокультурем.

Невербальные элементы общения, так же, как и вербальные, следует декодировать только в ситуативном и культурном контексте, потому что нельзя отделить человека от культуры, в которой функционирует. В каждой языковой и культурной общности общение осуществляется на многих уровнях одновременно, и каждое сообщение следует расшифровывать с учетом этих уровней. Успешная невербальная коммуникация зависит от того, владеет ли носитель языка системой невербального поведения, характерного для данной общности. Расшифровка лингвокультурем – номинаций кинем – возможна путем лингвокультурологического комментария, включающего все, что может быть непонятным и показаться непривычным представителю другой культуры. Лингвокультурологические комментарии содержатся в словарных статьях в лингвокультурологических словарях, структура и содержание комментариев для лингвокультурем *медведь*, *Чебурашка*, *Колобок* были разработаны отдельно для польской аудитории (Orzechowska 2013, 2014, 2015).

Задачу декодирования невербального поведения пытаются решить современные словари трех типов: декодирующие невербальное коммуникативное действие (Jarząbek), декодирующие бытующую в языке номинацию кинемы (Grigor'eva, Grigor'ev, Krejdlin), сопоставительные словари невербальных поведений двух наций (Jarząbek, Pintarić). Выявленные в ходе эксперимента различия в польской и русской невербальной коммуникации могут послужить базой для составления переводного словаря жестов и языка тела поляков и русских, необходимого для формирования соответствующей компетенции.

## Библиография

- Akišina, Alla A., Kano Hiroko, Taťána E. Akišina. *Žesty i mimika v ruské řeči. Lingvostranovedčeskij slovar'*. Moskva, Knižnyj dom „LIBROKOM“, 2017.
- Aksenov, Vasilij. *Papa, složi!* Web. 05.06.2020. <https://www.booksite.ru/fulltext/0/001/005/028/016.htm>.
- Akunin, Boris. *Altyn-Tolobas*. Web. 04.03.2020. <http://www.akunin.ru/knigi/fandorin/nikolas-altyn-tolobas/>.
- Akunin, Boris. *Skrzynia na zloto*. Per. Elżbieta Rawska. Warszawa, Świat Książki, 2005.
- Birdwhistell, Ray L. *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Louisville, Foreign Service Institute, University of Louisville Press, 1952.
- Birdwhistell, Ray L. *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1970.
- Grewe, Alexander. „I'm sick to death with you...” or External Character Conflicts in Faulty Towers. *Seminar paper*. Passau, GRIN Verlag, 2005.
- Grigor'eva, Svetlana A., Nikolaj Grigor'ev, Grigorij E. Krejdlin. *Slovar' žyka russkich žestov*. Moskva–Vena, Žyki ruskéj kul'tury, Venskij slavističeskij al'manah, 2001.
- Guzikova, Mariâ O., Polina Ū. Fofanova. *Osnovy teorii mežkul'turnoj kommunikacii. Učebnoe posobie*. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2015.
- Jarząbek, Krystyna. *Słownik mowy ciała Polaków*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
- Jarząbek, Krystyna, Neda Pintarić. *Polsko-chorwacki słownik gestykulacji, mimiki i postaw ciała. Poljsko-hrvatski rječnik gestikulacije, mimikle i stavatijela*. Katowice, Oficyna Drukarsko-Wydawnicza „Akant”, 2012.
- Kirillova, Nina N., Alla L. Afanas'eva. *Praktičeskoe posobie po lingvokul'turologii: francuzskij žyč*. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2008.
- Marinina, Aleksandra. *Sztuka śmierci*. Per. Aleksandra Stronka. Wydawnictwo Czwartha Strona, 2018.
- Mehrabian, Albert. *Nonverbal Communication*. Chicago, IL, Aldine-Atherton, 1972.
- Morris, Desmond. *Magia ciała*. Per. Barbara Ostrowska, Bogna Piotrowska. Warszawa, Split Trading, 1993.
- Orzechowska, Joanna. „Čeburaška v lingvokul'turologičeskom komentarii na zanâtiáh RKI”. *Acta Neophilologica*, 17 (1), 2015, s. 27–33.
- Orzechowska, Joanna. „Lingvokul'turologičeskij ob'ekt MEDVED' v ruskom žyčce”. *Acta Polono-Ruthenica*, 18, 2013, s. 197–206.
- Orzechowska, Joanna. „Rola i struktura komentarza lingwokulturologicznego (na przykładzie Kołobka)”. *Rocznik Instytutu Polsko-Rosyjskiego*, 2, 2014, s. 102–115.
- Pease, Allan. *Język ciała. Jak czytać myśli ludzi z ich gestów*. Per. Ewa Wiekiera. Kraków, Gemini, 1992.
- Polakowa, Tatiana. *Ekskluzywny macho*. Per. Ewa Skórska. Warszawa, Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita SA, 2008.
- Sikorski, Wiesław. *Gesty zamiast słów. Psychologia i trening komunikacji niewerbalnej*. Kraków, Impuls, 2007.
- Sinâčkin, Vladimir P. et al. *Lingvokul'turovedčeskie aspekty formirovaniâ žyčkovogo soznaniâ inostrannyh studentov v processe izučeniâ ruskogo žyčca. Učebnoe posobie*. Moskva, Izdatel'stvo RUDN, 2008.
- Sternin, Iosif A. *Modeli opisaniâ komunikativnogo povedeniâ*. Voronež, Garant, 2000.
- Vasilik, Mihail A., red. *Osnovy teorii komunikacii*. Moskva, GARDARIKI, 2003.
- Vorob'ev, Vladimir V. *Lingvokul'turologiâ*. Moskva, Izdatel'stvo RUDN, 2006.





KRYSTYNA JANASZEK

## **Kompetencje użytkowników języka obcego. Wiedza socjokulturowa i kompetencja socjolingwistyczna studentów rusycystów**

Competences of foreign language users.  
Sociolinguistic competences and sociocultural knowledge  
of Russian studies students

**Abstract.** The paper describes the assumptions of modern methods of teaching foreign languages, and this description includes the proposals of their creators regarding the knowledge that the student must acquire and the competences that he/she is to form. The results of the test checking sociocultural knowledge and sociolinguistic competences of Russian Studies students is also discussed. The low global result of the test (57% of correct answers) showed a poor record of students in terms of the examined issues. Knowledge about Russia is very superficial among the study participants. They are also not good in dealing with contacts on the level of official relations (formal records of statements).

**Keywords:** sociolinguistic competences, sociocultural knowledge, Russian Studies student, teaching languages

Krystyna Janaszek, Uniwersytet Szczeciński, Szczecin – Polska, [krystynajanaszek@interia.pl](mailto:krystynajanaszek@interia.pl),  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0488-3272>

Teorie glottodydaktyczne XX wieku (audiolingwalna, kognitywna, komunikacyjna) opierały się na odmiennych podstawach językoznawczych i psychologicznych. Prezentowane w nich poglądy na język i zachowania (działania człowieka) rzutowały na koncepcje nauczania – uczenia się języków obcych. Zmieniały się zapatrywania na rolę uczącego się w procesie glottodydaktycznym, wiedzę, jaką musi sobie przyswoić, kompetencje, które ma ukształtować. O podstawowych założeniach metody audiolingwalnej przesądził behawioryzm – kierunek w psychologii XX wieku, który odrzucał rolę świadomości, a zachowanie człowieka sprowadził do działania w myśl formuły S (bodziec) –

R (reakcja). Zgodnie z tym podejściem strukturaliści amerykańscy uznali język za zespół nawyków (Brzeziński 67).

Nauczanie – uczenie się języka obcego zdeterminowało pojęcie nawyku automatycznego (nieświadomego, mechanicznego), który w aspekcie lingwistycznym stanowi czynność językową wykonywaną przez człowieka poniżej progu świadomości (Pietrzyk 183–184). Lekcje polegały głównie na nauce wzorcowej wymowy i uczeniu się dialogów na pamięć, eliminowały więc traktowanie nauczania i uczenia się jako procesu intelektualnego. Rezygnowano z pełnego wykorzystania wiedzy, inteligencji i ciekawości uczących się (Woźniewicz 155). W efekcie ograniczono także możliwość rozwijania u uczniów umiejętności o charakterze komunikacyjnym, sprzyjających odnalezieniu się w różnych sytuacjach życia prywatnego czy społecznego. Wiedzę z zakresu geografii, kultury, historii, obyczajów i innych cech charakterystycznych społeczeństw używających danego języka jako narodowego przekazywano z reguły w formie krótkich wykładów (Ronowicz 163).

Dużą rolę w konstytuowaniu się metody kognitywnej odegrały założenia psychologii poznawczej. W jej ujęciu człowiek nie tylko reaguje na rzeczywistość, lecz także ją aktywnie tworzy (Włodarski, Matczak 115). Natomiast ustalenia Noama Chomsky’ego zmieniły pogląd na istotę języka. Według niego język nie jest systemem nawyków powstających drogą wielokrotnych powtórzeń, nie jest też zbiorem skończonych reakcji językowych (zdań). Jest systemem reguł, które trzeba opanować, aby móc tworzyć wypowiedzi na ich podstawie. Kompetencja zaś to znajomość reguł, którą odznacza się idealny użytkownik języka (Komorowska 2005: 28).

