



STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

XLVIII/1

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

Adres redakcji

Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich UAM
al. Niepodległości 4
61-874 Poznań, Polska
Tel. +48618293576, faks +48618293575
email: studia.rossica.poznan@gmail.com
strona domowa: srp.amu.edu.pl
panel redakcyjny: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/strp>

Zespół redakcyjny

Beata Waligórska-Olejniczak (redaktor naczelna), Bożena Hrynkiewicz-Adamskich,
Svetlana Kirschbaum, Aurelia Kotkiewicz, 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

Rada naukowa

Stefano Aloe (Uniwersytet w Weronie, Włochy)
Marina Balina (Uniwersytet Illinois Wesleyan, Stany Zjednoczone)
Edyta Bojanowska (Uniwersytet Yale, Stany Zjednoczone)
Claudia Criveller (Uniwersytet Padewski, Włochy)
Seth Graham (Kolegium Uniwersyteckie w Londynie, Wielka Brytania)
Vladimir Klimonov (Uniwersytet Humboldtów w Berlinie, Niemcy)
Tetyana Kosmeda (Doniecki Uniwersytet Narodowy im. Wasyla Stusa, Ukraina)
Elisa Kriza (Uniwersytet Ottona i Fryderyka w Bambergu, Niemcy)
Joanna Mianowska (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Polska)
Natalia Muranska (Uniwersytet Konstantyna Filozofa w Nitrze, Słowacja)
Gennadi Obatnin (Uniwersytet Helsiński, Finlandia)
Anna Paszkiewicz (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Audinga Pelurityte-Tikuisiene (Uniwersytet Wileński, Litwa)
Fedor Poljakov (Uniwersytet Wiedeński, Austria)
Michał Sarnowski (Uniwersytet Wrocławski, Polska)
Bazyli Tichoniuk (Uniwersytet Zielonogórski, Polska)
Roman Voitekhovich (Uniwersytet w Tartu, Estonia)
Adrian J. Wanner (Uniwersytet Stanu Pensylwania, Stany Zjednoczone)
Halina Wątróbska (Uniwersytet Gdański, Polska)
Jarosław Wierziński (Uniwersytet Łódzki, Polska)
Alexander Wöll (Uniwersytet Poczdamski, Niemcy)

UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

TOM XLVIII, NR 1

Redaktorzy naukowi tomu

BOŻENA HRYNKIEWICZ-ADAMSKICH

ANNA STRYJAKOWSKA

BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK



WYDAWNICTWO
NAUKOWE

POZNAŃ 2023

Okładkę projektowała

MARIA DOLNA

*Publikacja sfinansowana przez Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich UAM
oraz Wydział Neofilologii UAM*

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, 2023



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: MARCIN TYMA

Koordinacja prac wydawniczych: OLGA BRONIKOWSKA

Opracowanie graficzne okładki i łamanie komputerowe: MARCIN TYMA

Dofinansowano ze środków budżetu państwa w ramach programu Rozwój Czasopism Naukowych
(RCN/SP/0102/2021/1)

ISSN (Online) 2720-703X ISSN (Print) 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

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 11,25. Ark. druk. 11,25

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL SP. Z O.O., SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

CONTENTS

LITERARY STUDIES

Tatiana Krol, <i>The literary portrayals of Ivan Mazepa in Byron's "Mazeppa" and Pushkin's "Poltava". A comparative analysis</i>	9
Tatiana Kopac, <i>Music in the novel "Brisbane" by Evgeny Vodolazkin</i>	23
Audinga Peluritytė-Tikuišienė, <i>The semantics of the void in two novels: "Gone with the dreams" by Jurga Ivanauskaitė and "Chapaev and Void" by Victor Pelevin: from the perspective of contemporary Lithuanian literature</i>	37
Elena Kurant, <i>Political verbatim in contemporary Russian drama</i>	55
Paulina Charko-Klekot, <i>Boredom of everyday life in the play "March" by Irina Vaskovskaya</i>	71
Agnieszka Lenart, <i>The world of (un)controlled emotions. On Victoria Reicher's literatureotherapy</i>	83
Kristina Vorontsova, <i>The evolution of the concept of boredom in Elena Shvarts's creative work</i>	97
Bartosz Osiewicz, <i>The motif of hope in Dmitry Strotsev's latest poetry</i>	111

LINGUISTIC STUDIES

Katarzyna Kuligowska, <i>Image of pandemic in Polish and Russian collocations</i>	125
Ewelina Parafińska-Korybska, <i>Theatrical and ballet jargon in contemporary lexicography and texts of culture</i>	143
Wang Lili, <i>Stereotypical representations of a lazy person: Linguo-cognitive analysis of cultural models in the Russian and Chinese languages</i>	157
Ekaterina Starodvorskaia, <i>The features of context in the interpretation of ironic meta-linguistic expressions: Structures, types, and limits (based on Polish, Russian, and English languages)</i>	167

SPIS TREŚCI

LITERATUROZNAWSTWO

Tatiana Krol, <i>The literary portrayals of Ivan Mazepa in Byron's „Mazeppa” and Pushkin's „Poltava”. A comparative analysis</i>	9
Tatiana Корас, <i>Музыка в романе Евгения Водолазкина „Брисбен”</i>	23
Audinga Peluritytė-Tikuišienė, <i>The semantics of the void in two novels: „Gone with the dreams” by Jurga Ivanauskaitė and „Chapaev and Void” by Victor Pelevin: from the perspective of contemporary Lithuanian literature</i>	37
Elena Kurant, <i>Политический вербатим в современной русской драматургии</i> . . .	55
Paulina Charko-Klekot, <i>Nuda codzienności w sztuce „Marzec” Iriny Waškowskiej</i> . .	71
Agnieszka Lenart, <i>Świat (nie)kontrolowanych emocji. O literaturoterapii Victorii Reicher</i>	83
Kristina Vorontsova, <i>Эволюция концепта скуки в творчестве Елены Шварц</i> . . .	97
Bartosz Osiewicz, <i>Motyw nadziei w najnowszej poezji Dmitrija Strocewa</i>	111

JĘZYKOZNAWSTWO

Katarzyna Kuligowska, <i>Obraz pandemii w polskich i rosyjskich połączeniach wyrazowych</i>	125
Ewelina Parafińska-Korybska, <i>Театральный и балетный жаргон в современной лексикографии и в текстах культуры</i>	143
Wang Lili, <i>Стереотипные представления о ленивом человеке: лингвокогнитивный анализ культурных моделей русского и китайского языков</i>	157
Ekaterina Starodvorskaia, <i>Kontekst w interpretacji metajęzykowych jednostek ironicznych: struktury, typy, granice (na podstawie języka polskiego, rosyjskiego i angielskiego)</i>	167

LITERATUROZNAWSTWO

TATIANA KROL

The literary portrayals of Ivan Mazepa in Byron's *Mazeppa* and Pushkin's *Poltava*. A comparative analysis

Литературное изображение Ивана Мазепы в поэме Байрона *Мазена* и в поэме Пушкина *Полтава*. Сравнительный анализ

Abstract. This article provides a comparative analysis of Ivan Mazepa – the protagonist in the poems *Mazeppa* (1819) by George Gordon Byron and *Poltava* (1829) by Alexander Pushkin. It gives a brief outline of who Mazepa was to identify the reasons for this historical figure to have attracted the considerable attention of the Great Romantics. Deploying the theoretical method on recognition and the juxtaposition of differences of literary works within Reception theory developed by Mary N. Layoun, the article examines aspects of dissimilarity in the literary portrayals of the image of Mazepa in Byron's and Pushkin's poems. The juxtaposition of *Mazeppa* and *Poltava* explains ways in which details from Mazepa's biography and exploits that inspired Byron's creative imagination and kindled his desire to recount the story of Mazepa can be contrasted with Pushkin's presentation of the same protagonist as generated by his own viewpoints on the political aspects surrounding the events of the Great Northern War, specifically the Battle of Poltava. The article applies Hans Robert Jauss's concept of the horizon of expectations to examine the case of Pushkin's reception of Byron. It argues that what underlies the nature of Pushkin's disagreement with Byron is his emotional involvement with the subject matter.

Keywords: Ivan Mazepa, Byron, Pushkin, heroic character, villain, historical authenticity, the Battle of Poltava, Charles XII, Peter I

Tatiana Krol, Dublin City University, Dublin – Ireland, tatianakrol5@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8410-7996>

In the 19th century, the Mazepa theme acquired a legendary aura within European Romanticism and became a paradigm of the heroic character – “a universal symbol of a suffering hero” (Pelenski 516) – for many authors in literature, music

and art. The figure of Mazepa was the subject matter of George Gordon Byron's eponymous poem (1819), Alexander Pushkin's poem *Poltava* (1829), Victor Hugo's poem *Mazeppa*, included in his *Les Orientales* (1829), Juliusz Slowacki's drama *Mazepa* (1840), Franz Liszt's symphonic poem *Mazeppa* (1857), and Peter Tchaikovsky's opera *Mazepa* (1884) (Pelenski 508). It is worth mentioning who Mazepa was and why he attracted so much attention, especially as many readers believe that he was a figment of the Romantic literary imagination.



Monument to the Hetman, Ivan Mazepa,
in Cathedral Square, Poltava, Ukraine¹.

Ivan Mazepa (1639–1709), whose surname in works by Western authors is spelled “Mazeppa”, was indeed a real historical figure. The descendant of prominent Ukrainian noble families, he received a thorough education. He graduated from the

¹ The photo comes from: *The Battle of Poltava*, created by Oleg Bezverkhniy, web-design by Larisa Tuzova, <http://www.battle.poltava.ua/english/monmazepa.htm>.

Kyiv-Mohyla College in Ukraine, studied at the Warsaw Jesuit College in Poland, and obtained a position of page at the court of the Polish King Jan Kazimierz, by whom Mazepa's abilities were well recognized. He was sent by the King to further his education in Western Europe, and from 1656 to 1659, he studied mathematics, artillery skills and new manufacturing methods in Germany, Italy, France and Holland (Smyrniw 1). Mazepa learned Latin, mastered several European languages – German, French and Italian – and became well acquainted with Western culture (Smyrniw 1). Due to his impressive education and diplomatic expertise, Mazepa accomplished a distinguished career: after his service at the Polish royal court, he embarked upon the service of the Leader, or Hetman, of the Right-bank of Ukraine as a Commander of the Hetman's Guard, and further advanced to the position of General Chancellor (Smyrniw 2). Mazepa was “an outstanding statesman, politician, diplomat, military leader [...] and a fervent patron of the arts” (Pelenski 509).

The story of Mazepa's famous horseback ride, supposedly invented by his contemporary Jan Chryzostom Pasek, gained him fame (Pelenski 509). It is accepted that Voltaire's *Histoire de Charles XII, Roi de Suède* (1731) became of pivotal importance, as it “contributed most to putting Mazeppa's story before the Western public” (Babinski, quoted in Smyrniw 6). Despite a small discrepancy, that is, his confusion of the fact that Mazepa was Ukrainian and not Polish, Voltaire proved to be well acquainted with the history and geography of the Eastern lands. In his book, he mentioned places and names that had until then been unknown to the general Western public, and described the battle between Peter I and Charles XII near Poltava in Ukraine. His account of Mazepa's story also incorporated some captivating elements revealing of the Hetman's noteworthy political activity and his personal character. Voltaire offered his portrayal of Mazepa's fascination with the wife of a Polish nobleman who, in his desire to avenge the affair, had Mazepa “tied, stark naked, to a wild horse, and set him free in that state” (Voltaire 157). This scene aroused tremendous attention and captured the imagination of many authors, leading to the creation of numerous artefacts in literature, music and the visual arts. Interestingly, Voltaire's favourable attitude to Mazepa is made clear from the description of Mazepa's survival and the beginning of his career as Hetman:

The horse, which had been brought from Ukrania, returned to its own country, carrying Mazeppa with him half dead from hunger and fatigue. Some of the peasants gave him relief, and he stayed a long time among them, and distinguished himself in several attempts against the Tartars. The superiority of his intelligence made him a person of consideration in the eyes of the Cossacks, and as his reputation daily increased, the Czar was forced to make him Prince of Ukrania (Voltaire 157).

From this paragraph, it is evident that the French writer and philosopher sees Mazepa as a hero, which is further validated in the text when Voltaire refers to

him as “a man of great courage” (Voltaire 158). Voltaire’s story was not devoid of political importance – it tackled the historical fact that the Ukrainian politician planned the alliance with Charles XII to gain independence for Ukraine from Russia, which made him a traitor in the eyes of the Russian Tsar (Voltaire 157), and an enemy of the Russian Empire.

A juxtaposition of Byron’s *Mazeppa* and Pushkin’s *Poltava* is a particularly interesting case of comparison, as the poets’ portrayals of the same subject matter are in stark contrast to one another. The fact that Pushkin’s poem is a clear response to Byron’s work, makes it even more compelling. Byron openly indicates that his poem is indebted to Voltaire’s work. In the “Advertisement” to *Mazeppa*, he confirms that *Histoire de Charles XII* was his source of information about the protagonist, cites the passages and gives the page numbers from the book. It should be observed that while Byron familiarized himself with Voltaire’s text through the medium of French, Pushkin, too, was acquainted with Byron’s works through their French versions (Cardwell 336; Nabokov 118). This detail shows the significance of French artists and their language in shaping a connection between history, cultures and literatures in European Romanticism during that period. Strikingly, Pushkin’s portrayal of Mazepa is very different from the West European Romantic attitude of the time. Tatiana Tairova-Yakovleva points out that the attitude to Mazepa depends on two existing clichés: the Russian one and the Western European one (*Lûdi ne očen’ hotât znat’ svoû nastoâsuû istoriû*, electronic source). Affirming that Pushkin wrote *Poltava* in response to Byron’s poem, the historian explains that in Russia, Mazepa has been perceived negatively precisely due to his adverse depiction by Pushkin: “...в России про Мазепу чаще всего знают из Пушкина, поэтому очень сложно изменить вот этот миф и отношение к мифологическому Мазепе и объяснить, что это был совершенно другой человек” (*Lûdi ne očen’ hotât znat’ svoû nastoâsuû istoriû*, electronic source). Tairova-Yakovleva believes that the lack of research focused specifically on Mazepa is the main reason for the persistence of the stereotypical depiction of Mazepa as a traitor in Russian historiography (Siundiukov 2008). Robert Holub’s indication that the development of the study of literature can be characterized by “qualitative jumps, discontinuities, and original points of departure” (Holub 14) suggests that Pushkin’s presentation of the Mazepa theme can be seen as a starting point for a discussion with Byron. The poem *Mazeppa* indeed seems to have furnished Pushkin with an opportunity to challenge the Great Romantic.

In order to establish the reasons that triggered Pushkin’s divergence from Byron’s heroic treatment of the Hetman, Mary Layoun’s method of a comparative analysis of literary works premised on recognition and juxtaposition of differences proves productive (Layoun 584). Layoun draws attention to the literal meaning of the classical Greek concept of comparison as “*synkrisis* – from συγκρίνω: to distinguish or dis-

cern [κρίνω/*krino*] – *with* or *among* [σύν/*syn*] – what is brought together” (Layoun 584). Importantly, the recognition of the poems’ differences is prompted by Pushkin himself. From the first lines of *Poltava*, he openly invites the comparison with Byron by selecting the lines from *Mazeppa* as the epigraph for his poem:

The power and glory of the war,
faithless as their vain votaries, men,
had pass’d to the triumphant Czar (Pushkin 195).

The words “triumphant Czar” – Byron’s only reference to the Russian Tsar in *Mazeppa* – immediately introduce a contrast to Byron’s poem, clearly defining that the hero in *Poltava* is Peter I, whose heroic portrayal is further built up throughout all three cantos. The epigraph is hence effective in directing the reader’s attention to the author’s concerns in the poem. Even the description of the time of the battle is telling in *Poltava*: “This was when the young Russian nation was flexing its muscles in trials of strength as it matured under the genius of Tsar Peter” (Pushkin 199). The glorification of the nation and the Tsar is immediately followed by the poet’s assessment of the Swedish King’s military activity as “skating dangerously over an abyss” (Pushkin 199), and of his victories as being “profitless” (Pushkin 199). This is remarkably divergent from Byron’s portrayal of the Swedish army:

TWAS after dread Pultowa’s day,
When fortune left the royal Swede,
Around a slaughter’d army lay,
No more to combat and to bleed (Lord Byron 5, ll. 1–4).