Położenie nacisku na intelektualno-poznawcze mechanizmy procesu akwizycji struktury gramatycznej, wyeksponowanie kompetencji językowej jako wiodącej w procesie przyswajania języka nie sprzyjało kształtowaniu umiejętności komunikowania się (skutecznego porozumiewania się). Pracę lekcyjną z tekstem o charakterze literackim czy realioznawczym podporządkowano analizom gramatycznym, co znacznie utrudniało realizację zadań związanych z przekazywaniem wartości kulturowych. Metoda kognitywna zwróciła wprawdzie uwagę na indywidualne właściwości uczącego się (np. strategie uczenia się), jednak nie proponowała ujęcia ich w ramy kompetencji.

Alternatywą dla koncepcji audiolingwalnej i kognitywnej stało się podejście komunikacyjne, najpowszechniejsze obecnie w nauczaniu języków obcych. Opisując je, można odwołać się do wielu różnych nurtów w psychologii i językoznawstwie. Czynnościowe podejście do przedmiotu psychologii zaproponowali badacze rosyjscy. Psychologia czynności analizuje współdziałanie człowieka z otoczeniem, rozpatrywane jako proces rozwiązywania zadań (Tałyżina 28–31).

Reprezentatywne dla glottodydaktyki rosyjskiej podejście komunikacyjno-czynnościowe uwzględnia aspekt społeczny akwizycji języka. Podkreśla się w nim, że komunikacja dokonuje się w układach społecznych, a czynności mowne pojawiają się wtedy, gdy zachodzi potrzeba autentycznego porozumiewania się w celu współdziałania ludzi. W tym kontekście ważne staje się pojęcie kompetencji komunikacyjnej, na którą składa się kompetencja językowa (odzwierciedlająca poprawność gramatyczną) i społeczno-kulturowa (odzwierciedlająca przyjęty przez daną wspólnotę zwyczaj użycia wymaganych w określonym kontekście wyrażen językowych). Podejście to, w odróżnieniu od poprzednich metod, w sposób zdecydowany zaakcentowało socjalno-kulturowy aspekt przyswajania języka obcego (Gawarkiewicz 205).

Spojrzenie na naukę języków obcych przełomu wieków XX i XXI wypełnia się coraz to nowymi treściami. Mocniej akcentuje się fakt, że język stanowi nieodłączną część cywilizacji i kultury społeczeństwa będącego jego użytkownikiem, występuje w roli składnika kultury narodowej. Jako zjawisko społeczne jest narzędziem socjalizacji, kształtuje osobowość jego użytkowników. Na znaczeniu zyskuje koncepcja kształcenia komunikacyjnego jako propozycja rozwoju indywidualności w dialogu kultur. Rolę międzykulturowego dialogu sygnalizują liczne dokumenty publikowane na przełomie wieków. Zwraca się w nich uwagę na kwestie szacunku i tolerancji dla przekonań, wartości i zachowań ludzi innych narodów. Formułowane wytyczne mają służyć ich zbliżeniu poprzez eliminację barier językowych i kulturowych (Komorowska 1996: 10).

Ważnym dokumentem staje się *Europejski system opisu kształcenia językowego: uczenie się, nauczanie, ocenianie*. Zaznacza się w nim, że język jest nie tylko istotnym elementem kultury, lecz także środkiem dostępu do jej wytworów. Posługiwanie się nim obejmuje działania podejmowane przez uczestników życia społecznego, którzy – jako osoby indywidualne – zdobyli i stale rozwijają swoje kompetencje, zarówno ogólne (niezwiązane z językiem), jak i językowe kompetencje komunikacyjne (Coste et al. 20). Do tych pierwszych zalicza się m.in. wiedzę deklaratywną i uwarunkowania osobowościowe. Na kompetencję komunikacyjną składają się: kompetencje lingwistyczne (np. gramatyczna, ortograficzna), kompetencja socjolingwistyczna oraz pragmatyczna. Pozwalają one użytkownikowi życia społecznego działać za pomocą języka (Coste et al. 94–114).

Wiedza socjokulturowa i kompetencja socjolingwistyczna znalazły się w polu moich zainteresowań badawczych. Wiadomości o społeczeństwie i jego kulturze stanowią pewien aspekt ogólnej wiedzy o świecie. Mogą one dotyczyć:

- codziennego życia (np. potrawy, napoje, święta państwowe);
- systemów wartości, poglądów, postaw w zakresie takich czynników, jak: tradycja a przemiany społeczne, historia, polityka, religia, sztuka: muzyka, literatura, teatr, piosenka (Coste et al. 95).

Kompetencja socjolingwistyczna obejmuje m.in.:

1. Wyznaczniki relacji społecznych, zróżnicowane w różnych kulturach i językach, zależne od pewnych czynników, którymi są: stopień pokrewieństwa, zażyłość relacji, rejestr wypowiedzi. Wśród nich można wymienić:
  - użycie i wybór form powitania (przy wejściu i wyjściu);
  - użycie i wybór form adresatywnych (np. sztywne, formalne, nieformalne, poufale).
2. Konwencje grzecznościowe, odmienne w różnych kulturach, stanowiące często źródło interkulturowych nieporozumień. Szczególną uwagę zwraca się na tzw. grzeczność pozytywną (np. wykazywanie zainteresowania samopoczuciem drugiej osoby).
3. Nośniki mądrości ludowej – istotny składnik kultury popularnej. Należą do nich przysłowia, czyli „lapidarne, treściwe sformułowania (bezpośrednie lub przenośne) jakichś prawd ogólnych, wspólnych dla tych grup społecznych, z których doświadczeń się wywodzą” (Nyczaj 5).
4. Rejestr wypowiedzi, czyli systemowe zróżnicowanie wariantów języka stosowanych w określonych kontekstach. W tym miejscu warto wskazać na zróżnicowanie stopnia formalności wypowiedzi, które mogą być: sztywne, formalne, neutralne, nieformalne, poufale (Coste et al. 106–107).

W badaniach testowych, które przeprowadziłam w roku akademickim 2018/2019, wzięli udział studenci z Uniwersytetu Szczecińskiego z drugiego i trzeciego roku studiów stacjonarnych (filologia rosyjska). Badania przeprowadziłam na zasadzie próby dostępnej, to znaczy takiej, do której jako badaczka miałam ułatwiony dostęp. Na zajęciach językowych rozdałam studentom 60 egzemplarzy testów. Po ich zebraniu okazało się, że tylko 32 można zakwalifikować do analizy empirycznej. Grupa 32-osobowa to mała próba badawcza i nie należy na jej podstawie dokonywać jakichkolwiek uogólnień. Można jednak uzyskać wiele cennych informacji, przydatnych w toku kształcenia językowego. Test badał kompetencję socjolingwistyczną i wiedzę socjokulturową studentów. Uzyskano także dane na temat kompetencji lingwistycznych. W tabeli 1 zaprezentowałam globalne wyniki badań.

**Tabela 1.** Wyniki globalne testu badającego kompetencję socjolingwistyczną i wiedzę socjokulturową studentów rusycystów

Numer zadania/ badany obszar wiedzy i umiejętności	Liczba studentów uczestniczących w badaniu	Liczba punktów możliwych do uzyskania przez jednego studenta	Liczba punktów możliwych do uzyskania przez wszystkich studentów	Liczba punktów uzyskanych w teście przez wszystkich studentów
1. Kompetencja socjolingwistyczna	32	5	160	119

2. Kompetencja socjolingwistyczna	32	4	128	52
3. Kompetencja socjolingwistyczna	32	6	192	110
4. Wiedza socjokulturowa	32	10	320	175
Ogółem	32	25	800	456

Na potrzeby badań przyjąłm także podział na rodzaje wyników, który uwzględnił następujące ich kategorie:

1. Wyniki wysokie: 100–90%
2. Wyniki satysfakcjonujące: 89–80%
3. Wyniki zadowalające: 79–70%
4. Wyniki w miarę zadowalające: 69–60%
5. Wyniki niskie: 59–50%
6. Wyniki niezadowalające: 49–40%

Spośród czterech proponowanych w teście zadań studenci najlepiej poradzili sobie z pierwszym. Siedem osób (23%) otrzymało za wykonanie tego zadania maksymalną liczbę punktów (5), pozostałe uzyskały od 2 do 4 punktów. Procent odpowiedzi poprawnych wyniósł 74,4, co w kategorii rodzaju wyników daje wartość zadowalającą.

Poniżej prezentuję zadania wraz z przykładowymi wypowiedziami uczestników badania w ramach poszczególnych podpunktów:

### **Zadanie 1.** Spotykasz kolegę, którego dawno nie widziałeś(-aś):

#### a) przywitaj się z nim, używając odpowiedniej formy adresatywnej:

- Привет, моя дорогая подруга!
- Привет, Аня, сто лет тебя не видела!
- Привет, дружище! Сколько лет, сколько зим!

#### b) wyraż zadowolenie ze spotkania:

- Как же я рад тебя видеть! Мы так давно с тобой не виделись!
- Я очень рада тебя видеть! Мы не виделись, кажется, 100 лет!
- Я очень рада тому, что мы, наконец-то, встретились!

#### c) zapytaj o samopoczucie i o to, co słyhać:

- Расскажи, как у тебя дела, что нового?
- Как дела? Что нового? Как твое здоровье сейчас? Помню, при нашей последней встрече ты жаловалась на частые головные боли.
- Как у тебя дела? Как твоя семья? Как дети? Я видела их совсем маленькими. Чем они занимаются?

## d) zaprosz go na swoje urodziny:

- Знаешь, у меня через неделю День рождения и я буду очень рада тебя видеть. Приходи вместе с мужем в субботу, в 19:00 часов, в кафе „Чайка”.
- Ты знаешь, что в пятницу у меня День рождения. Я очень хочу тебя видеть на моем празднике. Приглашаю тебя в ресторан, в пятницу, в 19:00.
- Давай встретимся в неформальной обстановке. Приглашаю тебя завтра на мой День рождения. Моя семья будет очень рада встрече! Приходи к нам по старому адресу, к 18 часам.

## e) pożegnaj się, życząc wszystkiego najlepszego:

- До встречи. Всего хорошего!
- До встречи. Удачи тебе!
- Ну, пока! До встречи. Ждем тебя!
- До встречи. Не забудь, завтра у меня дома, в пять. Пока!

Choć w pracach pojawiły się błędy gramatyczne i ortograficzne, nie zakłócały one komunikatywności przekazu. Punkty odejmowałam wyłącznie za brak wymaganej informacji. W tabeli 2 i 3 prezentuję przykłady błędów w ramach kompetencji lingwistycznej.

### Kompetencja gramatyczna (znajomość i umiejętność stosowania gramatycznych środków językowych)

Tabela 2. Błędy gramatyczne

Forma poprawna	Forma błędna
Выпить стакан водки	Выпить стакана водки
Позвони мне	Позвони меня
К моей бабушке	К мою бабушке
Я рад тебя видеть	Я рад тебе видеть
На этой неделе	В эту неделю
Я рад, что тебя вижу	Я рад, что тебе вижу
Приглашаю тебя	Приглашаю тебе
У меня дома	У меня в доме
Три месяца	Три месяцы
Желаю тебе всего хорошего	Желаю тебя всё хорошо

### Kompetencja ortograficzna (poprawność ortograficzna)

Tabela 3. Błędy ortograficzne

Forma poprawna	Forma błędna
Я желаю счастья	Я желаю счастья

Я не пью	Я не пию
Я надеюсь	Я надеюс
Теперь	Тепер
Понедельник	Понеделник
Сколько	Сколко
Здоровье	Здорове
Отлично	Отлично
Маленькие	Маленкие
День рождения	День раждения
Щецинский университет	Щецинский Университет

Wśród błędów gramatycznych najczęściej pojawiało się mylenie zaimków wewnątrz paradygmatu (np. тебя – тебе). Analiza błędów ortograficznych dowiodła, że wynikają one z nieznamomości i/lub braku umiejętności stosowania zasad pisowni znaku miękkiego w funkcji zmiękczonej i rozdzielającej.

W omawianym zadaniu w większości prac zastosowano odpowiednie konwencje grzecznościowe, respektując zasady tzw. grzeczności pozytywnej (np. „Как дела? Что нового? Как твое здоровье сейчас?”). Posługiwano się prawidłowymi, stosownymi do okoliczności formami powitania i pożegnania (np. „Привет, моя дорогая подруга”, „До встречи. Удачи тебе!”), korzystano z form adresatywnych o charakterze nieformalnym (np. „Привет, Аня!”), czasami nawet bardziej poufałym (np. „Привет, дружище!”). Zastosowany w pracach rejestr nieformalny odpowiadał sygnalizowanej w teście sytuacji z życia codziennego.

**Zadanie 2.** Wystosuj pisemne zaproszenie do określonej, ważnej osoby (może to być profesor, pracodawca) na doniosłą dla Ciebie uroczystość (np. rozdanie dyplomów, ślub).

W tym punkcie testu należało nadać przekazywanej informacji charakter bardziej formalny od poprzedniego. Wyniki okazały się niezadowolające, otrzymałam tylko 40,6% odpowiedzi poprawnych. Zaledwie pięć spośród badanych osób (15,6%) uzyskało maksymalną liczbę punktów (4). Oto przykład zaproszenia ocenionego na wysoką notę:

Уважаемый Иван Петрович!

Приглашаем Вас вместе с супругой на церемонию нашего бракосочетания, которая состоится во Дворце бракосочетаний 21.05.2019 г. в 13:00 часов.

С уважением Иван и Мария

Aż jednaście osób (34,4%) w ogóle nie przystąpiło do wykonania tego zadania. Pozostała część badanych nie poradziła sobie z poszczególnymi częściami pisma. Brakowało: odpowiednich nagłówków, informacji, kto jest zapraszany, z jakiej okazji zaproszenie zostało wysłane, kiedy i gdzie odbędzie się uroczystość i kto zaprasza. W wielu przypadkach formuła grzecznościowa rozpoczynająca tekst odbiegała od oficjalnego charakteru zaproszenia. Używano zwrotów: „Здравствуйте” albo „Добрый день”. Trudność sprawiało także użycie zwrotu kończącego pismo; pojawiały się propozycje niepasujące do nakreślonej w teście sytuacji (np. „Жду вашего ответа”, „До скорой встречи”, „Поздравляю Вас”).

**Zadanie 3.** Napisz przysłowia odnoszące się do wierzeń, postaw i poglądów, wartości oraz innych zdarzeń i spraw.

Przytoczono łącznie 110 wyrażeń związanych z mądrością ludową. Na jednego studenta przypadły przeciętnie 3–4 przysłowia. Jednak prawie połowa uczestników badania (44%) nie podjęła się wykonania zadania i tym samym otrzymała 0 punktów. Pozostali zdobyli ich od 1 do 6. Procent odpowiedzi poprawnych wyniósł 57,3. Oto przykłady przysłów, które cytowano najczęściej:

Без труда не вытацишь и рыбку из пруда (5 razy).

В здоровом теле – здоровый дух (5 razy).

Яблоко от яблони недалеко падает (5 razy).

Береженого Бог бережет (4 razy).

Тише едешь – дальше будешь (3 razy).

Век живи – век учись (3 razy).

Pojedynczo występowały następujące:

Осень идет – дожди за собой ведет.

Много снега – много хлеба.

Кошка к печке – холод во двор.

Жизнь прожить – не поле перейти.

Сытый голодному не товарищ.

Что посеешь, то и пожнешь.

Не все то золото, что блестит.

**Zadanie 4.** Napisz do kolegi list i pochwal się wiedzą o Rosji, którą zdobyłeś w trakcie studiów. Przekazywane informacje mogą dotyczyć różnych obszarów (np. tradycji, historii, polityki, religii, sztuki).

W tym przypadku maksymalną liczbę punktów (10) otrzymało 22% badanych, pozostali uzyskali ich od 1 do 8. Odsetek odpowiedzi poprawnych (54,7%) był niski. Najczęściej opisywano: miasta rosyjskie, tradycje, politykę i historię, ludzi (naród). Oto fragmenty listów:



## Miasta

Москва очень красивый город, в нем есть что посмотреть! Побывала на Красной площади, Арбате,ВДНХ, в Третьяковской галерее. Особенно впечатлило меня Московское метро.

Санкт-Петербург был построен русским царем Петром Первым в 1703 году. В свое время был столицей Российской империи. С того времени в Питере (а именно так его называют местные жители) находятся прекрасные здания, например Зимний дворец. Особенностью являются „белые ночи”.

## Tradycje

Новый год русские встречают всей семьей. В полночь они слушают обращение президента и пьют шампанское.

Также они празднуют 8-ое Марта. Мужчины дарят женщинам и девушкам на улицах города цветы.

Масленица – это очень интересный праздник, много блинов с различной начинкой, такой как: варенье, красная икра, рыба. Очень много различных национальных напитков: квас, медовуха. Люди водят хороводы и поют песни.

## Historia/polityka

Мне очень жаль, что во все времена власть этой могучей державы жестоко относилась к своему народу. Меня очень впечатлила история Колымы и Гулага. Больно смотреть на то, что делали с людьми в концлагерях. При этом в голове не укладывается, почему народ так прославляет Сталина (его действия поражают до глубины души). Сейчас в России другие времена и другая власть, но как и раньше люди все равно прославляют своего Вождя – президента России Владимира Путина.