Byron furthermore devotes fourteen lines to the description of the Battle of Poltava, and forty-four to the portrayal of Charles XII’s wounds and suffering, which signals the poet’s concern for the characters’ emotional state rather than the poem’s political discourse. On reading the Byronic lines, the reader will perceive the Swedish monarch and the Ukrainian Hetman as heroes, and, therefore, will offer them compassion, just as Byron does himself.

The antithetical presentation of Peter I and Charles XII in *Poltava* deepens as the story unfolds, with its culmination in canto III, where Pushkin’s attitude to the Russian Tsar is clear-cut: “Peter dashed along in front of his regiments, strong and exultant, like a champion. He devoured the battlefield with his eyes” (Pushkin 222). Concurrently, the position on the Swedish monarch is explicitly unfavourable:

Charles too appeared in front of the dark blue ranks of his own battle troops, borne by trusty servants on a stretcher, pale and motionless, in pain from his war-wound [...] Charles seemed disconcerted by the battle he had long desired (Pushkin 222).

Such contrasting portrayals of the monarchs and their armies reinforce an understanding of Pushkin's desire to counter Byron. *Poltava* then can be seen as an instrument for the poet's manifestation of his divergent political views. The juxtaposition of the beginnings of the poems allows discerning the authors' positions: while Pushkin undoubtedly sides with Peter I, Byron's sympathetic portrayal of the Swedish Army and the King's defeat allies the poet with Charles XII. Notable here is Timothy Brennan's remark that comparative literature has been "always a response to war" (Brennan, quoted in Layoun 588), which enhances the comparability of Pushkin's argument with Byron that is structured around a warlike context.

A contradiction to Byron's poem is also tangible from the title of *Poltava*, which is the name of the city where the battle between the Swedish and Russian armies took place. The choice of the title suggests from the outset the author's intention to tackle the events from a broader perspective. Indeed, while Byron devotes most space in his poem to the depiction of the protagonist's courage and survival in exile, Pushkin focuses rather on the historico-political matters. Their importance to Pushkin is revealed in his mentioning of specific details that surround the story, his reference to numerous political figures, such as Kochubey, Doroshenko, Samoylovich, Paley, Gordeyenko, Khmelnytsky, Orlik, Bulavin, and even to the Crimean khan and the Turkish sultan, and to various historical places, for instance, Belaya Tserkov, Dikanka, the Rivers Dnieper and Don, and others. Pushkin highlights the historicity of *Poltava*: "Mazeppa acts in my poem exactly as in history..." (Pushkin, quoted in Pauls 53). These words challenge Byron's literary, romanticized presentation of Mazepa, yet they also promise historical accuracy. The reader, who is assured of the historical authenticity of Byron's protagonist in the "Advertisement", will be undoubtedly surprised by such a contrast in Pushkin's treatment of the same protagonist. "In *Poltava*, one did not know what to make of the character of Mazepa", admits Paul Debreczeny in his study on the relationship between Pushkin and his critics (Debreczeny 398). The distinct differences communicated in the beginnings of the poems consequently bring us to Pushkin's major contradiction to Byron at the heart of *Poltava* – his presentation of Mazepa as a villain as opposed to Byron's heroic depiction of the Ukrainian Hetman.

Byron creates gradually a valorous aura around Mazepa. Initially, the reader perceives the positive qualities of Mazepa's character through the depiction of the Hetman's attitude to his horse – he takes care of it before he rests after the battle:

But first, outspent with this long course,
The Cossack Prince rubb'd down his horse,
And made for him a leafy bed,

And smooth'd his fetlocks and his mane,
 And slack'd his girth, and stripped his rein,
 And joy'd to see how well he fed... (Lord Byron 8, ll. 57–62)

Emphasizing Mazepa's kindness, goodness and care for his battlefield ally, these lines carry a clear message that such a character cannot be a villain. Further development of parallels between the horse and its master strengthens the reader's perception of the protagonist's virtuousness:

But he was hardy as his lord,
 And little cared for bed and board;
 But spirited and docile too;
 Whate'er was to be done, would do (Lord Byron 8, ll. 66–69).

As can be seen from the register, Byron ensures the construction of a fully positive image of his protagonist. This is bolstered by another example of the Hetman's worthiness as he shares his food with "the monarch and his men" (Lord Byron 9, l. 89), and this scene wins Charles XII's appraisal of his decency. The King's reference to Mazepa's horse as Bucephalus (Lord Byron 10, l. 104) equates the Hetman with Alexander the Great, once again highlighting his merit. Byron's gradual technique of shaping a hero is convincing also because the cogency of the Hetman's goodness is strengthened by the fact that Byron's portrayal of Mazepa echoes the character's heroic presentation in numerous works by many other authors.

Pushkin's response to Byron's hero is highly emotional, as if caused by his outrage at the favourable description of Mazepa. The first canto of *Poltava* displays an exceptional compression of the poet's belligerent attitude to the Hetman, presenting him as a "brazen rapist" (Pushkin 201), a "wrecker of lives", a "decrepit bird of prey" (Pushkin 202), "obdurate" (Pushkin 205), a "seducer" (Pushkin 206), "grim-faced" (Pushkin 217), and a "scoundrel" (Pushkin 224). Pushkin points to "the fearful abyss of his restless and insatiable personality" (Pushkin 202), and states that the Hetman's "friendliness was false" (Pushkin 201), decidedly reiterating on several occasions that he was a villain. Throughout *Poltava*, the reader is unlikely to encounter any positive information regarding Mazepa, as the poem is blackened with the examples of his ruthlessness and deceitfulness. The poets' incorporation of a love affair shows how the same detail can be interpreted in different ways and utilized to create disparate images producing opposite effects. While Byron narrates Mazepa's love intrigue with a married countess as a sublime combination of passion and adventure, with Mazepa being elevated to a romantic hero, Pushkin uses a love story as the main element to accentuate the dark sides of Mazepa's character, portraying him as a dishonourable villain. Pushkin structures

his poem around the Hetman's love affair with his friend Kochubey's daughter, Maria, forty-five years younger than Mazepa, to whom he was also the godfather. In *Poltava* Maria runs away with Mazepa and becomes his mistress. The choice of the love intrigue from the outset provides a feeling of negativity:

Hetman Mazepa was old. He was weighted down with years, with wars, with worries and with duties. But his appetites still simmered within him, and once again he felt the urge for love (Pushkin 197).

It is important to mention that the meticulous care with which Pushkin studied historical documents while working on *Poltava* is highlighted by a number of researchers. Roger Clarke, for instance, points out that Pushkin thoroughly examined contemporary historical sources and was "mostly accurate" (Clarke 276) in his depiction of the political and military events in Ukraine in the seventeenth and early eighteenth centuries. Hence, it is unlikely that the poet was not familiar with the true course of the development of the relationship between Mazepa and Maria, whose name was Motrya in real life. A curious reader, however, will find significant discrepancies in Pushkin's interpretation of the historical facts concerning the Mazepa love story.

Investigating the Hetman's romantic relationship with Motrya in his study on Ivan Mazepa's life, Walter Smyrniw confirms that after his wife's death, Mazepa wished to marry his oldest friend's daughter Motrya (Smyrniw 3). The scholar notes that Mazepa's proposal was declined by the girl's parents due to the age difference and to the fact that Mazepa was Motrya's godfather, explaining that such marriages were prohibited by the Orthodox Church (Smyrniw 3). Smyrniw asserts that having strong feelings towards Mazepa, Motrya indeed escaped from her parents' house to the Hetman's palace, yet Mazepa immediately sent her back home, and even asked the Tsar's representatives to assist him in the matter "to quiet the suspicion" (Smyrniw 3). Another source provides the name of the Tsar's representative that participated in the action – Colonel Anenkov (Pauls 55). Moreover, mentioning the correspondence between Mazepa and Motrya that attests to their romantic feelings, Smyrniw presents one of the twelve extant letters showing that Mazepa "came to his senses" (Smyrniw 4) and realized that their relationship was doomed due to her parents' opposition and to "the blows of the Church and its curses" (Smyrniw 4). Smyrniw's research is supported by references to various historical sources by Russian, Polish and Ukrainian authors. His findings parallel the results from John Pauls's investigation of the Mazepa-Motrya relationship, in which the latter opines that Pushkin's fictionalized version of the love episode is used by the poet "in order to obtain the most dramatic effects" (Pauls 55). Hence, Pushkin's presentation of Mazepa's love episode in *Poltava* clearly impugns

the poem's historical verisimilitude. The question then arises whether Pushkin's rhetoric of condemnation of Mazepa's feelings to a much younger girl is not too harsh:

There was not a single affront, from the day he was born, that he forgot; no place was out of reach of his wicked design; he recognized nothing as sacred; he remembered no kindness; there was nothing that he loved; blood he would spill like water; freedom he despised; for his homeland he cared not at all (Pushkin 201).

Such a description of Mazepa's "true nature" along with the fact that most of the space in the poem is devoted to his political activity directed at the liberation of Ukraine from Russian rule, allows an assumption that the Mazepa-Motrya love episode is merely a point of departure for Pushkin's portrayal of the Hetman as a villain, while the body of the poet's indignation is aimed at Mazepa's treachery of the Russian Tsar. Pauls rightly notes that the "abusive epithets" Pushkin had for Mazepa evince that the poet "gave free reign to his patriotic bias and imperialistic emotions" (Pauls 55), which, in turn, reveals the poet's emotional engagement with the subject matter. This view is firmly shown in the final lines of *Poltava* that close the circle of Pushkin's villainous depiction of his protagonist, reaffirming that it constituted the base for the manifestation of the poet's biased political views. In *Poltava*, "the foolhardy warrior" (Pushkin 227) Charles XII is defeated and forgotten: "The only record of the Swedish king's visit there are three stone steps sunk deep in the earth and overgrown with moss – all that remains of the ruined house where he took shelter" (Pushkin 227). The glory unsurprisingly belongs to Peter I: "Tsar Peter, hero of Poltava, is the only one to have raised up a great monument to himself in establishing the civil and military structure of his northern Empire" (Pushkin 227). The quote clearly conveys Pushkin's engagement with political matters and reveals his admiration for the Tsar. Mazepa's death at the end of *Poltava* propounds the idea that any disloyalty to the empire will be quelled. The Hetman is not only physically destroyed, though; Pushkin makes sure that even the memory of the treacherous Hetman is to be erased:

A despairing traveller would search there in vain for the hetman's tomb: Mazepa has long ago been forgotten, except that once a year to this day the Church, in holiness triumphant, menaces him thunderously with her solemn curse (Pushkin 227).

The final lines of *Poltava* logically complete the protagonist's malicious depiction. Mazepa's death and defamation reinforce a link between the political discourse and Pushkin's personal attitude to the Tsar and the Russian empire. Pauls reminds us that while Pushkin called for "glorified freedom" and "mercy for the fallen" (Pushkin, quoted in Pauls 77) in his poem titled *Monument* (1836), he no-

netheless ruthlessly condemned Mazepa's "struggle for an independent Ukraine" in *Poltava* (Pushkin, quoted in Pauls 77). Hence, the tension between Pushkin's own patriotism and his firm condemnation of Mazepa's devotion to his country allows to conclude that *Poltava* is coloured by Pushkin's personal emotions reflecting his imperialistic position. Pushkin's creative response to Byron, therefore, was driven by his disagreement with Byron's treatment of the subject matter in *Mazeppa*. Pushkin's poem became an instrument for the Russian poet to extol the Tsar and the empire.

The denouement in *Poltava*, in which the paean of praise to the empire is sung and justice to the enemy is served, is in stark contrast to the final lines of *Mazeppa*. Byron grants his protagonist life and ends the poem with Mazepa's rest after the Battle of Poltava:

The Hetman threw
 His length beneath the oak-tree shade,
 With leafy couch already made,
 A bed nor comfortless nor new
 To him, who took his rest whene'er... (Lord Byron 46, ll. 860–865)

This place of tranquility after the battle provides the illusion of a possible continuance and prompts the author's wish for the legendary Hetman to survive. The open-ended form of the epilogue possibly invites the reader to think of more of the protagonist's adventures. The fact that the Swedish monarch is alive and peacefully asleep beside Mazepa might even encourage the belief that the liberation movement started by Mazepa will be continued. Having portrayed Mazepa's past, Byron offers the reader to envision his future, anticipating that such virtues as valour, honesty, loyalty and striving for liberty will be celebrated.

The juxtaposition of the poems' differences, again, makes it quite clear that in his desire to challenge Byron, Pushkin is driven by his emotional engagement with the subject matter. Layoun's indication that comparison is "resolutely situated" on political, historical or social grounds (Layoun 585) prompts that answers to Pushkin's antagonistic response to Byron's romanticised hero should be sought, firstly, in a shift in Pushkin's reception of Byron, and, secondly, within Pushkin's contemporary context.

Considering a theoretical perspective on Pushkin's deliberate imitation of Byron, it has been suggested that the Russian poet preoccupied himself with Byronism in order to gain popularity. Monika Greenleaf maintains that during his 1820 exile, Pushkin realized that Byronism was the most advantageous option for the creation of his own image as a romantic poet. Greenleaf explains that he skilfully manipulated Byron's model, designed for a broad public, and appropriated it for the tastes of his Russian, class-stratified, audience (Greenleaf

383). Pushkin's fruitful utilization of the Byronic model, modified within his own, Russian literary and social context, enabled him to forge his poetic identity, which instantly brought him immense popularity in Russia. Greenleaf's argument is notably supported by her reference to Pushkin's formulation of his "brief fling" with Byronism in the late 1820s (Greenleaf 383), and his later judgement of Byron's works created in exile as "the youthfully flawed products of his apprenticeship to Byron" (Greenleaf 384). Pushkin's eager acceptance of the Byronic model, which lasted during four years of his southern exile, subsided as he turned to writing drama in 1824, and eventually resulted in his "famous demotion"² of Byron (O'Neil 590). The change from Pushkin's admiration for Byron's works to their direct criticism is often explained by Pushkin's wider readership of the classics in the mid-1820s and their increasing influence on his writings³. Pushkin's shift in attention is not novel, and his faculty of utilizing other poets' ideas has been emphasized by many researchers, who highlight that at different stages of his literary career Pushkin became inspired by different authors, whose concepts he widely exploited in his works⁴.

The severance with Byronism brings to mind Hans Robert Jauss's hypothesis of a horizon of expectations that is "broken or disappointed by literary works" (Holub 87), which can be extended by Wolfgang Iser's observation that literature "takes its selected objects out of their pragmatic contexts and so shatters their original frame of reference" (Iser, quoted in Holub 87). It is likely that Byron's *Mazeppa* was viewed by Pushkin against his changed reality, in which the elements of his horizon of expectations: "desires, demands and aspirations" (Holub 68), were affected by changes within the socio-political context of the Russian literary life in the 1830s.

Firstly, the government's increasing influence on publication and criticism of literary works that signalled the end of the epoch of liberal optimism in Russia im-

² Pushkin's disparagement of Byron's dramatic works appeared in his unpublished note *On Byron's Dramas* (1827) and the unfinished reviews *On Olin's tragedy "The Corsair"* and *Table-Talk* (1830s).

³ Simmons confirms that Pushkin's criticism of Byron attests to "the eye-broadening scope of his readings in foreign literature" (see Simmons, quoted by O'Neil 590–591).