В стране тотальная коррупция и отсутствие демократии. Власть на протяжении почти 20 лет в руках у одного человека.

## Ludzie/naród

Народ в России очень веселый, с хорошим чувством юмора, но о власти шутить не стоит.

Мне очень нравится русский народ. Россияне много читают, часто ходят в театр и в кино.

Русские люди добрые и сердечные, но истории не знают хорошо, потому, что в учебниках и по телевидению много пропаганды.

Wypowiedzi studentów na temat władzy państwowej kontrastują z tymi dotyczącymi narodu rosyjskiego. Krytyczny stosunek do państwa i jego historii przeciwstawiany jest pozytywnej ocenie zwykłych ludzi. Stanowisko takie jest często spotykane wśród Polaków.

Znajomość literatury rosyjskiej jest pośród studentów skromna. Potrafią oni wymienić pisarzy i poetów, jednak w ogóle nie ustosunkowują się do ich twórczości. Wśród nazwisk powtarzających się najczęściej występują: Aleksander Puszkina, Fiodor Dostojewski, Lew Tołstoj, Anna Achmatowa. W ramach wiedzy o teatrze podawane jest nazwisko Iwana Wyrpajewa. Pośród ulubionych filmów znalazł się obraz *Moskwa nie wierzy łzom*. Fascynacje muzyczne studentów koncentrują się na młodzieżowych zespołach rockowych.

Niski globalny wynik testu wskazuje na braki studentów w zakresie wiedzy socjokulturowej i kompetencji socjolingwistycznej. W przeciwieństwie do sytuacji o charakterze oficjalnym, kontakty w sferze relacji życia codziennego nie stwarzają badanym większych problemów. Relacje o charakterze bardziej formalnym mogą być jednak zakłócone i prowadzić do nieporozumień. Wiedza o Rosji większości uczestników testu jest powierzchowna, trudno więc będzie się nią pochwalić i wykorzystać w kontaktach z rodzimymi użytkownikami języka.

Fakt niesatysfakcjonujących rezultatów testu należy wiązać z czynnikami natury obiektywnej i subiektywnej. W pierwszym przypadku trzeba zwrócić uwagę na ograniczoną liczbę godzin przeznaczonych na studiowanie języka obcego. Plan studiów przewiduje ich niewiele na zajęcia poświęcone kulturze czy realiom badanego obszaru językowego. Niekorzystna sytuacja w tym zakresie nie sprzyja zgłębieniu wiedzy i opanowaniu odpowiednich umiejętności na właściwym poziomie. Kolejny problem, który warto przy okazji tych badań zasygnalizować, to uwarunkowania subiektywne (kompetencje ogólne). Tylko ok. 20% uczestników badania uzyskało w przeprowadzonym teście wyniki wysokie. Jest to grupa studentów wyróżniających się, którzy w toku studiów osiągają średnią ocen 4,5–5,0. Pozostała część badanej próby to studenci dostateczni (średnia ocen 3,0–3,5). Obie grupy różnią się od siebie właściwościami osobowościowymi mającymi bezpośrednie przełożenie na wyniki studiowania. Dowodzą tego moje wcześniejsze badania obejmujące dwie sfery osobowości: intelektualną i afektywną (Janaszek 160–163). Przykład grupy studentów bardzo dobrych dowodzi, że na płaszczyźnie intelektualnej (kognitywnej) ważne są różne rodzaje inteligencji i uzdolnień językowych, takich jak choćby inteligencja językowa i zdolność do analizy językowej. Przyczyniają się one do poprawności wypowiedzi obcojęzycznej. Ważne są także sposoby podejścia do zjawisk językowych. Liczy się tu szczególnie umiejętność porządkowania faktów językowych w logiczne reprezentacje oraz zdolność wnioskowania i akceptowania niejednoznaczności pojawiających się w systemie języka. Powodzenie w nauce warunkują wysoko wskaźnikowane procesy pamięci i charakterystyczne dla nich cechy (szybkość, pojemność, trwałość, gotowość, wierność). Zależy od nich nie

tylko łatwość zapamiętywania, lecz ich obecność umożliwia także właściwe gromadzenie i przechowywanie danych językowych. W sferze afektywnej (emocjonalno-uczuciowej) znaczącą rolę odgrywają właściwości temperamentalne i związane z nimi cechy takie jak: solidność, zrównoważenie, aktywność, obowiązkowość, pracowitość, pilność, dokładność, pojętność. Bardzo dobre wyniki w nauce wspomaga instrumentalno-integrująca motywacja o charakterze wewnętrznym aktywizująca motywy poznawcze, a także silna potrzeba osiągnięć i chęć samodoskonalenia. Umiejętność zarządzania trudną sytuacją problemową w dużym stopniu minimalizuje pojawianie się w toku nauki emocji negatywnych, sprzyja zaś emocjom pozytywnym, które podtrzymują działalność intelektualną na wysokim poziomie. Brak wyszczególnionych wyżej kompetencji osobowościowych ogranicza możliwość osiągnięcia wysokich rezultatów kształcenia językowego. Studentów dostatecznych charakteryzują skromniejsze walory intelektualne, wyrażające się mniejszymi zdolnościami językowymi, niżej wskaźnikowaną inteligencją i pamięcią. Dużą rolę wśród czynników hamujących sukces odgrywa brak sumienności i chęci do samodzielnego doskonalenia własnych umiejętności, a także mniejsze możliwości radzenia sobie z negatywnymi emocjami i stresem.

### Bibliografia

- Brzeziński, Jerzy. *Nauczanie języków obcych dzieci*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1987.
- Coste, Daniel et al. *Europejski system opisu kształcenia językowego: uczenie się, nauczanie, ocenianie*. Warszawa, Centralny Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli, 2003.
- Gawarkiewicz, Roman. „Uwagi na temat implikacji glottodydaktycznych pragmatyngwistycznej teorii aktów mowy”. *Slavica Stetinensia*, 7, 1998, s. 205–219.
- Janaszek, Krystyna. *Intelektualna i afektywna sfera osobowości studenta neofilologa*. Szczecin, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2018.
- Komorowska, Hanna. *Metodyka nauczania języków obcych*. Warszawa, Wydawnictwo Fraszka Edukacyjna, 2005.
- Komorowska, Hanna. „Nowe tendencje w pracach programowych Rady Europy”. *Języki Obce w Szkole*, 2, 1996, s. 109–115.
- Nyczaj, Stanisław. *Mała księga przysłów polskich*. Radom, Oficyna Wydawnicza STON I, 1994.
- Pietrzyk, Izabela. „Problematyka nawyku językowego w świetle koncepcji kognitywnej”. *Slavica Stetinensia*, 7, 1998, s. 191–204.
- Ronowicz, Edmund. *Kierunki w metodyce nauczania języków obcych*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1982.
- Tałyżina, Nina. *Kierowanie procesem przyswajania wiedzy*. Przeł. Maria Ewa Pytlowska. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1980.
- Włodarski, Ziemowit, Anna Matczak. *Wprowadzenie do psychologii. Podręcznik dla nauczycieli*. Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1998.
- Woźniewicz, Władysław. *Kierowanie procesem glottodydaktycznym*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.



ZOFIA SZWED

## Из наблюдений над способами выражения отрицания в церковнославянском тексте русского извода

### Observations on the ways of expressing negation in the Ruthenian recension of Church Slavonic text

**Abstract.** The article describes the specificity of the changes that took place in the process of dissemination of double negation, typical for Slavic languages, visible in the Ruthenian recension of Church Slavonic texts. The reflections on the achievements in the field are enriched with the results of research on the text of Gospel No. 7 from the collection of the Russian State Archive of Ancient Acts (RGADA F. 381. Op. 1 Unit hr 7), which has not been analyzed so far in terms of the issues raised. Nearly three hundred negative structures were subjected to observations. In order to determine the number of single negation cases in relation to double negation the main focus was on structures such as: (1) *ni Pron + V*, (2) *ni Pron + ne V* oraz (3) *ne V + ni Pron*. It was determined, among other things, that their use was influenced by both the literature tradition and live language with elements of the northern dialect of the East Slavonic. On the other hand, the analysis of the negative structures preceding homogeneous parts of the sentence revealed the tendency, manifested on the leaves of the monument, to transform towards the norm of the contemporary Russian language.

**Keywords:** Gospel Book, written records, Old Russian language, Church Slavonic language, negation

Zofia Szwed, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań – Polska, z-szwed@amu.edu.pl, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4785-4797>

Одной из особенностей, выделяющих славянские языки на фоне других индоевропейских языков, является двойное отрицание, заключающееся в употреблении отрицательной частицы *не* перед сказуемым при наличии *ни* в составе местоимения. Такого рода конструкции можно отметить в современных славянских языках, например: *никой не чу* (бол.), *nitko nije čuo* (хрв.), *nikdo ne slyšel* (чеш.), *nikt nie słyszał* (пол.), *ніхто не чув* (укр.), *никто не слышал* (рус.). В некоторых других языках индоевропейского происхождения, особенно германских, в аналогичных случаях наблюдаем, как правило, одиночное отрицание. Иллюстрацией может послужить пример из англий-

ского языка: *no one heard*<sup>1</sup>. Вот как подытоживает выводы исследователей двойного отрицания в славянских языках Елена Кржижкова:

современное состояние славянских языков является результатом продолжительного развития, в течение которого исходное состояние с сосуществующей единой негацией типа латин. или современных германских языков и двойной негацией современных славянских языков развивалось в направлении к общему распространению двойной негации, в то время как в языках западноевропейских, в частности, в языках германских (положение во французском несколько сложнее), устанавливается единая негация (Kržižkova 21–22).

Церковнославянские тексты русского извода представляют собой интересный материал для исследований над распространением двойного отрицания в начальный – с XI по XIII вв. – период формирования русского письменного языка. Для текстов, написанных церковнославянским типом древнерусского языка, характерно последовательное сохранение кирилло-мефодиевской письменной традиции, согласно которой конструкция *никто не слышал* употреблялась в двух сосуществующих вариантах: в соответствующем индоевропейской традиции мононегативном варианте: *никѣто же слышааше* – и в варианте с отрицательной частицей *не* при сказуемом: *никѣто же не слышааше*, свойственном речи переводчиков (Hamburgaev 403) и преобладающем в памятниках светской литературы (Borkovskij, Kuznecov 439).

В настоящей статье проводится анализ соотношения отрицательных конструкций указанного типа в тексте написанного около XIII в. *Евангелия № 7* – полного апракоса из собрания Российского государственного архива древних актов (РГАДА Ф. 381. Оп. 1. Ед. хр. 7). Наблюдениям подвергаются также конструкции с отрицанием перед однородными членами предложения и перед однородными членами-сказуемыми. Целью исследований является установление, насколько рассматриваемые конструкции близки исходной норме, характерной для древнейших славянских памятников, а в какой степени они приближаются к норме современного русского языка.

Среди примерно трехсот выбранных из текста *Евангелия № 7* и проанализированных отрицательных конструкций ключевыми для установления соотношения между одиночным и двойным отрицанием являются те, которые содержат в своем составе: 1) местоимение с *ни* и сказуемое (*ni Pron + V*); 2) местоимение с *ни*, отрицательную частицу *не* и сказуемое (*ni Pron + ne V*) и 3) отрицательную частицу *не*, сказуемое и местоимение с *ни* (*ne V + ni*

<sup>1</sup> Речь идет о стандартном английском языке. В некоторых диалектах английского языка выступает двойная (а даже тройная) негация, однако в официальной ситуации и на письме она недопустима (*Cambridge Dictionary*. Web. 03.04.2020. <https://dictionary.cambridge.org/grammar/british-grammar/double-negatives-and-usage>).

Pron). В качестве иллюстрации ниже приводятся все отмеченные конструкции указанных типов:

### ni Pron + V:

никто же бо можетъ сицихъ знамени творити 4; и никто же възиде на нѣо 4 об.; гла(с) его никде же слышасте 7 об.; никыи же гавѣ гл(а)ше гавѣ о немь, страха ради иудѣискаго 13; и никто же ѿ васъ творить закона 13; и никомоу же работахомъ николи же 14 об.; слава моя ничто же есть 17; видите яко никоеа же пользы есть 20 об.; никто же приде къ оцѣу тѣкмо мною 22 об.; и никто же ѿ нихъ погыбе 23 об.; никто же ѿ васъ възъмѣтъ 25 об.; николи же тако глѣ есть чловѣкъ, яко съ члѣкъ 27 об.; въ есте съль земли, аще бо соль обоуатъ, чимъ осолить сѧ, ничимъ же боудеть к томъ 29; и тгда исповѣда имъ, никъли же знахомъ васъ, идѣте ѿ мне 31 об.; ако никыи же рабъ можетъ двѣма гнома работати 35; и никто же знаетъ сѧ нъ оцѣ 36 об.; николи же тако гави сѧ въ излѣи 45 об.; да никомоу же рекоуть, тако 48 об.; ничсо же есть 53; ничто есть 53; и никто же прѣставляють плата не белена 57 об.; никто же бо блгъ нъ тѣкмо единъ [богъ] 58; николи же ли почитасте въ писании 60 об.; и никто же его оумомити можааше 62; и ничсо же оуспѣвши 64 об.; ничсоже възъмоуть на поуть 65; и никто же можааше ѿвѣшавати слово се 67; ничто же сътвори оцѣо своемуу ни мѣри 68; ничто же есть 68 об.; ничсо же есть 68 об.; ни единоаго хотѣаше да оуѣсть 69; яко(ж) никоторыи прр(о)къ приатънъ есть 75 об.; и ни къ единой же ихъ посланъ бы(с) иана 75 об.; и ни единъ же ѿ нихъ оч(с)ти сѧ 75 об.; и тъ запрѣти емоу никомоу же глѣти 77; и никто же възливаетъ вина нова въ мѣхы ветъхы 77; и никто же пивъ ветъхоуе, абие хоцетъ новаго 77 об.; въ заимъ дайте, ничто же чаюше 78 об.; никтоже свѣтильника възжгъ покрываетъ его съсоудъмъ 84; никто же оубо свѣтильника възжгъ въ скровѣ полагають 85; никто же блгъ нъ тѣкмо бѣ едино 86; никто же бо есть иже сътворитъ силоу о моемъ имени 88; никыи же рабъ можетъ двѣма гдинамо рабѣтати 88; никто же есть иже оставитъ домъ 90 об.; и мнѣ николи же дааъ еси козлате 100; обрацета жребѧ привязано, на не же нѣсть никто же ѿ члѣкъ възсѣлъ 100; їсъ же мѣлаше, и ничсо же ѿвѣщеваше 102 об.; ничто же достоинъ (!) смѣти, створено есть о немь 109; ничто же достоинъ есть смѣти обрѣтохомъ о немь 109 об.; яко николи же сице видѣхомъ 112 об.; ничто же есть 122 об.; ничто же есть 122 об.; яко никоеа же пользы есть 127; ничсо же, ре(ч) же имъ 129 об.; азъ же николи же съблаженю сѧ 131 об.–132; никто же придетъ къ оцѣу 134 об.; и никто же ѿ нихъ погыбе 138 об.; ничсо же ли ѿвѣщавѣши 141; видѣвъ же пилатъ яко ничто же оуспѣеть 143 об.; а съ ничто же зла сътвори 146; видѣвъ же пилатъ яко ничто же оуспѣеть 148 об.–149; никто же възиде на нѣо 153 об.; и ты вѣдоуме земле иудова ничимъ же еси мьнши еси въ в(а)лкъа иудовахъ 160 об.; ничто же боле повелѣнааго вамъ творите 163; и никто же можетъ и съхтити 167 об.; никто же есть, ѿ роженна твоего 169 об.

### ni Pron + ne V:

и въз него ничт[о] же не бы(с), еже бы(с) 1; бѧ никто же никде же не видѣ 1 об.; и съвѣдѣтельства нашего никто же не приемлетъ 4 об.; не можетъ чловѣкъ приати ничто же, аще не боудеть дано емоу съ нѣсе 5 об.; и съвѣдѣтельства его никто же не приемлеетъ 5 об.; и ник(о)моу же ничсо же не рекоша 9; никто же не можетъ прити къ мнѣ 10; никто же не можетъ прити къ мнѣ 12; никто же бо ничто же въ таниѣ не творить 12 об.; и ничсо же емоу не глѣють 13 об.; никто же его нѣ вѣсть 13 об.; и никто же не възложи роукы на нь 13 об.; и никто же не гатъ его 14; и о собе ничсо же не глѣю 14 об.; и никже [!] не ре(ч) емоу 16; и никто же не възметъ еѧ ѿ мне 18; и никто же