⁴ Having examined a large body of Pushkin's poetry and prose in her *With Shakespeare's Eyes, Pushkin's Creative Appropriation of Shakespeare* Catherine O'Neil indicates that Pushkin was a "notoriously «protean» writer" (p. 19). O'Neil establishes Shakespeare's direct influence on Pushkin in the 1830s, and points to numerous cases of resemblance to Shakespearean concepts in Pushkin's *Boris Godunov* (1825), *Count Nulin* (1825), *The Moor of Peter the Great* (1827–1828), *Poltava* (1828–1829), *Rusalka* (1832–1834), and *The Captain's Daughter* (1836). Importantly, all these works were written by Pushkin after his 1820–1824 exile, which confirms that the poet entered a new period in his literary development. The vantage point from which Pushkin received and perceived Byron is clearly altered.

pelled Pushkin to project a new poetic persona. Some of Pushkin's works were not well accepted by critics, and his literary failures, for instance, the suppression of his *Boris Godunov* that was written in 1825, published in 1831 and censored until 1866, probably fuelled his wish to change his relationship with critics in order to improve their views on his works. Secondly, Greenleaf believes that Pushkin's need for the change of his poetic position after his exile was generated by changes in his readership, as his literary options of a poet writing for a broad public in 1820–1824 differed from his later readership, which Greenleaf characterizes as “aristocratic coterie” (Greenleaf 383). As a result, the poet's political engagement, his attitude towards authority and his revolutionary spirit after his exile underwent significant changes. Pushkin's attitude to the Russian Tsar Nicholas I can be gleaned from the report, compiled by Director of the Tsar's secret police von Fock:

The Poet Pushkin is getting along extremely well politically. He sincerely loves the Czar and even says that he owes his life to him, for he was so bored with his life in exile and the constant chains that he wanted to die (Lednicki 390).

Von Fock provides Pushkin's own words illustrating his fidelity to the Tsar: “I should have the name or patronymic Nicholas, for without him I would not be alive. He gave me life and, which is much greater, freedom: Vivat!” (Lednicki 390). These lines reveal the poet's striking change from an ardent fighter for freedom to the Tsar's humble servant. Importantly, von Fock's report convincingly demonstrates that the change was emotional. Perhaps the poet was mired down in the weariness of his exile, and therefore, his ennui hastened his submission to the authorities.

Pushkin's favourable stance on authorities may also be reflective of his much-improved financial state due to his marriage to Nathalie Goncharova, one of the Tsar's favourites, in 1831. Persuaded by Goncharova's family into seeking financial security, the poet requested for support from the government, and received an estate and some grants (Du Bois 266). In this way, Pushkin's dependence upon the government was fashioned and his loyalty to the Tsar secured.

Although Pushkin's biographers maintain that he never entirely abandoned his liberal ideals of the 1820s and was “continually on the edge of exile because of his liberalism” (Du Bois 266), towards the middle of the nineteenth century Pushkin's literary expression clearly took a different direction. In the 1830s, his writings broke loose from Romanticism and “from the spell of Byron” (Cardwell 337) and became conditioned by the Russian historical and social context. This is reflected, for example, in *To the Slanderers of Russia* (*Клеветникам России*, 1831), *The Bronze Horseman* (*Медный всадник*, 1833) and other works, in which Pushkin praises the Russian empire.

The socio-political changes that led to Pushkin's distancing himself from Byronism modified the poet's horizon of expectations, and thus altered his processing of Byron's text. Eva Kushner's observation that both auctorial impact and social relatedness give text its original meaning (Kushner 121), brings forward an understanding that Pushkin's reception of Byron in the mid-1820s became devoid of both: his poetic creativity was no longer influenced by Byronism, which also lost its social relatedness for Pushkin. Therefore, although Byron's *Mazeppa* became for the Russian poet "«the familiar territory», on which text and reader meet to initiate communication" (Iser, quoted in Holub 86), the territory, which Pushkin felt he knew better, the heroic portrayal of Mazepa that had already been in the canon of Romanticism, did not receive the same response from Pushkin. Instead, the poet dealt with this case of literary canon in his own manner: it was reassessed by him, appropriated for his contemporary socio-political context, and reshaped Mazepa into a villain figure in line with his imperialist beliefs. This calls to mind Iser's explanation of the reader's discovering for himself "the code underlying the text" (Iser, quoted in Holub 86). Processing Byron's *Mazeppa*, Pushkin discovers the code that is clearly in dissonance with Byron's interpretation, and hence the meaning of Byron's text is called into question. It is useful to think here of Iser's indication that "literature «tells us something about reality» by ordering its conventions so that they become objects of our reflection" (Iser, quoted in Holub 86), as it seems apt to both poets' interpretations of the image of Mazepa. The protagonist's literary destiny in *Mazeppa* and *Poltava* – whether he is a hero or a villain – was predicated upon Byron's and Pushkin's respective realities, and on many factors that formed them: the poets' socio-political conditions, their personal circumstances and viewpoints.

To date, the story of Mazepa offers the reader the space to pass independent judgement and to decide whether the Ukrainian Hetman was a hero or a villain, particularly in light of the ongoing Russian-Ukrainian war. It is certain that the reader's outlook on the Mazepa theme will not just involve a process of mere evaluation of the historical facts, but will largely depend on their emotions as well.

References

- Cardwell, Richard A., ed. *The Reception of Byron in Europe*. London & New York, Thoemmes Continuum A Continuum Imprint, 2004.
- Clarke, Roger. "Notes on «Poltava»" in *Eugene Onegin & Other Stories by Alexander Pushkin*. Trans. by Roger Clarke. Hertfordshire, Wordsworth Classics of World Literature, 2005.
- Debreczeny, Paul. "The Reception of Pushkin's Poetic Works in the 1820s: A Study of the Critic's Role". *Slavic Review*, 28 (3), 1969, p. 394–415. <https://doi.org/10.2307/2494018>.

- Du Bois, William Edward Burghardt. "Pushkin". *Phylon (1940–1956)*, 1 (3), 1940, p. 240–269. <https://doi.org/10.2307/271992>.
- Greenleaf, Monika. "Pushkin's Byronic Apprenticeship: A Problem in Cultural Syncretism". *Russian Review*, 53 (3), 1994, p. 382–398. <https://doi.org/10.2307/131193>.
- Holub, Robert. *Reception Theory. A Critical Introduction*. London–New York, Methuen, 1984.
- Kushner, Eva. *Itineraries in Comparative Literature. The Living Prism*. Montreal–Kingston, McGill–Queen's University College, 2001.
- Layoun, Mary. "Endings and Beginnings: Reimagining the Tasks and Spaces of Comparison". *New Literary History*, 40 (3), 2009, p. 583–607. <https://doi.org/10.1353/nlh.0.0098>.
- Lednicki, Waclaw. "Pushkin, Tyutchev, Mickiewicz and the Decembrists: Legend and Facts". *The Slavonic and East European Review*, 29 (73), 1951, p. 375–401. Web. 01.06.2014. <http://www.jstor.org.remote.library.dcu.ie/stable/4204246>.
- Lord Byron, *Mazepa*. BiblioLife, The University of California Libraries, 2008.
- "Lūdi ne očēn' hotāt znat' svoū nastoāšūi istoriū". *Istoriķ Tat'āna Tairova-Ākovleva v interv'ū Gro-madskomu*. Web. 25.05.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=IRGhJozkm8>.
- Nabokov, Vladimir. "Problems of Translation: «Onegin» in English". *The Translation Studies Reader*. Ed. Lawrence Venuti. London–New York, Routledge, 2012, p. 71–83. Web. 29.12.2022. https://translationjournal.net/images/e-Books/PDF_Files/The%20Translation%20Studies%20Reader.pdf.
- O'Neil, Catherine. *With Shakespeare's Eyes. Pushkin's Creative Appropriation of Shakespeare*. Newark, University of Delaware Press; London, Associated University Presses, Delaware, 2003.
- Pauls, John. *Pushkin's Poltava*. New York, Shevchenko Scientific Society, 1962.
- Pelenski, Christina. "Delacroix's *Mazepa* Oil Painting Rediscovered". *Harvard Ukrainian Studies*, 7, 1983, p. 507–519. Web. 26.07.2021. <https://www.jstor.org/stable/41036112>.
- Pushkin, Alexander. *Eugene Onegin & Other Stories*. Transl. by Roger Clarke. Hertfordshire, Wordsworth Classics of World Literature, 2005.
- Siundiukov, Ihor. "Tatiana Tairova-Yakovleva: «Hetman Mazepa is a remarkable figure that will pique interest for centuries to come»". *The Day*, 32, 2008. Web. 21.10.2008. <https://day.kyiv.ua/en/article/society/tatiana-tairova-yakovleva-hetman-mazepa-remarkable-figure-will-pique-interest>.
- Smyrniw, Walter. *Hetman Ivan Mazepa in Life and Literature*, p. 1–17. Web. 29.12.2022. <https://uocc.ca/wp-content/uploads/2018/08/Mazepa-Life-Lit-Final-Draft-web.pdf>.
- Tairova, Tat'āna. *Put' Mazepy*. Web. 30.11.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=fTp1LYkfH-1w&t=3031s>.
- Voltaire. *The History of Charles XII, King of Sweden*. Internet Archive Online. Web. 14.07.2014. http://www.archive.org/stream/voltareshistory00vultuoft/voltareshistory00vultuoft_djvu.txt.

TATIANA KOPAC

Музыка в романе Евгения Водолазкина *Брисбен*

Music in the novel *Brisbane* by Evgeny Vodolazkin

Abstract. The author of the article examines the role of music in Evgeny Vodolazkin's novel *Brisbane*, analyzing individual manifestations of the widely understood intermediacy. The musical code of the text is expressed in audibility of the sounds the world of the novel is filled with, and in musical ecphrasis (the profession of the protagonist, professional vocabulary and slang, references to musical compositions; descriptions of the world of music through the prism of the characters' perception). These techniques perform plot and semantic functions, combine two equal plot plans, and constitute the image of the protagonist and other important characters. Fragments with musical ecphrasis have a vivid narrative, emotionally saturated ("moments of explosion"). The main emotional codes (or affects) find expression in the selection of musical compositions that assert the dramatic direction of the narrative. Music in the novel expresses the hero's inner state, his relationship to the world, and symbolizes the metaphysical breakthrough experienced by the hero: from love and sound, to silence and eternity.

Keywords: music descriptions, audibility, sound, affect, eternity

Tatiana Kopac, University of Gdańsk, Gdańsk – Poland, tatiana.kopac@ug.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-9105-2137>

[...] Больше не было различия между чувством и мыслью: и то, и другое становилось музыкой.

Евгений Водолазкин, *Брисбен*

Типологические модели взаимодействия музыки и литературы активно разрабатываются в рамках компаративистики. Одним из проявлений музыки в художественных текстах являются упоминания или описания; по классификации Вернера Вольфа, такое взаимодействие – это интермедальность в узком понимании, или „интермедальная тематизация” (цит. по: Bruzgene 97–98). Указанный уровень предполагает репрезентацию в тексте элементов или изображение персонажей, связанных с музыкой. В этой же плоскости лежит рассмотрение образного (семантического) поля „музыка”, лексики данной семантической сферы в контексте метафоры. В науч-

ном обиходе функционируют и такие определения, как „вербальная/речевая музыка”, „музыкальный код” (на базе понятия „художественный код”), „музыкальный экфрасис” (на базе античной теории экфразиса), „словесная музыка”. Следует добавить, что нередко „сущность музыки описывается с помощью лексики, относящейся к области графики, телевидения, кинематографа” (Sidorova 17).

Понятие „вербальная музыка”, связанное с именем Стивена Пола Шера, включает, в частности, описания исполнения музыкальных сочинений (также вымышленных) или их восприятия и пересекается с указанным компонентом классификации Вольфа (Scher 147–156). Музыкальный код, по наблюдениям Елены Соловьевой, понимается прежде всего как „использование писателем образов, мотивов, понятий, реалий, связанных с музыкой как искусством в качестве культурно и эстетически значимых единиц создаваемого текста” (Solov'eva 121). Понятие „экфрасис” в современных исследованиях распространяется также на его музыкальный вариант. Так, Леонид Геллер обобщенно называет экфрасисом „всякое воспроизведение одного искусства средствами другого” (Geller 8). Обращаясь к термину „словесная музыка”, Александр Махов в рамках методологии делает разграничение понятий „музыка” и „музыкальное” („трансмузыкальное”). Второе и является, по мнению ученого, посредником между словом и музыкой, содержащим „комплекс идей и представлений о музыке, который распылен по огромному массиву текстов [...]” (Mahov 5). Ссылаясь на Бозция, Махов отмечает двувекторность „музыкального”, которое и космично (*musica mundana*), и субъективно (*musica humana*): „Соответственно и словесная музыка понимается либо как отражение внешнего космического порядка, либо как выражение внутренней, «душевной» музыки” (Mahov 6).

Разнообразие классификаций и мобильность проблематики осложняет методологическую ориентацию, и это склоняет к определенной эклектике приемов в анализе. В рамках настоящей статьи предлагается сосредоточиться на тексте романа Евгения Водолазкина *Брисбен* (2018) в ключе интермедиальной тематизации, т. е. проследить описания музыки и отсылки к ней, ставшие смысло- и сюжетообразующими элементами повествования. „Музыка” в качестве образного поля, выполняющего текстообразующую функцию, подробно анализируется Наталией Николиной и Зоей Петровой. Выделенные ими музыкальные компоненты „объединяют разные контексты и отражают развитие сквозных тем романа” (Nikolina, Petrova 117), включая тему времени; участвуют в драматургии временных планов, составляющих композицию сочинения. Соглашаясь в целом с представленными наблюдениями, остановлюсь на роли музыки в концептуальном, смысловом плане романа, образовании его „ценностного слоя” (Koponova 139). И в этом кон-

тексте выводы упрощает понятие „музыкального” как пересечение внутренней и вселенской музыки в портрете главного героя. Отдельно затрагивается аудиальный аспект (элемент музыкального кода) как один из уровней художественного образа музыканта.

Прежде чем приступить непосредственно к роману, представляется уместным вспомнить о барочной теории музыкальных аффектов, подготовленной трудами Рене Декарта (Dekart 593–701). В ее основе лежит соотнесение конкретных эмоций/чувств (состояний) и музыкальных средств выразительности: лада, тональности, интервалов, темпа, ритма, тембра (Šestakov 186–187). Несмотря на неоднозначность концепции, важна ее роль в становлении выразительных возможностей музыки и осмыслении ее коммуникативной функции, в том числе в контексте интермедиальности. Теория музыкальных аффектов вновь возвращается в XX веке; по замечанию Настасьи Хрущевой, аффект в эпоху метамодерна – это меланхолия и эйфория, сводимые к особой ностальгичности (Hruševa 21). Мерцание двух состояний как „новая сентиментальность” (холодная и отстраненная), или „новая искренность” (в литературе) наполнена „ностальгией по небывшему и одновременно эйфорией желая обрести новый смысл, эйфорией тоски по сверхсмыслу, зачастую приобретающей оттенок сакральности” (Hruševa 88, 128). Думается, что данные аффекты становятся для анализируемого романа во многом основополагающими, проявляясь в описаниях мироощущения главного героя-гитариста и роли музыки, своего рода сверхсмысла, в его судьбе.

Из опубликованных романов Водолазкина *Брисбен* может казаться текстом гораздо более обычным, а некоторым – даже скучным; по выражению критика, „в нем нет ровным счетом ничего экстраординарного” (Sohareva, электронный ресурс). Если в литературном опусе идет речь о музыке, не всякий читатель согласится быть сотворцом произведения (*Evgenij Vodolazkin: â stroû romany kak dialog s čitatelem*, электронный ресурс), потому что он не испытывает эстетического удовольствия от описаний (неоправданных длинот) неведомых ему произведений (см. Górski 282–283), не ощущает притягательной силы музыкального искусства, для многих элитарного. Однако Водолазкин берется за „рискованную” тему и пишет роман, возможно, только для музыкантов или любителей музыки. Отмечу, что сам автор *Брисбена* получил классическое начальное музыкальное образование, а музыка часто сопровождает его творческий процесс (*Evgenij Vodolazkin: „Muzyka – èto narkotik pokrepče kofe”*, электронный ресурс). Музыкальное „посвящение” писателя ощущается в ткани повествования, насыщенной разноуровневыми ссылками на мир музыки – от специальной терминологии, названий сочинений и фамилий композиторов до описания специфики музыкантского становления. Вместе с тем, по замыслу, музыка в романе „только предлог”

(профессия главного героя), но ее присутствие, собственно, и создает канву человеческой драмы¹. „Понимания нет. – Музыкального? – Скорее, человеческого... Я бы сказал так: нет понимания того, что музыкальное проистекает из человеческого” (Vodolazkin 2019: 11). Этим мини-диалогом главного героя, гитариста Глеба Яновского, с его будущим биографом писатель указывает на смысловые акценты в своей книге: „Есть вещи поважнее музыки...” (Vodolazkin 2019: 42).