не можетъ въсхътити ихъ 18 об.; придетъ ночь. ѿгда же никто же не можетъ дѣлати 19; и никто же ѿ васъ не оупрашаеъ мнѣ 24 об.; никто же не възложи роукы на нь 27 об.; никто же не прѣставляеъ плата небелена къ ризѣ вѣтъѣѣ 32; нѣ(с) бо ничто же не покръвено 34; вижъ никомоу жь не повѣжъ 35; ничто же не глаше 41 об.; блюдѣта да никто же не оувѣсть 45 об.; да никомоу же не рекоуть. тако 46 об.; и ничто же не обрѣте на неи 50 об.; да николи же ѿ тебе плода да не боудеть 50 об.; и ничто же не мощно боудеть вамъ 52 об.; и никто же не вѣливаетъ вина нова 57 об.; никто же не можетъ 59; нѣ(с) бо танино ничто же еже не гавит сѧ 61; да никто же не оувѣсть сего 63; да никто же васъ не прѣльстити 66 об.; никто же нѣ вѣсть ни англи не(с)нии 69 об.; никто же не сѣмѣаше 72; и никако же не врѣдивъ его 76; тако никто же приставления ризы новы не приставляеъ на ризоу ветъхоу. аще ли же ни новою раздереть 77; никто же нѣ(с). мѣни же 80; онъ же запрѣти имъ повелѣ никомоу же не гати 83 об.; и пришьдъ к неи ничсо же не обрете 92; ѿ тебе въ вѣкы никто же плода не сънежъ 92; и никто же не сѣмѣаше его 95; никто же не вѣстѣ 98; и никто же не дадѣаше ѧмоу 99; николи же заповѣди твоѧа не присупихъ 99 об.; онъ же ничсо же не ѿвѣщеваше 103 об.; ѿъ же к имъ ничсо же не ѿвѣща 103 об.; обрашета жребѧ привязано. на не же никто же никъгда же не въсѣдѣ 105 об.; никоѧа же вины не обрѣтаю въ члѣче сѣмь 108 об.; блюди сѧ. никомоу же ничсо же не рыци 112; тако ник(о)моу же не вѣмѣстити сѧ двѣрми 112; и запрѣти имъ. да никомоу же не повѣдѣтъ 113 об.; ничто же не обрѣте на неи 118 об.; да николи же ѿ тебе плода. да не боудеть 118 об.; блюдете сѧ да никто же васъ не прѣльстити 119 об.; и никто же ѧмоу ѿвѣщавати словесе не можаше 122; никто же не вѣсть 124; ничто же ли не ѿвѣщаваети 133; больша сѣд любовь никто же не иматъ 136; никто же не створи грѣха 136 об.; никто же васъ не въпрашаеъ 137; и радости вашѧа никто же не възметѣ ѿ васъ 137 об.; а притъча никоѧа же не глаши 138; азъ ни ѧдиноѧа же вины не обрѣтаю въ немъ 142; ничсо же не ѿвѣщеваше 143; въ немъ же никто же николиже не бе положенъ 147 об.; ничсо же не ѿвѣщеваше 148 об.; а съ ничсо же зла не сътвори 149 об.; и о себе ничто же не створю 155; и ницто же васъ нѣ врѣдити 156 об.; и вънезапоу възрѣвъше. никого же не видѣша 171 об.; никомоу же не повѣдите виденѧа 172; ничто же ихъ не врѣдити 173 об.; придетѣ обѣдоуите. и никъто же не сѣмѣаше истязати его 176.

### ne V + ni Pron:

не можетъ чловѣкъ приати ничто же. аще не боудеть дано ѧмоу съ нѣсе 5 об.; не могу азъ о себе творити ничсо же 7; вѣроуѧан въ ма не иматъ въжадати сѧ никъгда же 10; ѿ плъти. нѣ(с) пользы никакоѧа же 12; азъ не соужю никомоу же 13 об.; да не погъбнѣтъ ничто же 17 об.; и не въсхътити ихъ никто 18 об.; не моголъ бы те(о)рити ничсо же 20; въты не вѣсте ничсо же 20 об.; градетъ бо князь сего мира и въ мнѣ не иматъ ничто же 24; тако без мене не можете ничсо же творити 24; и въ тъ днѣ мнѣ не въпросите ничто же 25 об.; доселѣ не проситѣ ничсо же 26; нѣ(с) бо ничто же не покръвено 34; не бы(с) николи же осоужали неповинныхъ ихъ 37; и не родиши ни о комъ же 60; нѣ(с) бо танино ничто же еже не гавит сѧ 61; и веригами не можаше его никто же съвѣзати 62; и не остави ни ѧдиномоу ити по немъ 63; и ни можаше тоу ни ѧдинѧа силы сътворити 65; и не родиши ни о комъ же 71; онъ же не ѿвѣща ии. ни ѧдиноѧа словеси 73 об.; и не гастъ ничсо же въ тты днѣ 74 об.; не гахомъ ни[чь]со же 76; не имъи никакоѧа же части тьмьны 85; и не родиши ни о комъ 94; не ѿвѣщаваети ли ничсо же 102 об.; не ѿвѣщаваети ли ничто же 103 об.; не обрѣтохъ ни ѧдиноѧа же въ члѣчѣ сѣмь вины 109; и не родиши ни о коемъ же 121; и въ мнѣ не иматъ ничсо же 135 об.; и въ тъ днѣ не помните ничсо же 137 об.; доселѣ не просите ничсо же въ имѧа мое 137 об.; не погоубихъ никого же ѿ нихъ 139 об.; и отѧ (!) не глахъ ничсо



же 140; не имаша на мнѣ власти никоеа же 142 об.; и не ѿвѣща емж ни ко единомуу глѡу 143 об.; и не ѿвѣща емоу. ни к(о) единомуу же глѡу 148 об.; не имаша власти на мнѣ никоеа же 154; не оуслышити никто же на распатиихъ гла(с) его 161; и абие въ тоу ноць не гаша ничсо же 175 об.

Отражающая одиночное отрицание конструкция **ni Pron + V** типа **никто же бо можетъ**, отмечается 67 раз, в то время как две остальные конструкции: **ni Pron + ne V** (**никто же не приемлетъ**) и **ne V + ni Pron** (**не соужю никому**) представлены соответственно 76 и 41 примером. Таким образом, случаи двойного отрицания, засвидетельствованные вместе 117 раз, превышают случаи без добавочного отрицания при сказуемом (процентное соотношение одиночное–двойное отрицание составляет 36% и 64% соответственно). Учитывая церковнославянский тип текста, количество отмеченных в нем предложений с двойным отрицанием, в свете слов Борковского, следовало бы считать большим:

из двух возможных для древнерусского языка оборотов (с *не* и без *не*) древнерусский книжник, под влиянием церковнославянской письменности, предпочитал употребить оборот без *не*, хотя последний, по-видимому, был менее широко распространен в диалектах русского языка (Borkovskij, Kuznecov 441).

Однако, в древнейших славянских рукописях – *Ассеманиевом* и *Мариинском евангелиях* – наблюдаем сходные статистики.

Таблица 1. Конструкции с отрицанием в древнейших славянских памятниках

Рукопись	<i>Ассеманиево ев.</i> <sup>2</sup>	<i>Мариинское ев.</i>	<i>Евангелие № 7</i>
<b>ni Pron + V</b>	28%	30%	37%
<b>ni Pron + ne V</b>	47%	53%	41%
<b>ne V + ni Pron</b>	25%	17%	22%

Из таблицы видно, что в созданных в X–XI вв. древнецерковнославянских памятниках письменности, конструкции, содержащие двойное отрицание с отрицательным местоимением в препозиции, могут составлять довольно высокий процент.

В позднейших, созданных в XII – начале XIV вв. евангелиях русского извода, двойное отрицание может проявляться шире. Проверка нескольких избранных отрицательных конструкций в аналогичных чтениях трех древнерусских апракосов показывает, что на месте одиночного отрицания

<sup>2</sup> Статистические данные по *Ассеманиеву* и *Мариинскому евангелиям* приводятся по работе Е. Кржижковой (Kržižkova 24–25).

в *Евангелии № 7*, в сопоставленных текстах наблюдаем двойное отрицание. Иллюстрацией могут послужить примеры, представленные в нижеприведенной таблице<sup>3</sup>.

**Таблица 2.** Выбранные конструкции с одиночным отрицанием в *Евангелии № 7* в сопоставлении с данными *Мстиславова, Евсевиева и Лаврашевского евангелий*

<i>Евангелие № 7</i>	<i>Мстиславово ев./Евсевиево ев./Лаврашевское ев.</i>
никто же бо можеть сицихъ знамени творити 4 (чт. Св. нд., И. III 2)	никто же бо не можеть знамени сихъ творити <i>Мстисл.</i> 4в никто же бо не можеть знамѣнни сихъ творити <i>Лавр.</i> 9
никому же работахомъ николи же 14 об. (сб. 4 нд. по Пасхе, И. VIII. 33)	никому же не работахомъ николи же <i>Мстисл.</i> 14в
никто же приде къ оцѣу тѣкмо мною 22 об. (пт. 6 нд. по Пасхе, И. XIV 6)	никто же не приде къ оцѣю по тѣчю мною <i>Лавр.</i> 76
никто же ѿ нихъ погыбе 23 об. (вс. 7 нд. по Пасхе, И. XVII 12)	никто же отъ нихъ не погыбе <i>Мстисл.</i> 23в никто же ѿ нихъ не погыбе <i>Лавр.</i> 80
никто же ѿ васъ възьмѣть 25 об. (ср. 7 нд. по Пасхе, И. XVI 22)	никто же не възьметъ отъ васъ <i>Мстисл.</i> 24г никто же не възьметъ ѿ васъ <i>Евсев.</i> 27 никто же не възьметъ ѿ васъ <i>Лавр.</i> 83
никто же знаеть сѣа нъ оцѣ 36 об. (чт. 3 нд. по Пк., Мг. XI 27)	никто же не знаеть сѣа нъ оцѣ <i>Мстисл.</i> 35в
да никому же рекоуть. Ико 48 об. (ср. 8 нд. по Пк., Мф. XVI 20)	да никому же не рекътъ <i>Мстисл.</i> 44б
мнѣ николи же даль еси козлате 100 (вс. перед Мясопустом, Л. XV 29)	мнѣ николи же не даль еси козлате <i>Мстисл.</i> 112в мнѣ николи ж(е) не даль еси козлате <i>Евсев.</i> 60 мнѣ николи же не даль еси. ни козлате <i>Лавр.</i> 234

Таким образом в *Евангелии № 7* наблюдаем подобное распространение двойного отрицания как в приведенных древнецерковнославянских рукописях. В сопоставлении с евангелиями русского извода XII – начала XIV вв. в исследованном тексте в большей степени может сохраняться одиночное отрицание.

Среди факторов, которые могли оказать влияние на соотношение между одиночным и двойным отрицанием в *Евангелии № 7*, следует учитывать северное происхождение книги, на которое указывают, в частности, характерные для новгородского диалекта сочетания *жсг* вместо *жд* на месте преж-

<sup>3</sup> В качестве источников сравнительного материала использованы: *Мстиславово евангелие* (до 1117 г.) (*Мстисл.*), *Евсевиево евангелие* 1283 г. (*Евсев.*) и *Лаврашевское евангелие* (XIII/XIV вв.) (*Лавр.*).

них \**zđj*, \**zgj*, \**zg* (Живов 51), например: *ижгѣнет* 18, *рожгѣ* 24, *дѣжгѣ* 34об. bis, *ижгѣноуѣ ста* 38 – или многократное нарушение правил употребления аффрикат *ѣ* и *ч* (Szwed 312–313). Как упоминается в работе Леонида Арсеньевича Булаховского, „опущение *не* [перед глаголом при отрицании – Z.S.] в некоторых случаях [...] может быть фактом и русским, диалектным, имеющим параллели в сев.-русских говорах” (Bulahovskij 406, прим. 1). Широкое распространение оборотов без отрицания перед сказуемым, при наличии местоимения, начинающегося с *ни*, в современных северновеликорусских говорах отмечает Абрам Борисович Шапиро (Šapīro 198). Он считает отсутствие *не* при сказуемом одной из особенностей структуры отрицательных предложений в северном районе России, а в подтверждение приводит примеры, среди прочего, из говоров Вологодской и Архангельской областей (Šapīro 198). Однако данная черта распространена во многих говорах. При этом она не является всеобщей – наряду с ней, не реже, встречаются случаи употребления сказуемого с отрицанием (Šapīro 198).

Наличие монологативных предложений в древнецерковнославянских переводах греческих религиозных книг первоначально привело исследователей к убеждению, что обороты без *не* при сказуемом заимствованы из греческого языка (Buslaev 327, Naburgaev 403), что они перешли в церковнославянские тексты „как подражание языку греческому” (Černyšev 17). Поэтому они воспринимались однозначно как особенность письменной традиции. Только позднейшие наблюдения над древнерусскими памятниками письменности, главным образом деловой, а также над отдельными русскими диалектами и говорами повлияли на изменение подхода к вопросу. Стало ясным, что оборот с одним отрицанием не был заимствованием из чужого языка (Borkovskij, Кузнецов 441). Монологативность была особенностью индоевропейских языков, в том числе славянских, о чем свидетельствуют, наряду с данными древнерусских памятников и северновеликорусских говоров, черты монологативности в современных сербском и хорватском языках (Baharev 18). Таким образом, монологативность – это не заимствованное, а исконное для русского языка явление (Baharev 18).

В связи с вопросом перехода от одиночного отрицания к двойному, на раннем этапе развития русского литературного языка, отдельного рассмотрения требует, представленная в материале одним примером: *они же рѣкоша ничѣ же* 107, конструкция **V + ni Pron**, образующая пару для более распространенной модели **ne V + ni Pron**. Количественное соотношение между ними 1 к 41. По-видимому, конструкции, содержащие местоимение с *ни* в постпозиции, в первую очередь стали приобретать добавочное *не* при сказуемом, превращаясь в модель типа **ne V + ni Pron**. Одиночное отрицание с отрицательным местоимением в препозиции – **ni Pron + V**, как показывает

материал *Евангелия № 7*, продержалось дольше (выше мы отметили 67 примеров, образованных по этой модели). По наблюдениям Кржижковой:

Простая негация с препозицией местоимения долгое время сохранялась, вероятно потому, что общеотрицательное местоимение в начале предложения достаточно выразительно сигнализировало общеотрицательное значение всего предложения в целом, в то время как отрицательное местоимение в постпозиции сигнализировало бы общеотрицательный характер предложения лишь в самом конце предложения (Kržižkova 31).

Со временем наступило проникновение глагольного отрицания также в конструкции с препозицией местоимения с *ни* (Kržižkova 31) – **ni Pron + ne V**. Эта модель получила наиболее широкое распространение как в приведенных южнославянских памятниках письменности, так и в *Евангелии № 7*.

Рассмотрим отмеченные в *Евангелии № 7* конструкции с отрицанием перед однородными членами предложения и перед однородными членами-сказуемыми.

Между древнерусским и современным русским языком существует разница в употреблении частицы *ни* перед однородными членами предложения. В древнерусском языке *ни* перед первым однородным членом не выступает (Borkovskij, Kuznesov 442). Нормой современного языка является наличие *ни* также перед первым однородным членом. Естественно, в тексте, созданном около XIII в., таком как *Евангелие № 7*, в указанных синтаксических условиях можно ожидать вариативности. Взаимоотношение возможных вариантов может дать представление в определенном смысле о степени архаичности – новаторства рукописи. Так, в *Евангелии № 7* отмечены следующие случаи с отсутствием *ни* перед первым однородным членом:

аще ты неси хѣтъ. ни илиа. ни пророкъ 2; и си творятъ вамъ тако не познаша оца ни мне 24 об.; не притяжете зла(т) ни сребра. ни мѣди. при поасѣхъ вашихъ. ни мѣха на поутти. ни двою ризю. ни оноуцю. ни жьзла 33 об.; нѣ(с) оученикъ надъ оучительмь своимь. н-и рабъ на гдиномь своимь 34; не достоинно бѣ яемоу гаси. ни соущимь с нимь 37; прѣльщаетъ сѧ не вѣдоущи кънигъ. ни силы бѣжиа 51 об.; молити же сѧ да не бѣдетъ бѣство ваше зимѣ ни въ соуботоу 54; не сего ради блѣудите не нѣдоущи книгъ. ни силы бѣжиа 71 об.; бѣдите оубо тако несте дѣе ни частъ 73; нѣ(с) бо дрѣво добро твораша плода зла. ни дрѣво зло тв(о)риа плода добра 79; не сѣго ли ради блѣудити не ведоущи книгъ. ни силы бѣжиа 94 об.; молити же сѧ да не бѣдетъ бѣство ваше зимѣ. ни въ соуботоу 120; прильщаетъ сѧ не вѣдоущи книгъ ни силы бѣжиа 121 об.; не вѣсте дѣе ни ча(с) 125; нѣ(с) рабъ болии гѧ своего. ни ап(с)лъ болии пославшаго и 131; тако ѡа не бѣ тоу. ни оученикъ его 8 об.; никто же оубо свѣтлника въжыгъ въ скровѣ полагають. нѣ ни подъ спудъмь 85; ничто же сътвори оцѣ своемуу ни мѣри 88.

Свойственным древнерусскому языку предложениям без *ни* перед первым однородным членом противопоставляются следующие случаи соответствующие норме современного русского языка:

не клати са отиноудъ ни нѣомь. тако прѣстоолъ вѣини. ни земаю. тако подъножие иеть ногама иего. ни иер(с)лмѣмь. тако градъ иеть великаго ц(с)ра. ни главою своею клъни са 30; а еже ре(ч)ть на дхъ стѣи не ѿпустит са иемоу. ни въ съ вѣкы ни въ градоуци 47 об.; никто же не вѣстѣ. ни англи иже соуть на не(с)хъ. ни снѣ 98; тако не познаша ни оца ни мне 137; ничсоже възьмоуць на поуть в...ъ ни мѣшца ни хлѣба. ни при погасѣхъ мѣди 65; ѿвѣща иѣъ ни мне вѣсте ни моего оца 14; ѿвѣща иѣъ. нь (!) съ съгрѣши ни родителя иего 19; тако граде(т) година. иегда ни въ горѣ сеи ни въ иерслѣѣ поклоните са оцю 15 об.

Как видно, в большинстве случаев отмечены примеры без *ни* при первом однородном члене, однако немало – почти одну треть – составили уже новые конструкции. Количественное соотношение обоих вариантов конструкций составляет 69% к 31%.