Однако на музыкальную сторону романа критики обращают внимание прежде всего. В рецензиях отмечается важность читательского „умения слушать, замечать нюансы и полутона”, присутствие музыкальных метафор и фонетических сопоставлений („тремор” – „тремоло”) (Sohareva, электронный ресурс), „певучесть” текста и „филигранная работа с интонацией”, „стилистический диапазон в три октавы – от возвышенного пафоса и героики до мягкой иронии”, композиционная стройность и „бесконечная нюансировка основной темы” (Ūzefovič, электронный ресурс) и т. п.

Смелое предположение делает критик Галина Юзефович, отмечая, что „сам Глеб [главный герой] и его профессия нужны Водолазкину главным образом для того, чтобы извлечь из слова музыку, а роман превратить в классическую двухголосную фугу” (Ūzefovič, электронный ресурс). Действительно, полифоничность (диалогичность в бахтинском понимании) проявляется в романе достаточно открыто и на нескольких уровнях: в построении образа главного героя (две профессии, два инструмента, „двойной” талант) (Bukovskaâ, электронный ресурс), в соприкосновении языков (вкрапления певучих украинских фраз), а также на уровне композиции, которая основана на чередовании коротких разделов, представляющих попеременно две временные линии содержания. В дальнейшей части статьи будут затронуты особенности композиции романа, его аудиальный аспект (как „музыкальность” текста) и важнейшие проявления экфрасиса – описания выступлений и восприятия музыки.

Композиция

В одном из многочисленных интервью автор называет построение романа сочетанием двух разных текстов. Сопоставляются два голоса: 1) голос биографа (от третьего лица), излагающий „летописное повествование” о пе-

¹ Писатель видит цель романа, в частности, в поддержке людей, столкнувшихся с болезнью. Также можно воспринимать роман как часть метасюжета, который объединяет все книги писателя и заключается в поисках того, „каким образом соотносятся между собой жизнь и искусство” (Gorbenko 94).

риоде взросления главного героя, основанное на его дневниковых записях, охватывающих почти 30 лет (1971–2000); 2) рассказ от лица самого Яновского, т. н. линия современности (2012–2014/2018). Если говорить о фактуре обоих повествований, летописность первого подчеркнута отсутствием структурно оформленных диалогов и абзацев, что, наоборот, характерно для рассказа самого Глеба.

Отдельно стоит выделить заключение или постскрипtum. Сознательно или нет, на трех с лишним страницах писатель синтезирует оба типа повествования (полифония исчезает): появляются абзацы, небольшой диалог (оформленный в стилистике протокола), сочетаются разные виды чужой речи при сохранении авторской пунктуации. Напрашивается аналогия с кодой – заключительной частью крупной музыкальной формы, которая является характерным дополнением к основному корпусу сочинения: преимущественно сохраняет тональность и тематизм произведения, может выполнять функцию и обобщения-вывода, и послесловия, и развязки (*Koda* (1), электронный ресурс). Все они объединяются в постскриптуме, о котором будет сказано ниже.

Аудиальность

Музыка вызывает в человеке реакцию практически на подсознательном уровне – последовательность ритмично упорядоченных звуков, их интонационная игра может привлекать или отталкивать, и во многом это зависит от динамики и гармонии (лада), т. е. сочетаемости звуковых вибраций (согласно античной идеи пропорции) и обертонов. Аналогично в речи – сочетание звуков в слове доставляет нам чувства приятные или не очень, может коробить, смешить, пугать. Приходят ассоциации, образы, не зависящие от значения слов. Известен феномен синестезии, когда в восприятии возникают „ощущения определенной модальности при стимуляции другой модальности (стимулируется одна модальность, а ощущение одновременно возникает в другой)” (Lupenko, электронный ресурс). В своих интервью Водолазкин неоднократно утверждал, что в слове „Брисбен” его привлек звуковой ритм, т. е., выражаясь словами героини романа, это название „красиво звучит”. Оно серебрится и бренчит, как струны гитары, принесшей славу Яновскому. Если обратиться к эмоциональному фону, который сопровождает появление слова, Брисбен – символ радости, стремления, грез: в австралийский Брисбен мечтала уехать мать Глеба.

Интересным кажется также подбор звучных, раскатистых имен для персонажей, появляющихся рядом с Глебом: Фёдор – отец, Ирина – мать, Не-

стор – биограф, Арина – юная купальщица, Катарина – жена, Барбара – ее сестра, Вера – одаренная девочка, взятая музыкантом под опеку, Геральдина – домоправительница в мюнхенском доме Глеба, Бергамот – певец-любитель из криминальной среды, Егор – сводный брат и др. Основанием для наблюдения становится фонетический состав имен, в которых присутствует согласный *p*. Консонант относится к группе вибрантов („дрожащие“), что указывает на способ его образования и позволяет ассоциировать с колебанием струн инструмента. Звуковая структура имен интересна также с позиции фоносемантики. В женских именах, символизирующих три ипостаси любви (материнская – Ирина, идеальная – Арина, земная – Катарина), происходит смягчение и повышение сонорного *p* (благодаря гласному переднего ряда *и*); согласно фоносемантике, в таких сочетаниях слышится нежность, радость, светлое настроение, „субъективность“. Тогда как в мужских именах звук *p* лишен вокализации и оттенка эмоций, „объективен“, вносит энергию. Присутствие звонких имен (см. Gudín 2019) можно интерпретировать в ключе своеобразной звукописи, звуковой символики окружающего Глеба мира, резонирующего с колебаниями струн домры и гитары.

Следует согласиться с Анной Сидоровой, что „акустические приемы в музыкализованной прозе используются, прежде всего, как дополнительный способ смыслообразования“ (Sidorova 21). Описания разнообразных звуков – важнейшие моменты романа. С их помощью воссоздается аудиальный образ личного времени героя, которое благодаря этому утрачивает линейность, ведь звуки прошлого живут в памяти Глеба, а значит, в его настоящем. Как сетует Иннокентий Платонов, главный герой романа *Авиатор*, история о звуках умалчивает: „О словах можно прочесть в учебнике истории, а о звуках – нельзя“ (Vodolazkin 2021: 162). Однако в каждой конкретной судьбе, тем более судьбе музыканта, звуками пишется образ действительности. Самые обыденные вещи оставляют в памяти Глеба звучание времени, омузыкаливаются: ритмичный стук отцовских пальцев „паба-паба, паба-паба“; звяканье посуды в буфете и трезвон трамваев за окном; громыханье ручек и карандашей в пенале в первый школьный день, напоминающее оркестровую погремушку мараку (Vodolazkin 2019: 12, 16); фанерный звук первой домры (Vodolazkin 2019: 21); стрекот кузнечиков и цикад, „[...] играющий в унисон оркестр. Апофеоз пиления, торжество смычковых. Предельная преданность музыке: инструментом является тело музыканта“ (Vodolazkin 2019: 59); поразившая Глеба „изысканная мелодия“ русского языка (Vodolazkin 2019: 170) и др.

В своеобразную партитуру повседневности складываются и звуки коммуналки. Музыкальное ухо Глеба чутко реагировало на шкалу звучания обычного квартирному звонка: „тявканье щенка“, звук робкий или скандальный,

воздушное стаккато, сирена, „образцовые восьмушки” (Vodolazkin 2019: 36–37). Мальчик улавливал звуковой диапазон дверей от „тихого щелканья” замка до „ураганного удара”, слышал звучание вонзившейся в дверь ножовки, которая „раскачивалась с короткой грустной мелодией [...] доминировала там малая секста, на которой построена [...] *История любви* Франсиса Лея (до-ми-ми-до-до и т. д.)” (Vodolazkin 2019: 37). Во время мальчишеских озорных забав слышал „глуховатое пиццикато” слетевшего с дерева каштана и „звонкий форшлаг” упавшей палки. А звук обычных жестяных кружек станет для Глеба в будущем неотъемлемым знаком счастья, уюта, жизни (знакомство с женой Катариной в общежитской комнате – воспоминания об этом в альпийском доме). Именно пронзительное ощущение жизни как „долгое привыкание к смерти” (Vodolazkin 2019: 363) испытывает Яновский, мчась на велосипеде по мюнхенским улицам, вбирая в память картинки и звуки погожего апрельского дня (шуршание шин, удары теннисной ракетки по мячу, шум воды в искусственных водопадах, пение птиц) – и вновь слыша музыку:

Под машиной лежал человек с радиоприемником (канал классической музыки) и набором инструментов. Симфония для скрипки и гаечных ключей: каждый звякал по-особому, в соответствии с номером. [...] Послушать, классику, клас-си-ку, без всяких там баварских тирлим-бом-бом, заколебало уже народное творчество, в особенности, блин, волынка, хуже, чем гвоздем по стеклу [...] (Vodolazkin 2019: 363–364).

Интерпретировать такого рода отблески памяти можно в границах ностальгирования, меланхолии, отстранения и остранения, несмотря на юмор (разговор с кошкой), сленговое словечко и звукоподражание. Читатель ощущает тоску, смешанную с радостью, одновременно дистанцию героя, который как будто просматривает кадры киноленты („Память, как [...] видеокамера, сама собой наводилась на резкость и начинала снимать”, Vodolazkin 2019: 363).

Описание музыки – состояния/аффекты

Яновский начинает свое музыкальное образование в раннем возрасте, поступив в киевскую музыкальную школу в класс четырехструнной домры, более популярной в Украине, чем распространенная в России трехструнная. Судьба Глеба связана не только с Киевом (детство и юность), но и с Ленинградом/Петербургом (университет), и – временно – с Мюнхеном. Топография – отражение жизненных вех самого писателя Водолазкина, который „подарил” своему герою многое из своей жизни вплоть до мелочей: лица и события из детства и юности, а что особенно важно – свою причастность

к музыке. Писатель родился в Киеве, окончил детскую музыкальную школу по классу домры и гитары, позже получил диплом филолога в Киевском государственном университете. Однако Яновский не становится alter ego писателя, его жизнь пойдет по иному пути; удивительная музыкальность и виртуозное владение гитарой станут для молодого словесника источником как жизненного успеха, так и жизненной драмы. Виртуоз заболевает и теряет возможность выступать из-за тремора рук. Для музыканта, покорившего мировые концертные сцены, такой поворот судьбы – драматическое испытание; наступает переоценка достигнутого, поиск новых смыслов. Но музыка возвращается к нему в образе одаренной девочки Веры (она также больна!), которую чета Яновских берет под опеку.

Музыкальная линия пронизывает оба условных текста романа, скрепляя их, что создает полифонию уже на уровне смысла. Музыка – камертон внутреннего состояния героя. Автор выстраивает сюжет романа таким образом, что она маркирует судьбоносные и поворотные моменты жизни Глеба, и это находит выражение как в канве событий, так и в художественных деталях романа: первые влюбленности (учительницы сольфеджио и музыкальной литературы) и первый эротический опыт (виолончелистка), любовное разочарование и длительная болезнь (бросает музыкальную школу), крещение (возвращается в музыкальную школу), знакомство с будущей женой (гимн СССР на Новый год, советская эстрада, игра на гитаре, *История любви* Франсиса Лея), смена профессии (предложение продюсера Штефана Майера), первый знак заболевания (невозможность сыграть на концерте любимое тремоло), встреча с Верой (одаренная юная пианистка), смерть девочки (*Токката* Иоганна Себастьяна Баха), завершение романа (два фрагмента из воспоминаний – трагическая музыка, *Lacrimosa* Вольфганга Амадея Моцарта, Герберт фон Караян, музыка вечности).

Отмеченные события не сосредоточены только в одной сюжетной линии, однако хотелось бы выделить три „крутых” поворота, размещенных в „летописном” тексте. 1) Возвращение в музыкальную школу наступает после встреч с дедом и крещения. Тогда рождается внутреннее, обновленное осмысление времени, страдания и музыки. „Музыка – это не вечность. Но она напоминает о вечности – глубокая музыка” (Vodolazkin 2019: 146), – слышит в ответ от священника Глеб, начиная внимать „новым слухом” и „видеть в музыке не отражение жизни, а ее продолжение, высшую, что ли, часть” (Vodolazkin 2019: 160–161). 2) Встреча с продюсером Майером происходит в тот момент, когда налаженная мюнхенская жизнь начинает тяготить, и „преодолеть неподвижность” (Vodolazkin 2019: 370) возможно только в звуковом прыжке. Открывается путь к успеху: исполнительская особенность Глеба, т. н. „гудение”, „умопомрачительная симфония голо-

са и инструмента”, „сверхмелодия Яновского” (Vodolazkin 2019: 372, 162), дает толчок музыкальной карьере. 3) Подготовка к первому концерту Глеба и выступление. Музыка в голове и при пробуждении. Слияние с залом – электрические разряды (Vodolazkin 2019: 381). Влияние духовного опыта – „печать одухотворенности” (Vodolazkin 2019: 383) – на выбор репертуара и исполнительскую манеру (напутствие отца: „грають не рукою – душею” [Vodolazkin 2019: 22]).

В „современной” сюжетной линии размещены важнейшие сцены-описания трех концертных выступлений – выстраивается пространная трехчастная форма. В ее драматургии отмечается пространственно-временное „сужение”: Нью-Йорк, Карнеги-холл, июнь 2013; Мюнхен, июнь 2014; Лондон, Альберт-холл, ноябрь 2014 – как отражение возрастающего в герое напряжения, движения к кульминации и развязке.

Выступление 1. С целью упрощения программы Глеб решает исполнять в Карнеги-холле народные песни: звучат белорусская *Купалінка*, русские *Липа вековая*, *Летят утки*, *Как на речке было на Фонтанке*, украинская *Ніч яка місячна*. Событию писатель посвящает четыре страницы, проводя героя через все этапы концертного действия. Диалоги отсутствуют, рассказчик (сам главный герой) описывает происходящее и свои переживания. И вот на сцене „резкий яркий круг, в центре которого – музыкант. Он одинок, а песня его грустна” (Vodolazkin 2019: 187). Традиционно программа строится по возрастанию сложности сочинений, однако Глеб начинает со сложных вещей, удерживая накал слушательских эмоций на высочайшей точке напряжения:

Играя *Ніч яка місячна*, с болью сердечной наблюдаю, как босиком по холодной росе аудитория Корнеги-холла бредет в неизвестном направлении. Беру ее на руки и несу. Вспыхивающие в партере искры собираются в полноценную шаровую молнию. Не отрываясь слежу за тем, как сияющий сгусток электричества медленно проплывает над залом. Вариация меняет тональность, и это как вираж на американских горках – публика охает (Vodolazkin 2019: 188–189).

После антракта герой выступает уже с оркестром („чувство и мощь”), практически без остановки, задаваясь вопросом: „Способен ли зал на такую неутомимую любовь?”. Последний абзац раздела „раскадрован”, визуализирует динамику (бегут по проходу, поднимают, привязывают, движение к выходу, зал не садится, раскачивается); ощущается кульминационный взлет (единый ритм, единое тело) и завершение (используется парцелляция: „И теперь никто не знает, чем все у нас может закончиться. Просто даже не догадывается. Никто” [Vodolazkin 2019: 189]).

Выступление 2. Перед мюнхенским концертом в Олимпия-Халле царит нервная обстановка, потому что это первое серьезное выступление одарен-

ной больной девочки совместно с именитым музыкантом, роль которого здесь совсем иная – подпевать (используя знаменитое гудение), сопровождая Верину игру. Он сам больше не может играть, а зал напряжен в ожидании нового Яновского: „Ждет хоть какого-то, потому что не хочет еще прощаться. Знает, что со мной выступает больная девочка, и заранее сострадательно ее любит” (Vodolazkin 2019: 377). Описание концерта во фрагментах растягивается на две главы: само событие и возвращение к нему в воспоминании. Описание первое: короткие предложения, динамика кадра, типичные внешние детали (свет, овация, оркестр, гул зала, условные знаки между артистами). И музыкальный образ – *Токката и fuga ре-минор* Баха:

С последней нотой Токкаты наступают секунды тишины. [...] Пространство не успевает заполниться другими звуками. В такие секунды на поверхность выходит домозыкальная, дозвуковая природа Земли. Этому безмолвию исполнитель знает цену: оно предшествует ураганным овациям (Vodolazkin 2019: 379).

Описание второе: снижен уровень динамики, событийность перемежается рефлексией. Образ музыки в представлении Веры: *Времена года* Антонио Вивальди (*Лето*) – два водопада, никогда не звучат в унисон: „Выходя утром из-за скалы, их янтарно подсвечивает солнце, а мелкие брызги образуют радугу. Водопады несутся вниз в непосредственной близости друг от друга” (Vodolazkin 2019: 384).

Очередной музыкальный образ: *Вальс* Арама Хачатуряна – разворот мелодии над залом словно бесконечные круги лайнера, не желающего „покидать небо” (Vodolazkin 2019: 385–386); бушующий океан сотрясает ряды кресел, рояль и голос фортиссимо „как две стрелы одной ослепительной молнии” (Vodolazkin 2019: 386). Моменты наивысшего напряжения слушателей писатель передает при помощи световых (физических: электричество) метафор: „В покоренных мною залах я разбрасывал, бывало, снопы искр, по электрической части я был большим умельцем, но молнии с небес не сводил прежде никогда” (Vodolazkin 2019: 386). Создается ощущение, что и две стрелы, и два водопада – это Глеб и Вера, у которых болезнь отнимает силы взлететь. А пока их жизнь тот самый „лайнер”, которому вскоре придется приземлиться.

Выделю еще один музыкальный символ, вплетенный в словесную игру и выражающий общее эмоциональное состояние близких Вере людей. Еще не опали волны концертных эмоций, когда приходит информация, что Верочку ждет трансплантация: „Барбара [сестра жены Глеба] берет ноту *до*. Поворачивается к Вере: пересадка – это хорошо [...] Молчание. Еще одно *до* Барбары. Только – *до*. Будет ли *после*?” (Vodolazkin 2019: 387). Тонкая

деталь – намек на неотвратимость ситуации и конец музыки, она остается *до* всего, что случится потом.

В композиции романа происходит смысловое сцепление двух сюжетных линий именно через „концертные” разделы: главы с описанием первого концерта Веры окружают главу с описанием первого концерта Глеба. Если учесть, что на концерте Веры он выступил в новом амплуа, то это выступление для него также стало дебютом. Символично то, что для обоих оно явилось в равной степени последним, хотя Глеб выйдет на сцену еще раз через несколько месяцев.

Выступление 3. Лондонский Альберт-Холл. Попытка исполнить песню, написанную Верой². „Две четверти молчания” – Глебу отказывает голос. Окончание музыкальной карьеры.

Заключение

Итак, последний выход героя романа на сцену – это уже только молчаливое прощание, „ностальгия по небывшему”, своего рода смерть для музыки и для слушателей. Страдание, отчаяние, невозвратность – как знак из прошлого, когда Глеб, возможно впервые, ощутил груз этого чувства, услышав из ванной игру отца на скрипке под шум бегущей воды. Позднее он написал несколько композиций для гитары с дождем (архетип плача, слез), в которых ощущалась острая меланхолия. Но в то же время можно говорить о том, что происходит преодоление того высокого *фа* (кульминации в судьбе), которое уже достигнуто. И, выражаясь словами Глеба, „тут не в музыке дело. Не музыку нужно записывать, а жизненный опыт музыканта” (Vodolazkin 2019: 23), потому что „идеальная музыка – это молчание” (Vodolazkin 2019: 409). Если принять во внимание пошатнувшиеся основы самоидентичности Глеба как музыканта и „проблематичность будущего” (Sidor 87), представляется логичным оценивать музыкальные „включения” романа в качестве самостоятельной линии *любви – смерти – катарсиса*. Упомянутые Водолазкинским музыкальные сочинения, таким образом, не случайны и, несомнен-

² Интересным приемом экфрасиса представляется решение писателя разместить в тексте романа графическую иллюстрацию – нотный отрывок песни об утках (Vodolazkin 2019: 335). В ней также сквозят отголоски драматизма: утки покидают озеро, отправляясь в дальний путь, и доберутся до цели не все. Надломленность передается и на уровне содержания текста („взмыли, безголосые”, „Поплывут в безветрии те, что добрались”, „головами вниз”, „то, что бросили, всё оплачут”), и на уровне музыкальных средств выражения: минорный лад, умеренный темп, тихая динамика (Vodolazkin 2019: 336).

но, рожают богатую интерпретационную палитру, участвуя в организации „целостного унифицированного эстетического пространства” (Sidorova 22).

Из проанализированного выше можно сделать следующие выводы. Музыка в романе Водолазкина *Брисбен* проявляет себя на двух уровнях:

- 1) в аудиальности (художественный мир наполнен звуками);
- 2) в элементах музыкального экфрасиса, или интермедиальной тематизации: в тексте фигурирует профессиональная лексика и сленг, многочисленные отсылки к конкретным музыкальным сочинениям; даются описания мира музыки сквозь призму перцепции музыкантов и немужыкантов.

Данные приемы выполняют сюжетоструктурирующую и смыслообразующую функции, объединяют два равноправных сюжетных плана, конституируют образ главного героя и других важнейших персонажей (отец, Вера). Фрагменты с музыкальным кодом обладают яркой нарративностью, вызывают эффект воображаемого присутствия и сильное эмоциональное воздействие – „момент взрыва”, по Юрию Лотману (описание концертов). Основные эмоциональные коды (аффекты) находят выражение в выборе музыкальных сочинений, упомянутых в романе, которые преимущественно минорные, любовного или метафизического содержания. Согласно теории музыкальных аффектов и устоявшейся музыкальной семантике, данный лад охватывает такие состояния, как сентиментальность, меланхолия, ностальгия, тоска, печаль, смерть, потрясение, катарсис. В „электрических” сценах выступлений и Глеба, и Веры передается катарсическое настроение, эйфория обретения сверхсмысла (из обновленной, метамодернистской шкалы состояний). Здесь же следует подчеркнуть сочетание двух семантических кодов – музыкального и визуального (кинематографического).

Начало и окончание романа создают смысловую арку, отмечены музыкальными штрихами и тоном драматизма как эмоциональной доминанты всего повествования. В самой первой фразе романа – „Выступая в парижской Олимпии, не могу сыграть тремоло” (Vodolazkin 2019: 9) – уже задан вектор развития и, практически, дана развязка (музыкант на всемирно известной сцене – невозможность реализовать во всей полноте). Примерно в середине текста главный герой вспоминает моцартовский *Реквием* как уход и страдание, а на последних страницах два раза призывает в памяти тревожную сцену из детства, в которой вновь появляется *Lacrimosa*. Таким образом, музыка в романе присутствует не только в описаниях, она выразитель внутреннего состояния и отношения к действительности, символизирует метафизический прорыв, переживаемый героем (любовь – смерть/ музыка – тишина), ведет его к вечности. По мнению Моника Сидор, в качестве метафоры вечности выступает пространство романа. Ученая выделяет

в тексте два важных момента: смерть Веры и эпилог. Оба характеризуются наложением времени и пространства, иллюзии и реальности (Sidor 89–90). Но следует добавить, что в обоих фрагментах выявляется маркировка музыкального: Вера попадает в больницу спустя неделю после кульминационного для романа концерта; в день ее смерти Глеб и Катя, едущие в Скалею, поют в машине Верину песню; всплывшая из памяти Глеба сцена грозного спуска в эпилоге сопровождается музыкой *mundana* – „слышна ли она кому-нибудь, кроме Глеба?” (Vodolazkin 2019: 411). Во многом благодаря осмыслению и перцепции музыки в романе нарушается хронотоп, возникают иллюзорные места-пространства, т. е. „неместа”: мысли о вечности во время авиаперелета, эйфорические „полеты” в опере и на концертах, ритмы „нелепого и грозного спуска” (Vodolazkin 2019: 411). Интересно заметить: в последней сцене сходятся маленький Глеб, мать Ирина и грозные ритмы *musica humana/mundana*, т. е. любовь, смерть и музыкальное как пение небес. Ключевым прозрением звучат слова самого автора романа, произнесенные скрипачом Федором Яновским, отцом Глеба: „[...] отличительная черта музыканта – это не беглость пальцев, а постоянная память о смерти, которая должна вселять не ужас, но оптимизм” (Vodolazkin 2019: 143)³.

Библиография

- Bruzgene, Ruta. „Literatura i muzyka: o klassifikaciáh vzaimodejstviáh”. *Vestnik Permskogo universiteta*, 6, 2009, s. 93–99.
- Bukovskaâ, Arina. *Recenziâ na knigu „Brisben” Evgeniâ Vodolazkina*. Web. 20.06.2021. <https://www.livelib.ru/critique/post/39714-arina-bukovskaya-retsenziya-na-knigu-brisben-evgeniya-vodolazkina>.
- Dekart, Rene. „Strasti dusi”. Rene Dekart. *Izbrannye proizvedeniâ*. Moskva, Gosudarstvennoe izdatel'stvo političeskoj literatury (Politizdat), 1950, s. 593–701.
- Evgenij Vodolazkin: *â stroû romany kak dialog s čitatelem [Interv'û]*. Web. 28.06.2021. <https://weekend.rambler.ru/items/34707114-evgeniy-vodolazkin-ya-stroyu-romany-kak-dialog-s-čitatelem/>.
- Evgenij Vodolazkin: „Muzyka – èto narkotik pokrepče kofe” [Interv'û v radio „Orfej”]. Web. 28.06.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=QJscveVXeW4>.
- Geller, Leonid. „Voskrešenie ponâtiâ, ili Slovo ob èkfrasisè”. *Èkfrasis v russkoj literature: sb. tr. Lozan. simp.* Red. Leonid Geller. Moskva, MIK, 2002, s. 5–22.

³ Значение цитаты раскрывается более полно в сюжетном контексте: подросток Глеб сталкивается со смертью и на какое-то время не видит смысла в дальнейших занятиях музыкой, потому что ее красота здесь бесполезна. Впоследствии он почти физически ощутит онтологичность любимого искусства: пульс жизни и тишину ухода, сиюминутность и вечность. И даже последняя звучащая нота какой-либо пьесы – это маленькая смерть. Однако не конец, потому что музыкант возрождается сам и возрождает образ чьей-то жизни (композитора?) в каждом последующем прикосновении к инструменту.

- Horbenko, Aleksandr. „Voskrešenie i ubijstvo slovom: metamorfozy žiznetvorčestva v proze Evgeniâ Vodolazkina”. *Wybitni pisarze współczesnej literatury rosyjskiej II*. Red. Anna Skotnicka, Janusz Świeży. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 83–95.
- Górski, Konrad. „Muzyka w opisie literackim”. *Muzyka w literaturze*. Red. Andrzej Hejmej. Kraków, Universitas, 2002, s. 259–283.
- Gudin, Denis. „Literaturnye istoki obraza utoplennicy v romanah E.G. Vodolazkina”. *Ėkologiâ âzyka i reči: materialy VIII Meždunarodnoj naučnoj konferenciji*. Red. Tat’âna Mahračeva. Tambov, Izdatel’skij dom „Deržavinskij”, 2019, s. 259–262.
- Hruševa, Nastas’â. *Metamodern v muzyke i vokrug neĭ*. Moskva, Gruppa Kompanij „RIPOL klassik”, 2021.
- Koda (1). Web. 28.06.2021. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/973306>.
- Koda (2). Web. 28.06.2021. <http://www.music-dic.ru/html-music-enc/k/3788.html>.
- Kononova, Inna. „O tipah transformacii struktury lingvokul’turnyh konceptov v ramkah individual’no-avtorskoj konceptosfery teksta”. *Vestnik LGU im. A.S. Puškina*, 1, 2015, s. 138–149.
- Lupenko, Elena. *Čto takoe sinesteziâ*. Web. 03.09.2021. <https://postnauka.ru/faq/50745>.
- Mahov, Aleksandr. *Musica literaria: Ideâ slovesnoj muzyki v evropejskoj poëtike*. Moskva, Intrada, 2005.
- Nikolina, Nataliâ, Zoâ Petrova. „Obraznoe pole «muzyka» v romane E. Vodolazkina *Brisben*”. *Russkaâ reč’*, 4, 2021, s. 108–119. <https://doi.org/10.31857/S013161170016218-8>.
- Scher, Steven Paul. „Notes toward a Theory of Verbal Music”. *Comparative Literature*, 22 (2), 1970, s. 147–156. <https://doi.org/10.2307/1769758>.
- Sidor, Monika. „Od kulturowego pojmowania przestrzeni ku rozważaniom o wieczności. Dyskurs przestrzenny w powieści *Brisbane* Jewgienija Wodołazkina”. *Studia Rossica Posnaniensia*, 46 (2), 2021, s. 79–91. <https://doi.org/10.14746/strp.2021.46.2.6>.
- Sidorova, Anna. *Intermedial’naâ poëtika ssovremennoj otečestvennoj prozy (literatura, živopis’, muzyka)*. Avtoref. dis. [...] kand. filol. nauk. Barnaul, Izdatel’stvo AltGU, 2006.
- Sohareva, Tat’âna. *Rasskaži mne pro Avstraliû*. Web. 20.06.2021. <https://www.livelib.ru/critique/post/39244-rasskazhi-mne-pro-avstraliyu>.
- Solov’eva, Elena. „«Muzykal’nyj kod» i «muzykal’nyj ěkfrasis»”. *STEPHANOS*, 2 (16), 2016, s. 119–128.
- Šestakov, Vâčeslav. *Ot ětosa k afektu*. Moskva, Muzyka, 1975.
- Ūzefovič, Galina. *Roman v tri oktavy*. Web. 23.06.2021. <https://www.livelib.ru/critique/post/39102-roman-v-tri-oktavy>.
- Vodolazkin, Evgenij. *Aviator*. Moskva, Izdatel’stvo AST, 2021.
- Vodolazkin, Evgenij. *Brisben*. Moskva, Izdatel’stvo AST, 2019.

AUDINGA PELURITYTĖ-TIKUIŠIENĖ

**The semantics of the void in two novels:
Gone with the dreams by Jurga Ivanauskaitė
and *Chapaev and Void* by Victor Pelevin:
from the perspective of contemporary Lithuanian literature**

Семантика пустоты в двух романах:
Унесенные снами Юрги Иванаускайте
и *Чапаяев и Пустота* Виктора Пелевина
в перспективе современной литовской литературы

Abstract. The purpose of this article is to understand the reason for the popularity of books by the writer Victor Pelevin (b. 1962) in Lithuania. Pelevin's internationally popular novel, *Chapaev and Void* (aka *The clay machine-gun; Buddha's little finger*) (Russian, 1996; Lithuanian 1998, 2007; English, 2000) focusing on Buddhist issues, was published in Lithuanian twice; both editions were sold out. In this article, it will be compared with the novel *Gone with the dreams* (2000, 2007) by one of the most popular authors of contemporary Lithuanian literature, Jurga Ivanauskaitė (1961–2007). Both Pelevin and Ivanauskaitė are authors of the same generation who have experienced a similar atmosphere of the late Soviet period and reflected on the sensibilities of their generation in the contemporary world after the collapse of the Soviet Union; they both studied Tibetan Buddhism. The two novels chosen for comparative analysis are marked by the similarly emphasised Buddhist philosophical idea of void. The article reviews the development of the Oriental discourse in contemporary Lithuanian culture and literature before Jurga Ivanauskaitė started writing. The goal of this short analysis of novels by Ivanauskaitė and Pelevin is, first, to underscore the shared and relevant contents of this discourse. Secondly, it is to support the hypothesis that the Lithuanian orientalist discourse, next to other advantages of Pelevin's work that are beyond the scope of this article, has become particularly relevant to Lithuanian readers precisely because of the most important Buddhist idea formulated especially attractively in the novel.

Keywords: Buddhism, Lithuanian literature, Ivanauskaitė, Pelevin, void

Audinga Peluritytė-Tikuišienė, Vilnius University, Vilnius – Lithuania, audinga.tikuisiene@flf.vu.lt,
<https://orcid.org/0000-0003-1750-3301>

Void as an argument in Lithuanian literature

The novel of multi-layered structures by Victor Pelevin, *Chapaev and Void* (*Чанаев и Пычмома*, 1996), was published in Lithuanian as *Čiapajevs ir Pustota* in 1998 and 2007 and sold out immediately. After Lithuania regained independence¹, not many Russian authors were widely read in the original language by Lithuanians. The huge interest in the novel by Alexander Solzhenitsyn, *The Gulag Archipelago* (translated into Lithuanian as *Gulago archipelagas* in 2009), was not surprising at the beginning of independence, because in this book the story of gulags was told by a Russian prisoner and this story is relevant to the people of the entire gulag generation as well as their children due to their shared experience. Meanwhile, the level of readership of works by Victor Pelevin is quite surprising. In independent Lithuania, no other Russian author of the younger generation is read on such a mass scale.

One could look for the reasons of Pelevin's popularity in the conception of the novel. It exposes the Russian Revolution as a horrible story of violence, told with irony, even with disgust, which has been uncharacteristic until now. This reflects the corresponding relationship that Lithuanians have had with repressive violence accompanied by political military propaganda for five decades. Yet the novel's ideas and aesthetic impact reach deeper layers of history and human understanding. They rest on the foundation of ontological questions: What is time? What is place? What is existence? What is the word? What is a human being?

We have to propose here, however, that Lithuanian readers have been particularly receptive to the attitude towards history and time, towards the world and place, reality and illusion, truth and play, dream and awakening, ignorance and knowledge, offered in Pelevin's novel. We shall find many diverse references to this and other novels of Pelevin in comments by famous journalists and critics, in essays by philosophers, in blogs and comments in social media. There are no surveys that would deal with the way Lithuanian or Russian readers in Lithuania react to Pelevin. But while observing the phenomenon of interest, it is worth noting that even Lithuanian literature has prepared the Lithuanian readership of Pelevin for similar questions; it took a long period to establish this tradition, not just a single decade.

During the first decades of totalitarianism, Lithuanian literature had experienced a collapse. It lacked artistry, aesthetics, and any somewhat more interesting ideas, particularly philosophical ones; it was working into the world of Literature and art very slowly, constantly struggling against censorship. The multi-perspec-

¹ Lithuanian independence was restored in 1990, five decades after the Soviet occupation and annexation in 1940.

tive horizons of the Oriental worldview fed deeper philosophical thinking; the classical forms of Oriental literature (Japanese haiku, Persian Rubaiyats) inspired the Aesopian language. The Aesopian language formed more noticeably in Lithuanian literature during the period of The Khrushchev Thaw, but due to various circumstances of the barely changed regime and censorship encompassing all stages of life, the process was slow; it developed by constantly testing the limits of public speech and the possibilities of aesthetic risk.

Due to various circumstances, all this would require separate time and attention. In the Soviet Lithuanian literature, it was poetry and particularly meditational lyricism that preserved the trust and dignity in the society up until the 1970s. After being plunged into the coma of socialist realism in 1946, Lithuanian prose lost significant authors for a long period because the best ones were emigrating to the West or were deported to Siberia. Those who remained were also searching for the possibilities of Aesopian language and found some ways out in the form of poetic prose at the beginning of the 1970s. With time, this poetic prose gradually acquired additional ways of expression: mythological or archetypal, and magical realist with a bit of surrealism.

While looking for the answer to the question why, during the Soviet period, Lithuania started to perceive the Orient, so distant politically and geographically, not as a place inhabited by the *other*, but as a phenomenon close to itself, we shall have to address not only the chronology of historical events, but also their contents. Forced atheisation was bulldozing Christianity out in the occupied country and left only the cogs of the communist factory in the field of the utopian ideas of socialist realism, without any collective memory or personal goals. The European nation, to which the high collectivist spirit had been an alien concept, started feeling the lack of existential truth in the face of militant atheism and tried to compensate for that lack by looking for new worldview systems.

At the end of the 1960s, Vilnius University started considering the idea of international Baltic studies aroused by the similarity between the Lithuanian and Sanskrit languages. Among artists, it became popular to discuss the mentality of Lithuanians as people with Indo-European Oriental roots. In their poetry, discussions and essays, Lithuanian poets of the older generation, Vytautas Bložė (1930–2016) and Sigitas Geda (1943–2008), encoded several religious systems they had studied privately, Buddhism, Hinduism, Krishnaism at first, and then expanded this field. During the late Soviet period, the reflection on the Baltic substrate, ethnos, the ancient religion and myths became much stronger in the humanities, among intellectuals and artists, which gradually turned into a cultural movement that currently fights for the right to be called a religion.

While looking for deeper and more convincing examples of such a worldview, common to Lithuanians and all Balts, Lithuanian artists, particularly the

middle generation of the Soviet period², plunged into quite a wide intellectually conceived field of the Orient, easily jumping from one system to another: from Hinduism to Buddhism, from Buddhism to Zen Buddhism, from Zen to Cabala, from Cabala to Christian texts, then to Greek myths, then to the Baltic religious system, then to the readings of the Quran, then to the experiences to Siberian shamans etc. (Gražina Cieškaitė, Onė Baliukonytė, Kornelijus Platelis, Donaldas Kajokas, Eugenijus Ališanka, Aidas Marčėnas and others).

And these are not some exotic margins of Lithuanian literature, but the very nucleus of Lithuanian poetry that has been honoured with the most significant national and state prizes in Lithuania today. Approximately since the mid-1960s, Lithuanian culture has been diving increasingly deeper into the matrix of the Baltic mentality, which has been supported by the entire environment of the humanities. Lithuanian orientalism is exceptionally existential, philosophical and philological, and it is related to the Indian roots of the proto-Indo-European mother-tongue, meanwhile leaving other Egyptian, Far Eastern religious and philosophical systems aside (Tamošaitis, Regimantas 6).

Lacking the idea of conquering or domination, the elite, which means intellectually capable and creative Lithuanian culture, looked at the Orient as if at its own reflection, through the prism of the same sources, semantic contents, thinking and imagination. Only the artist, writer and poet Jurga Ivanauskaitė set out to receive the authentic experience of Buddhism, particularly Tibetan Buddhism.

The dreams of the Orient in novels by Jurga Ivanauskaitė

From her pilgrim travels and studies of Tibetan Buddhism in India, the writer Jurga Ivanauskaitė³ brought three documentary stories about Tibet, its religion and customs,⁴ and wrote a novel on the motives of Tibetan Buddhism, *Gone with the dreams* (*Sapnų nublokšti*, 2000) in the 1990s. Due to a similar understanding of time, dreams and consciousness, reality and illusions, we can compare this novel by Ivanauskaitė to Pelevin's novel *Chapaev and Void*. The novels are very different, however: Ivanauskaitė is interested neither in war nor in totalitarian violence.

In this novel, the author does not retreat from the topics of her previous works, from the drama of love between man and woman central to her, from the woman's

² The generation born in the 1940s–1960s.

³ Jurga Ivanauskaitė is one of the most popular writers of Lithuanian literature; books by this writer are sold out and republished in huge print runs; 13 books of the writer's short stories, novels and poetry have been published in total.

⁴ *Tibet in exile* (*Ištremtas Tibetas*, 1996), *Journey to Shambhala* (*Kelionė į Šambalą*, 1997), *Lost promised land* (*Prarasta pažadėtoji žemė*, 1999).

hopeless failings in love, the theme of misunderstandings between woman and man, but particularly in this novel, she brings a radically more profound perspective into these issues. The main illusion of the world, its most colourful dream, is passions, the manifestation of the shackles of love in human self-consciousness, and it is most difficult to wake up from this illusion because one is not willing to do that, but love on the higher spiritual level of passion⁵ would be one of the motives of awakening.

The world of dreams represented in Ivanauskaitė's novel *Gone with the dreams* is similar to the world of dreams in *Chapaev and Void* in Pelevin's novel: sucked into the whirlwind of the events of his own life, a human being sinks increasingly deeper into new sufferings, and it is impossible to get out of those sufferings in any practically accessible way, unless to wake up from illusions and experience enlightenment in a moment of a special state of mind⁶. Both authors are analytics, critics and, in a way, satirists of the social, cultural and spiritual present life. They both long for moral, ethical and essential metaphysical values, but use Buddhism not only as a worldview, philosophical and religious system, important to them, but also as a knowledge model explaining the structure of the world as a developed parabola of man and the world surrounding it.

Twelve characters act in Ivanauskaitė's novel *Gone with the dreams*. They are brought together by their life decisions in a small Himalayan village Neten, so-called Shambhala Minor⁷. In Neten, all the characters of the book meet kouros Tenvar Oshar, a spiritual guru who is close to reaching enlightenment and lives in harmony with the environment, with his loving wife Uma. Tenvar Oshar engages himself in spiritual practice which should finally lead one to the Great Shambhala, a certain Buddhist paradise.

All the characters, taken by their most diverse life stories to the same place, the Neten Village, are treated in this novel as coming to look for spiritual consolation, the unexperienced love, and the undiscovered meaning of life. Everyone hopes to find that meaning in the teachings of spiritual Buddhism, as if from a certain source of happiness, which they naively think is situated in a secret place in

⁵ The writer brings this concept from the Himalayas; it means the inner side of love, the spiritual level.

⁶ According to Jūratė Baranova, the author of a comprehensive monograph about the writer's work, dream and illusion in Jurga Ivanauskaitė's work are not only images from Tibetan Buddhism, very important and strong in her books, but her work includes quite a lot of experience of Western European art (the writer was a professional artist), particularly surrealism (Baranova, Jūratė 47).

⁷ Viktorija Daujotytė sees the structure of the novel as a geometrical circle, a mandala, which consists of the destinies of six men and six women; those destinies touch each other with their edges forming the structure of the mandala; they are the essence of mandala; the geometry of destinies is revealed only in the interaction between men and women; in the novel, this interaction is treated also ironically (Daujotytė, Viktorija 741).

the Himalayas, like a supermarket of the contemporary world. This is such a paradise of tourist spirituality for an individual tired of Western civilisation, in which one can take the products of meaning and satisfaction as well as the sensations of love for one's own life, as if from a shelf in a shopping centre. If someone manages to meet an enlightened spiritual guru, then such a person already hopes for the grace of the Himalayan gods.

Ivanauskaitė approaches the spiritual mission of Shambhalians, which is to protect the mystery of the Secret Doctrine, by using widespread categories and concepts of the Baltic religion. In this novel, the semantics of the Lithuanian language, the wordplay and words' meanings, help to illustrate the nucleus common both to Buddhism and the old Lithuanian religion. The structure of the novel is organised according to the principles of a game using the semantics of words, their meanings and arising associations: "Down below in the world of everydayness, rumours were spreading that Shambhalians still spoke the Sanskrit language" (Ivanauskaitė, Jurga 12). The concept of *Harmony (Darna)*, important to the old Lithuanian religion and often mentioned in the novel⁸, is treated as the foundation of the Secret Doctrine of Shambhalians, and the main form of Harmony in this world is the rainbow in Ivanauskaitė's novel. The rainbow follows Tenvar Oshar during his passionless passion and his selfless love for Lithuanians who have strayed from the road of honour.

By the author's decision, the name of Tenvar Oshar encodes the following play of Lithuanian-Shambhalian words: the "O", "oshara", is both related to the Buddhist "Om", and to the name of the first heroine in the story, Ashara (Tear), which refers to the clash between the divine and degrading, the metaphysical and physical, in the personality of Oshar; meanwhile, in the name "Tenvar", we find both the aforementioned direction "Ten" (There) of the Great Shambhala and the word with the root "vara" (drive) laden with many meanings: to drive, to lead, to control (Ivanauskaitė, Jurga 275). In this novel, Tenvar Oshar embodies the border where Shambhala Minor and the Great Shambhala meet, because Oshar can bring people from Shambhala Minor to the Great Shambhala only after having woken them up.

All the awakenings in the novel are swift, unexpected and essentially more similar to the experience of death, but it is not easy to decide whether these awakenings really reflect the conception of Buddhism. First of all, one wakes up because Tenvar Oshar, and not the heroes themselves, wants that; secondly, the awakening is similar to the Christian descent into Hell or ascension to Paradise. A chapter of the book is dedicated to each of the twelve heroes of Ivanauskaitė's novel. Each chapter tells a certain story of unrequited love, business and the search for spirit-

⁸ The word *darna* (Lithuanian for "harmony") has also the meaning of the Hinduist concept of *dharma*, which defines the self-contained order of the world.

uality. In the situation of the New Year and the New Millennium, when all the characters gather in one place, the Neten Village, Himalayan gods and goddesses decide for some reason to play with Tenvar Oshar's life by making him become entangled deeper and deeper with earthly desires, expectations and cares.

The Great Being that lives There, beyond the Great Shambhala, decides to exploit this game because the Great Being has its own motives: goodness and truth are vanishing from this world, and with them, the Great Shambhala. Thus, it is necessary to bring its members who have lost the meaning of life, and the Lithuanians who have lost the way of honour, back to the Great Shambhala. The novel describes the way each of the twelve characters gets transformed during fateful meetings with Tenvar Oshar: some get to the Great Shambhala, others do not. The end of the novel does not give a logical answer to what and how and why one would have to understand, and has quite a significant similarity to the wrath of deities – such as that of Erinias – appearing in Greek mythology, because the spiritual guru Tenvar Oshar is finally torn to pieces at the threshold to There.

A short chapter after Tenvar Oshar's epilogue chapter, "He Himself and the Great Being", provides us with a certain theoretical framework towards the entire action in the novel: everything that exists is only a dream, in which those who are dreamed about, unfortunately, cannot choose anything, because the dreamer chooses, or perhaps even he does not choose because he is Beyond our dreams. This fatalist and pessimistic attitude may be and is the quintessence of Ivanauskaitė's novel, which one can dispute, unless one would have to understand the disappearance of Tenvar Oshar at the end of the novel as a quite unexpected suggestion for those dreamed about in the dreams of others – to dare and descend to the bottom of those dreams, to refuse oneself and, thus, having relinquished everything, reach the Buddhist void. Yet the Buddhist rainbow forecasting an optimistic prognosis during the disappearance of Tenvar Oshar, unfortunately, does not appear, and this means that this character reaches neither the void nor Shambhala at the end.

Nevertheless, the greatest obstacle to finding an appropriate interpretational solution to reach such conclusions is the particularly illustrative character of the chosen way of storytelling. We could compare it only to the examples of a theoretical explanation: it does not matter that quite independent and varied characters act in the novel; they are all presented by the voice of the omniscient narrator. Such a story is similar to the events, states of mind and sensations, that have happened to somebody, but not to you. Due to this reason, the swift converting of Lithuanians into the Secret Doctrine of Shambhala is not fully motivated because the heroes are not fully motivated⁹.

⁹ Professional criticism reacted rapidly to the novel when it appeared, although the edition of the novel was reprinted on demand from the mass reader. Having discussed the critique of Jurga

Regimantas Tamošaitis summarises Ivanauskaitė's dialectics of orientalism very precisely by naming the writer's work as a manifestation of pseudomorphism: exotic decorativeness and the sensational effect could not defeat the strong westernism inside the author; a certain profound irony did not allow the author to identify with the hallucinogenic paradise of hippies and beatniks. While following the Oriental way, she recovered her European experience (Tamošaitis, Regimantas 73). As an artist, Ivanauskaitė followed a complicated path towards self-discovery. But if we look for the Orient in this author's work, according to Tamošaitis, we shall find the metaphoric Shambhala, which marks the author's parabolic movement towards the discovery in cultural distances of what has been residing in the writer's imagination before reaching those distances (Tamošaitis 75).

Awakening in Pelevin's novel

The characters of the novel *Chapaev and Void* and their stories are divided into two periods: the post-revolutionary and the post-soviet, and those periods connect only in the mind of the main character, Pyotr Pustota (whose surname literally means "void"). On the one hand, the revolutionary time is dreams in the present; on the other hand, the present time is dreams in the past, and Pelevin's main character cannot separate these two dreams. He is forced to live constantly in two realities simultaneously, but he is not guaranteed whether this is his life or only a dream in any of these periods.

In his dreams, Pyotr Pustota meets his chief from the Russian Civil War (1917–1922), Chapaev, the author Furmanov who wrote the first propaganda work on Chapaev, and the analogue of Robin Hood in Russia during the years of revolution, Kotovsky. The latter two are particularly significant figures in the history of the 20th century Russia. During the post-Soviet decade (1993–1994), unfortunately, everything is far more boring because the society seems to consist of patients of a psychiatric hospital, ordinary mortals, and doctors who observe those patients, take care of them and treat them. The patients are treated so that their split consciousness could acquire the sense of unity. The fact that this is quite difficult for doctors shows the chronic social schizophrenia that overcame humanity during the post-revolutionary period, which is also the time of the beginning of modernism with its characteristic faith in the future of man and the world.

The methods of the psychiatric doctor Kanashnikov are creepy enough, more similar to the treatment applied by the totalitarian regime to those who did not

Ivanauskaitė's work, Solveiga Daugirdaitė states that the novel *Gone with the wind* is the peak of Ivanauskaitė's fiction; the author herself valued this novel most as well (Daugirdaitė, Solveiga 181).

agree with the Soviet system. The patients, tied, plunged into cold water, filled with tranquilizers and unable to resist, are similar to the prisoners described in Solzhenitsyn's *The Gulag Archipelago*. Perhaps only psychotherapy sessions relate these patients to the present time when they have fun telling jokes about the heroes of the revolutionary time: Chapaev and Petka (Pyotr Semyonovich Isaev, Chapaev's assistant), and discuss the motives of their crazily daring actions.

The seven decades of history separating Pyotr Pustota's dreams about the events of revolution have covered them with the mist of myths, misunderstandings and laughter. But Pyotr Pustota remembers most of the events and can explain them because of his paradoxical situation: he participates in two temporal dimensions. What the memory of the history of seven decades turned has into funny stories about courage at war, acquires additional contents, particularly against the background of physical and psychological repressions experienced by Pyotr Pustota; Chapaev's mad courage, it comes out, follows from his Buddhist wisdom, from the state of his quiet mind and from his ability not to get immersed in suffering.

For the patients of the present, laughter is a necessary personal psychotherapy treating the illusions of collective heroism, which were imposed by the total violence of war, and the traumas created by that illusion (they, one might assume, have split their consciousness). Meanwhile, in the novel, this laughter is a form of paradoxical philosophising, which we could compare even with koans in the Zen Buddhist meditation practice. In this novel, Pyotr Pustota also embodies a patient treated for schizophrenia whose consciousness keeps jumping from the uninteresting and grey post-Soviet period to the colourful revolutionary period. Despite the historical temporal differences, he experiences the same aspects of perverse violence characteristic to the totalitarian culture during both periods.

In this novel, the schizophrenic hallucination of Pyotr Pustota, according to Leonarda Jekentaitė, helps the author not only to reveal the situation of the Russian *bespredel*¹⁰ both in the post-revolutionary and in the post-Soviet period, but also to understand the more complex phenomenon of limits and boundaries (Jekentaitė, Leonarda 193–201). Culture as a system of agreements and order is a structure of many boundaries whose integrity is preserved by a taboo, and humans of the 20th century modernism tend to cross those boundaries increasingly more often. The movement of crossing a boundary contains paradoxical experiences: from the horror of mystery to catharsis. But only in this way does culture resume. And only in this way do new cultural heroes emerge. The sublimated dark energy of culture reveals itself in the factor of risk, which has freed this dark energy of creation at

¹⁰ According to urbandictionary.com, "*bespredel* (from Russian «беспредел» – «boundlessness», «no-limit-ness») is a situation when someone in power – be it political, financial, or criminal – does whatever he wants while enjoying complete impunity and getting away with murder (often literally)".

the dawn of modernism, and threatens us with washed out moral norms in the post-modern epoch.

In fact, Pyotr Pustota crosses boundaries constantly, and not only temporal ones, but also moral ones (he has to lie, deceive, and kill), those of social norms (he has to hide from the society and act against his own will), and those of his own psychological structure (he is shy, but has to give public speeches; he is in the grip of his own doubts, but acts decisively). The world in which he exists is also the world of constantly changing limits where, it seems, all structures of order, all norms and agreements, have disappeared. Thus, Pyotr Pustota does not even have another choice how to constantly act in the environment of the crumbling boundaries, and his risk, it seems, is hopeless because nothing is happening in this hero's experience, except for suffering.

The suffering experienced by Pyotr Pustota, particularly in the Moscow psychiatric clinic in the 1990s, is hopeless. In his dreams of the Civil War, he at least runs, attacks and defends himself, while in the hospital ward, in the laboratory or the doctor's office, he is not only imprisoned, but is most often tied up. Neither in one, nor in the other period, does the hero find a point where his identity could acquire the position of a *status quo* and with it, its integrity, he would recognise his own limits.

The boundary and its paradoxical crossing lie at the foundation of this novel's structure; this is its main axis, and all levels of the story, from the idea to the poetics of language, hold onto it. In this work, there is a lot of play with words and meanings whose sound encodes important interpretational messages important to this novel: Kanashnikov rhymes with Kalashnikov; Timur Timurovich, with a novella for youth of a similar title by Arkady Gaidar; Jungern, with Jung. Every association arising from the similarity of words and the dissonance of meaning participates in the understanding of Pyotr Pustota's split consciousness and in the plot of the Russian historical reality and the present.

The essence of play in the novel is the doubling, but not coinciding, structures of meanings. Kanashnikov's work methods are as unpalatable as the rounds from the Kalashnikov submachine-gun. Timur Timurovich has his own squad of orderlies in the hospital, perhaps, not so agreeable as in the novella *Timur and his squad*¹¹, but the squad of orderlies works in the same hard-line way as the pioneers described by Arkady Gaidar. Jungern helps Pyotr Pustota to understand what would be impossible without special self-analysis. In Victor Pelevin's novel, play covers all levels of the story with paradoxes and creates a certain strategy of duality justifying the poetic structure: everything is only an association, an illusion, a dream, and if one does not wake up, one would understand nothing.

¹¹ During the Soviet period, Arkady Gaidar's novella *Timur and his squad* (*Тимур и его команда*, 1940) became the ideological canon of children's literature.

Pyotr Pustota understands that while he is in one period, he dreams of another, and vice versa. He tries to overcome this paradoxical presence in two dreams simultaneously by consciously analysing his own perceptions. Chapaev suggests that Pyotr Pustota should write a diary of the dreams Pustota has, thus imposing a thought that the entire human life, the life of people and the life of the country is only dreams, and essentially it is irrelevant in which dream one wakes up. The motif of awakening emerges in the novel as the truth, which Pyotr Pustota must understand and understand suddenly, because there is no time for meditations. During the Civil War events drive events, and the environment of the post-Soviet hospital does not allow that physically: the main hero constantly experiences certain restrictions of treatment.

Blinding flashes become the sign of an enlightened consciousness. We see them at the beginning of the novel on the blade of Chapaev's sword and in the transitional place between life and death, which Jungern shows to Pyotr Pustota during their journey. While being in the place that does not exist, the hero starts understanding the link between light and void thanks to these flashes. The place of Inner Mongolia in the novel embodies a place analogous to the Great Shambhala in Ivanauskaitė's novel, and as in Ivanauskaitė's novel, Pelevin's place of Inner Mongolia is accessible only via consciousness, not by physical relocation, and can be achieved at once:

"And where is it, this place?"

"That's the point, it is nowhere. It is quite impossible to say that it is located anywhere in the geographical sense. Inner Mongolia is not called that because it is inside Mongolia. It is inside anyone who can see the void, although the word "inside" is quite inappropriate here. And it is not any kind of Mongolia either, that's merely a way of speaking. The most stupid thing possible would be to attempt to describe to you what it is. Take my word for this, at least – it is well worth striving all your life to reach it. And nothing in life is better than being there."

"And how does one come to see the void?"

"Look into yourself," said the baron. "I beg your pardon for the unintentional pun on your name" (Pelevin 2001: 228–229).

Igor Berchin notes an important argument of the story in the book's *motto* and the title introduction which turn a chaotic and, at first sight, contradictory story into a consistent and logical one (Berchin, electronic source): the theme of Mongolia ties the story to the book's *motto* and to the introduction to the book, which is signed by Urgan Jambon Tulku VII, Chairman of the Buddhist Front for Full and Final Liberation¹². The book's *motto* consists of the words of Ghengis Khan, the great khan of the united Mongolia, about the place of the human "I" in the flow of

¹² In this short review, we shall find a conceptual description of the novel's structure; the author of this text has found the version of doubled characters very interesting. It suggests understanding the version of Russian history presented in the novel as an evil-minded idea of the criminal

life, and the introduction to the book tells us that the entire story has been found in a monastery of Inner Mongolia.

By asking why Mongolia, we would find not only interesting links to the history of Russia, but also an important reference to the same paradoxical ambiguity of Inner Mongolia in the novel. In the novel, Inner Mongolia is the place of the void revealing itself, which does not exist in reality, yet the geographical Inner Mongolia, which it is, also exists. This is a territory in China, from where the stream of Tibetan Buddhism, Vajrayāna, has originated, and this Inner Mongolia has a border with Russia. Thus, a convincing quasi-historical premise of Chapaev – an awakened Buddhist – is created in the novel.

In this process, Pyotr Pustota finds it most difficult to understand the very phenomenon of the void, although the hero's name is precisely a significant reference. The cathartic recognition of an identity larger than oneself happens at the end of the novel when, having understood the idea of the void, Pyotr Pustota suddenly, in a leap, plunges into the flow of unconditional love (URAL¹³) that has the nature of the rainbow. The play with duality, associations and paradoxes, acquires the decisive role here, because Pyotr Pustota follows the example of his teacher, Chapaev; the biography of Chapaev's historical personality also ends with the death of Chapaev in the river of the same name.

If we see all paradoxes and games in the structure of the novel through the aforementioned prism of boundaries, then we would have to recognise that its end summarises this game. Thus, Pyotr Pustota is forced to transcend many boundaries of norms and taboos of personal and collective conviction, of knowledge and social ones, in the past and in the present; yet at the end of the novel, all these transgressed norms acquire a new qualitative argument. It comes out that while waking up from his sufferings and dreams, Pyotr Pustota wakes up into the level of the unconditional love that lies in this void. And this void is inside him. This is indicated also by the character's name.

Berchi observes that the name of Urgan Jambon Tulku VII, under which the writings of Pyotr Pustota are published, is distorted, and the real Mongolian version of his name should mean approximately *Love from the Land of Shambhala* (Berhin, electronic source). Doubtlessly, the Mongolian word indicates another, less familiar, name of the place¹⁴. And in this case, the concept of the story acquires perfection because it allows us to connect all links of the plot and of the play:

Kotovskyy dizzy with cocaine: it is Kotovskyy who rewrites and distorts the author of Furmanov's novella about Chapaev, foiling and distorting facts.

¹³ This is an acronym made of the following words: *Uslovnaja reka absolutnoj liubvi* (Russian) – the conditional river of unconditional love.

¹⁴ Olmolungring.

What I saw was something similar to a flowing stream which glowed with all the colours of the rainbow, a river broad beyond all measure that flowed from somewhere lost in infinity towards that same infinity. It extended around our island on all sides as far as the eye could see, and yet it was not an ocean, but precisely a river, a stream, because it had a clearly visible current. The light it cast on the three of us was extremely bright, but there was nothing blinding or frightening about it, because it was also at the same time grace, happiness and infinitely powerful love. However, those three words, so crudely devalued by literature and art, were quite incapable of conveying any real impression of it. Simply watching the constant emergence of new multicoloured sparks and glimmers of light in it was already enough, because everything that I could possibly think of or dream of was a part of that rainbow-hued stream. Or to be more precise, the rainbow-hued stream was everything that I could possibly think of or experience, everything that I could possibly be or not be, and I knew quite certainly that that it was not something separate from myself. It was me, and I was it. I had always been it, and nothing else. (Pelevin 2001: 308–309).

In Pelevin's novel, according to Rebeca Stakun, Chapaev appears in a completely new role: as a teacher of Buddhist enlightenment, a bodhisattva, and he teaches us to see in any extremities things that defy everydayness (Stacun, Rebeca 150). Chapaev is not affected either by horror or glory or alcohol or time because his mind is calm and his goal is to help us to overcome the limits of Pyotr Pustota's human sensations, the incessant paradoxicality of his sensations. Stakun notes the common origins of Zen and Vajrayāna (the Mahayana School) in Pelevin's work¹⁵ whose essence consists of the refusal even of that duality which underlies the understandable contradictions of the world (goodness/evil, masculinity/femininity, live/dead, hot/cold) in an attempt to intuitively give oneself up to understanding the void, which lies both in between and beyond such experiences (Stacun 123). In Pelevin's novel, it is contradictions that create the semantic play.

If we compared the contents of Pyotr Pustota's self-awareness before and after the awakening, we would see a huge difference. This is a subtle man, a recognised poet whose greatest goal is to experience "the golden joy" when "a peculiar flight of free thought makes it possible to see the beauty of life" (Pelevin 2001: 215). In the forbidding environment of the Civil War, however, he is bound to experience increasingly the abomination of life, and not beauty. The larger part of the novel consists of episodes in which Pyotr Pustota's search for beauty is unmercifully *chewed* by circumstances: poetic creation is turned into military propaganda; machine-gunner Anka does not respond to his feelings, and, in the constantly disintegrating world, there is no place where the hero could calm down. In each period, in each dream of reality, in the illusion of experiences, this hero is turning in his own dream and that of the collective karma created in the centrifuge of events and consequences that we call history.

¹⁵ We shall find the same branch of Tibetan Buddhism also in Jurga Ivanauskaitė's novel, in its artistic interpretation.

At the beginning of the story, the machinery of the violence of the Civil War has filled Pyotr Pustota with badly tolerable nihilism; at the end, it is the colours of the rainbow, light and love, which permeate the present time. In both periods, we shall find the void, yet their contents are incomparable. The first void poisons, and the second one transforms and cleanses. The story told in the first person turns this catharsis also into the reader's experience, and thanks to the masterfully made structure of the game, this catharsis is rather more than just the main character's good experience or a good end for the story. Victor Pelevin's novel achieves more.

First of all, it truly gives us complete satisfaction with the successfully played game because the novel of such a complicated structure finally reveals its main idea. The idea is of the truth surpassing human existence, sending the message of love that transgresses all boundaries: this message reaches us from our inner (Inner Mongolia) experience; and due to its overall character, the transcendental metaphysical contents reach everyone who is able to receive them; thus, it is living and can act. And in this place, the name of the main character, allowing us to observe the ever-emptying perspectives of his life at the beginning of the novel, fills up at its end.

It would be possible to debate whether Victor Pelevin wants to sell the Buddhist doctrine to us because the format of the game, through which the attitude of the author who has studied Buddhism in South Korean Buddhist monasteries is presented, does not purport to be religious. We could at least observe the drawn curve of hope, particularly in the last episode of the novel where we see Chapaev in the role of the little finger of Buddha. There, we understand that the creation of the universe never ceases; thus, Pyotr Pustota, having overcome the boundaries netted to him by his mind, can also create such a universe for himself, in the void, in his universe of beauty, love and truth.

Instead of conclusions

The motif of Shambhala chosen by Ivanauskaitė illustrates very precisely the arguments of the Oriental discourse that manifested in Lithuanian literature during the last Soviet decades: the outlines of the system of the Baltic and ancient Lithuanian religion; the semantic contents recorded in the common imagery of Lithuanian and Sanskrit languages; the solid foundation of metaphysical thinking about the world. Even the name of Shambhala chosen for the novel originates from Sanskrit (in the texts of Tibetan Buddhism, such a kingdom is called by a different name). The game, which the author offers to her reader, is the play with the fictively created similarity between the Lithuanian and the non-existent Shamb-

halian language, and with the Buddhist doctrine of the void. The idea is related illustratively; thus, it lacks aesthetic conviction and the ideological one dominates.

The common origins of Lithuanian and Sanskrit languages interest Lithuanian artists because those origins link the Lithuanian language to the oldest sacred texts: through the Vedas and Hinduist philosophy, the sources of the proto-Indo-European language are reflected in the Lithuanian language. During the last decades of the Soviet period, Lithuanian art exploited the Orient quite intensively, especially Hinduism and Buddhism, as the source of spiritual truth whose beginnings are found in language. In her novel, Ivanauskaitė suggests to us a philological version of enlightenment because the origins of the experience of sacredness are programmed in it. Unfortunately, an intermediary, a spiritual guru, or a translator, is necessary for the understanding of the spiritual void.

The Buddhist motif of awakening in Ivanauskaitė's novel coincides with the philological awakening. In this case, we could note that the conception has not been fully realised in the structure of the novel because the necessity of a sudden awakening seems to be illogical. The conclusions we could reach while reading and interpreting the novel are either fatalistically pessimistic or, at best, contradictory. The main idea of those conclusions is the following: the world is as it is, and the efforts of a separate human to change it are fruitless. The idea of Buddhist enlightenment is not emphasised in the novel as much as is the nature of illusion, dreams and the unending suffering that relate all humans to the world. The meaning created by awakening has not been fully formulated in the novel. The story of a separate character's awakening does not overcome the pessimism demonstrated by the cosmic organization of the world.

The game that Pelevin plays in *Chapaev and Void*, embodied by the entire structure of the novel, has also some philological character, but the game with words, quotations and intertexts is not a goal in itself. The game in this novel is the method of philosophising, the method of reasoning, the technique of training one's mind. The object of the void becomes a value-based landmark in this game also because without the value-based contents of love, it has the most paradoxical shape: this is neither the place, nor a real shape, nor a body, nor time, nor a fact; this is nothing. The experience of the paradox, which opens up in the process of enlightenment, draws us into a powerful game that contradicts a healthy mind. And we would find philological casuses in Pelevin's novel, particularly in conversations about the void, that demonstrate the dynamics of daily and philosophical reasoning.

In Pelevin's novel, philosophical wonder overcomes the paradoxes of the philological game; thus, the entire mechanism of the totalitarian impact, which the main character experiences in both dimensions of time and which seems to be invincible by any means of an external impact, becomes surmountable internally

at the moment of a sudden enlightenment. The void of fullness replaces the void of nothingness, overcomes it, and, instead of abomination, the void fills up with the powers of creation. The end of the novel is, doubtlessly, not only mysterious, but also optimistic. Presumably, precisely this optimism seemed to be more optimal to the Lithuanian reader than the ambiguity left by Ivanauskaitė: the chaos is overcome by recreating the moral boundaries of an individual and by taking responsibility for the creation of the world.

In the novels of Pelevin and Ivanauskaitė, we shall not find any propaganda of Buddhism, only interpretational projections that formulate very clear principles of a worldview with regard to people and the world. The moral motives of a person's decisions, thoughts and behaviour discussed by both authors are evaluated in these novels in the context of the Buddhist idea of the origin of the void filled with love. Both authors have chosen the same Buddhist attitude towards the method of understanding the void; they both discuss the variants of a sudden awakening, but choose different arguments for the results of the awakening: Victor Pelevin's awakening happens suddenly, but after having followed the entire path of personal mindfulness; Ivanauskaitė's awakening happens suddenly, but without reaching personal mindfulness.

Comparing the novels *Gone with the dreams* by Jurga Ivanauskaitė, and *Chapaev and Void* by Victor Pelevin, helps us to understand more conceptually the expectations in contemporary Lithuanian literature towards the Oriental discourse. Both authors have chosen Buddhism not by accident, and the main problems of Buddhist philosophy are relevant today, while the void is the most important among these problems. Both authors also found their discussion of hot sociological questions on Buddhist issues and are able to do that in a popular way, winning over the mass reader.

References

- Baranova, Jūratė. *Jurgos Ivanauskaitės fenomenas: tarp siurrealizmo ir egzistencializmo*. Vilnius, Tyto alba, 2014.
- Berhin, Igor. *Progulki s Kotovskim ili iz menippej snov ne vykineš*. Web. 23.02.2022. <http://pelevin.nov.ru/stati/o-cotovskiy/1.html/>.
- Daugirdaitė, Solveiga. "Knyga apie Jurgą Ivanauskaitę". *Qolloquia*, 23, 2009, p. 181–188.
- Daujotyte, Viktorija. *Parašyta moterų*. Vilnius, Alma littera, 2001.
- Ivanauskaitė, Jurga. *Sapnų nublokšti*. Vilnius, Tyto alba, 2000.
- Jekentaitė, Leonarda. "Ribos ir užribiai postmoderniame pasaulyje". *Athena. Filosofijos studijos*, 1, 2006, p. 193–201.
- Pelevin, Victor. *Buddha's little finger*. Transl. by Andrew Bromfield. New York, Penguin Books, 2001.

-
- Pelevin, Victor. *The Clay machine-gun*. Transl. by Andrew Bromfield. London, Faber & Faber, 2002.
- Pelevin, Viktor. *Čiapajevs ir Pustota*. Transl. by Rimantas Vanagas. Vilnius, Tyto alba, 2007.
- Stakun, Rebeca. *Terror and transcendence in the void: Viktor Pelevin's philosophy of emptiness*. Web. 08.02.2022. https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/27006/Stakun_ku_0099D_15558_DATA_1.pdf?isAllowed=y&sequence=1/.
- Tamošaitis, Regimantas. *Orientas lietuvių literatūroje*. Vilnius, Vilniaus universiteto leidykla, 2012.

ELENA KURANT

Политический вербатим в современной русской драматургии

Political verbatim in contemporary Russian drama

Abstract. The aim of this paper is to discuss the techniques employed in modern political Russian verbatim drama, as well as in their performances. Modern verbatim drama seeks to stay relevant and up-to-date by referring to taboos, radical social controversies, and political incidents. So, it becomes an important event of not only cultural but also social life, and it exerts a strong impact on modern Russian society. The aesthetics of the modern verbatim drama is aimed at representing the reality which is absent from official discourse. Such texts as *One hour eighteen minutes* by Elena Gremina, *Three quarters of sadness (Bolotnaya square case)* by Polina Borodina, *The last party* by Anna Dobrovolskaya, and *New Antigone* by Elena Kostyuchenko openly explore the issues which do not function as part of the public discourse. Thus, they capture the traumatic experiences in order to overcome traumas. These texts take the traumatic events of current political and public life out of the marginal area, and they acquire the status of social statements which give hope for political and social changes, and give rise to unofficial discourse allowing the readers as well as the viewers to define their own opinion related to the traumatizing events.

Keywords: verbatim, modern Russian drama, Teatr.doc, drama-documentary, political drama

Elena Kurant, Jagiellonian University, Kraków – Poland, elena.kurant@uj.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-1596-5433>

Вербатим как техника создания документальной пьесы путем монтажа (см. Volotân 2018: 124) реальных высказываний, монологов, диалогов, интервью обычных людей приобрел особую популярность в 1980–1990-х гг. в Великобритании в качестве аналога нон-фикшн в прозе и носил ярко выраженный социальный характер (*Язык тела* Стивена Долдри, *Серьезные деньги* Кэрил Черчилл и др.). Появление российских пьес в технике вербатим связано, прежде всего, с деятельностью Театра.doc, возникшего в 2002 году. В Театре.doc, согласно концепции руководителя театра Михаила Угарова, показываются остросоциальные драматические истории, которые не могут идти на других сценах в силу формата или по причине провокативности материала, нарушающего эстетические и этические табу. В 2003 году дра-

матурги Руслан Маликов, Александр Вартанов и Татьяна Копылова составили манифест театра, в котором обращают на себя внимание следующие пункты: Театр.doc отражает острые конфликты современного общества; Театр.doc исследует пограничные зоны человеческого существования; Театру.doc важна социальная значимость произведения (Bolotân 2015: 131). Так сформулированная программа делает Театр.doc театром остросоциального и политического высказывания (*Норд-Ост. Сорок первый день* – вербатим с жертвами теракта на Дубровке, *Час-18* о смерти адвоката Сергея Магнитского в СИЗО, *Двое в твоём доме* о домашнем аресте Владимира Некляева, белорусского поэта и кандидата в президенты, *Сентябрь.doc* о событиях в Беслане, *БерлусПутин* и др.):

Сейчас, в том числе благодаря тому, что мы работаем 16 лет, в России появился абсолютно разный театр: поисковый, экспериментальный, документальный. Его можно встретить в самых дальних городах. Единственное, что вы увидите только в Театре.doc, – это открытое политическое высказывание. Я, например, считаю, что сейчас не время эзопова языка, сейчас надо называть вещи своими именами и обсуждать их с публикой (Gremîna 2018, электронный ресурс).

Такая позиция вызывала однозначную реакцию властей, проявляющуюся в неоднократных обысках, проверках, попытках закрыть театр.

Вербатим-пьесы как реализация прямого исповедального дискурса изначально делают своими героями, информантами (или донорами) „других”, тех, кто в условиях существующей реальности не имеет возможности высказаться и быть услышанным, кто по разным причинам оказался вытесненным на периферию общества. Исследовательница Ольга Журчева среди разновидностей вербатима с точки зрения целей и задач, преследуемых авторами, выделяет общественно-политический вербатим, который

представляет собой целый ряд проектов, в большей степени близких политическим акциям, шествиям и хеппенингам, где главной темой становится противостояние человека (реальный биографический человек, а не художественный персонаж) сложившейся системе, неким политическим обстоятельствам или конкретным событиям (Žurčeva 86).

При этом на русской почве „ортодоксальный” (или классический) вербатим (сбор и расшифровка интервью) дополнили новые методы работы с исходным материалом: „лайф-гейм” („life game”) – когда актеры разыгрывают жизнь персонажей в присутствии зрителей, „глубокое интервью” – импровизация актера от лица героя (Bolotân 2011: 83). Политические пьесы-вербатим, продолжающие традицию политической драмы, – своего рода проекты, манифесты, которые затрагивают темы, невозможные для обсуждения в обществе в отсутствие самого пространства дискуссии. Обращение к трагической,

полной жестокости и несправедливости социальной повестке, нередко сопровождающейся информационным вакуумом, возводит события современной действительности в категорию травмы: „событие получает статус травмы, если происходит резкое смещение упорядоченных, привычных смыслов общества” (Aleksander 18). Фиксация травматического события одновременно становится попыткой преодолеть травму не только за счет предоставления возможности высказаться участникам события, но и за счет перформативного вовлечения читателя/зрителя в процесс репрезентации события, его эмоционального включения, позволяя ему пережить это событие и ставя его перед необходимостью сформулировать собственную точку зрения на событие, приобретающее статус „коллективной травмы”¹, обнажая сбой социальных механизмов защиты и самоидентификации. Не подлинность документа, а субъективность мировосприятия становится основой для репрезентации той нередко шокирующей картины мира, встреча с которой может стать травмой также для реципиента, поскольку она лежит за пределами повседневного восприятия. Отсутствие временной дистанции, отделяющей адресата/зрителя от событий пьес, экзистенциальный опыт информантов создают нарратив, который реактуализирует травму, включает ее в повествовательные рамки. По ходу пьесы раскрывается содержание травмы, а ангажированный реципиент совершает работу по интерпретации ее значения. Таким образом, субъективное переживание травмы приобретает значение коммуитарного опыта и проработки травмы в процессе коллективной репрезентации, в ходе которой именно читатель/зритель должен ответить прежде всего сам для себя на вопросы о природе жертвы, природе боли, связи жертв травмы с более широкой аудиторией, а также распределении ответственности (см. Aleksander 23), то есть, другими словами, „свести воедино три критических опыта: опыт пережитого, опыт высказанного и опыт осмысленного” (Ušakin, Trubina 8). Именно свидетельское, субъективное переживание героя, который в такого рода текстах перестает быть представителем социальной периферии, а становится скорее выразителем определенной социальной позиции, нравственных ценностей, является залогом „эмоциональной вовлеченности, ставкой которой будет катарсическое переживание” [перевод мой – Е.К.] (Vorowski 293).

Час-18 (2010) авторства Елены Греминой (в сборе документальных материалов принимали участие Анастасия Патлай, Екатерина Бондаренко, Зоя Родкевич), пожалуй, первая пьеса и спектакль Театра.doc, в которых авторы

¹ Ср: „[...] под коллективной травмой я понимаю удар по основной ткани социальной жизни, который разрушает узы, сдерживающие людей вместе, и ограничивает преобладающее чувство общности. Коллективная травма проникает в сознание людей, которые ее переживают, медленно и даже коварно, поэтому у нее нет свойства неожиданности, которое обычно ассоциируется с «травмой»” (цит. по: Aleksander 11).

отказываются от прокламируемой ноль-позиции, то есть „авторской позиции, предполагающей внешне нейтральное отношение автора к происходящему” (см. Volotân 2018: 126) – и открыто, однозначно высказывают свои политические взгляды. В предисловии к тексту указано следующее:

В ноябре 2009 года в Матросской тишине внезапно скончался 37-летний подследственный юрист Сергей Магнитский. Не будучи осужденным, он провел год в тюрьме в пытках и издевательствах и умер в наручниках. Театр взволновала история убийства самого обычного человека, вовсе не героя и не титана, история противостояния системе, которой противостоять, казалось бы, невозможно. [...] Если система, которая убила Магнитского и продолжает убивать людей, если она по-прежнему еще сильна, то хотя бы в театре мы хотим свидетельствовать против нее. Жанр спектакля – суд, которого не было, но который должен быть (Gremina 2010, электронный ресурс).

Само название пьесы – это время, за которое Магницкому не была оказана помощь. Текст составлен по материалам многочисленных интервью с участниками событий, представителями системы, по дневникам и письмам Магницкого, Отчету Общественной наблюдательной комиссии по контролю за обеспечением прав человека в местах принудительного содержания и многим другим. При этом перед нами пример неклассического вербатима, когда документальный материал помещается в художественную рамку, то есть событие, которое объединяет весь собранный материал. Здесь таким событием становится вымышленный суд над людьми, так или иначе связанными со смертью Магницкого. Пьеса содержит также элемент реэнктмента (reenactment), практики игровой реконструкции реальных событий, то есть представляет собой попытку заново проиграть события, приведшие к смерти адвоката в тюрьме, а также технику „лайф гейм”, когда персонажи, которым даны имена реальных участников судебного разбирательства по „делу Магницкого”: судьи, врача, следователя и т. д., – выступают в „суде” в качестве обвиняемых, пытаясь прокомментировать и оправдать свою позицию, отвечая на вопросы „невидимых собеседников”:

(В зал, Невидимому.) Да вы поймите, что это все – это всего-навсего повод! Чтоб расправиться с последним, что еще работает, – с судебной системой! Наша судебная система работает. Понимаете? Вы посмотрите – миллион заключенных по всей стране. Почему? Да потому что мы работаем. А в чем цель подобных разбирательств? А я вам скажу – чтобы все развалить. Вам мало, что и так все развалено? И почему никто не думает обо мне? Я тоже человек, хотя и судья. И у меня, между прочим, тоже есть права! Да! Права человека (