Далее перейдем к результатам анализа случаев отрицания перед однородными членами-сказуемыми. Типичной для старославянских и древнерусских памятников письменности является постановка *не* перед первым сказуемым, а *ни* при последующих сказуемых (Borkovskij, Kuznesov 442). Согласно норме современного русского языка перед последующими сказуемыми ставится частица *не*. Распределение частиц *ни* и *не* при однородных сказуемых в тексте *Евангелия № 7* представляется следующим образом. Подавляющее большинство материала можно свести к традиционной конструкции **ne V + ni V**:

аще не снѣсте плѣти сѣа чловѣчьскаго. ни пиете крѣви иего. живота не имате въ себе 10 об.; въ не вѣсте ничсо же. ни помышляете. тако оуне иете вамъ 20 об.; тако не видите ни знаете иего 23; да не смочають са срѣце ваше ни оустрашають са 24; възрите на птица не(с)ныа. тако не сѣють ни жноуть. ни събирають въ житница 31; не троужают са ни прадоуть 31; никто же не прѣставляютъ плата небелена къ ризѣ вѣтѣсѣ. раздѣреть бо са и горши оутлизна боуде(т). ни вливаютъ вина нова въ мѣхы 32; не дадите сѣго промъ. ни помечете бисрь вашихъ прѣдъ свининами 32 об.; иже васъ не приемлетъ. ни послоушаетъ словес вашихъ 33 об.; нѣ(с) бо ничто же не покръвено. иже не ѿкрываетъ са. ни погаено иже не оувѣсть са 34; не троужают са ни прадоуть 35 об.; не оу (!) ли (!) разоумѣваете. ни помните .ѣ.ти хлѣбъ .ѣ. [...] ни ли. седм-и хлѣбъ 46; не оу ли разоумѣваете. ни помните .ѣ. хлѣбъ. и .ѣ. тысящъ. и колико кошъ възясте. ни седми хлѣбъ 48 об.; въ бо не възходите. ни възходящихъ оставляете вънити 52 об.; не пчеть са что възг(л)аголѣте. ни поучайте са 97; и иже на кровѣ. да не сълазитъ во домъ. ни да вънидѣтъ въззати ничто же. ѿ домоу своего 97; въ не ѿвѣщаетъ ми. ни поустите 108 об.; и никто же иемоу ѿвѣщавати словесе не можаше. ни смѣ иего никто же ѿ днѣ того въпросити 122; тако не видитъ ни знаетъ иего 135; да не смочають са ср(л)це ваше. ни оустрашають са 135; не прѣре(ч)ть ни възъпнеть 161.

Современный вариант **ne V + ne V** в чистом виде не зафиксирован, однако встретилось предложение, образованное по модели **ne V + ni V + ne V + ne V**, в котором, правда, второму сказуемому предшествует частица *ни*, однако перед последующими – дважды фиксируется *не*: **заповѣди вѣси. не оубии. ни**

прилюбы створи. не оукради. не лъжь съвѣдѣтель боуди...86. Можно предположить, что появление *не* перед третьим и четвертым сказуемым отражает изменения, которые стали происходить в направлении нормы, характерной для современного русского языка. Важно подчеркнуть, что во второй половине XIII в. *не* при очередных однородных сказуемых представляет собой инновацию даже в деловой письменности. Первый случай употребления *не* перед вторым сказуемым встречается в новгородской договорной грамоте, написанной в 1265 или 1264 г. № 2: **а и соуждальской ти земле новагорода не радити. ни волости(и)и ти не роздавати** (Borkovskij, Kuznecov 443). Грамоту и *Евангелие № 7* объединяет время – XIII в. и место происхождения – Север. Возможно, что наличие инновационного варианта с *не* в обоих памятниках неслучайно. Интересно было бы проверить аналогичные предложения в других, возникших на Севере текстах, созданных приблизительно в то же время.

\*\*\*

Результаты анализа структуры отрицательных предложений в тексте *Евангелия № 7* позволяют предполагать, что на соотношение между одиночным и двойным отрицанием имела влияние не только письменная традиция, но также живой язык с элементами севернорусского говора. Тенденцию к преобразованиям в сторону современной нормы русского языка в области выражения отрицания обнаруживают нередкие случаи наличия *ни* перед первым однородным членом, а также – пока единичное – предложение с повторяющимся, перед очередными однородными сказуемыми, *не* вместо традиционного *ни*.

### Источники

- Âgič, Ignatij V. *Mariinskoe četveroevangelie. Pamâtnik glagoličeskoj pis'mennosti*. Berlin–Sankt-Peterburg, Weidmann, 1883. Web. 29.08.2019. [https://docviewer.yandex.com/?url=ya-disk-public%3A%2F%2FLacgVv2NduXXiDVNq0HurSpMD5TipZa6%2FdYgToE3XGM%3D&name=Yagich%20I.V.%20Mariinskoe%20četveroevangelie.%20Pamyatnik%20glagolicheskoj%20pis'mennosti%20\(Berlin%2C%201883\)\(la\)\(K\)\(ToC\)\(300dpi\)\(637s\).pdf&page=1&c=53e31d3d3438](https://docviewer.yandex.com/?url=ya-disk-public%3A%2F%2FLacgVv2NduXXiDVNq0HurSpMD5TipZa6%2FdYgToE3XGM%3D&name=Yagich%20I.V.%20Mariinskoe%20četveroevangelie.%20Pamyatnik%20glagolicheskoj%20pis'mennosti%20(Berlin%2C%201883)(la)(K)(ToC)(300dpi)(637s).pdf&page=1&c=53e31d3d3438).
- Evangelië aprakos polnyj*. RGADA f. 381, № 7. Web. 28.08.2019. [http://rgada.info/kueh/index2.php?str=381\\_1\\_7&name=%D0%95%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B5%20%D0%B0%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%81%20%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D1%8B%D0%B9](http://rgada.info/kueh/index2.php?str=381_1_7&name=%D0%95%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B5%20%D0%B0%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%BE%D1%81%20%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D1%8B%D0%B9).
- Ewangeliarz Ławryszewski*. Biblioteka Książat Czartoryskich–Muzeum Narodowe w Krakowie, 2097 IV Rkps. Web. 29.08.2019. <https://polona.pl/item/ewangeliarz-tzw-lawryszewski-aprakos-pelny,NzA4OTIwMTI/50/#info:metadata>.

- Kurz, Josef. *Evangeliiř Assemanův*. Díl II. Praha, Nakladatelství Československé Akademie Věd, 1955.
- Nimčuk, Vasilij V. *Evsevieve Evangelie 1283 roku*. Kiiv, Kiivs'kij Slavističnij universitet, 2001.
- Žukovskaâ, Lidiâ P. *Aprakos Mstislava Velikogo*. Moskva, Nauka, 1983.

## Библиография

- Baharev, Aleksandr I. *Otricanie v russkom âzyke. Sušnost', sposoby vyraženiâ, istoriâ razvitiâ i sovremennoe sostoânie*. Dissertaciâ doktora filologičeskikh nauk. Taškent, 1996, Web. 26.08.2019. <https://www.dissercat.com/content/otritsanie-v-russkom-yazyke-sushchnost-sposoby-vyrazheniya-istoriya-razvitiya-i-sovrem-sosto/read>.
- Borkovskij, Viktor I., Petr S. Kuznecov. *Istoričeskaâ grammatika russkogo âzyka*. Moskva, Nauka, 1965.
- Bulahovskij, Leonid A. *Istoričeskij kommentarij k russkomu literaturnomu âzyku*. Kiev, Radâns'ka škola, 1958.
- Buslaev, Fedor I. *Istoričeskaâ grammatika russkogo âzyka*. Moskva, Tipografiâ T. Ris, 1881. Web. 26.08.2019. <http://books.e-heritage.ru/book/10075849>.
- Černyšev, Vasilij I. *Otricanie „ne” v russkom âzyke. Material dlâ Slovarâ russkogo âzyka. Priloženie k I vypusku VIII toma Slovarâ russkogo âzyka*. Leningrad, II Otdel Akademii nauk SSSR, 1927. Web. 31.03.2020. <https://www.prlib.ru/item/355661>.
- Haburgaev, Georgij A. *Staroslavânskij âzyk*. Moskva, Prosvešenie, 1974.
- Kržižkova, Elena. „K voprosu o tak nazyvaemoj dvojnoj negacii v slavânskikh âzykah”. *Slavia*, 37, 1, 1968, s. 21–39.
- Šapiro, Abram B. *Očerki po sintaksisu russkih narodnyh govorov: stroenie predloženiâ*. Moskva, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1953. Web. 31.03.2020. <https://archive.org/details/B-001-003-868/page/n7>.
- Szwed, Zofia. „Pisownia afrykat «c» i «č» w Ewangeliarzu Tip-7 ze zbioru Rosyjskiego Państwowego Archiwum Akt Dawnych f. 381, nr 7”. *Studia Rossica Posnaniensia*, 43, 2018, s. 305–314.
- Živov, Viktor M. *Vostočnoslavânskoe pravopisanie XI–XIII veka*. Moskva, Âzyki slavânskoj kul'tury, 2006.

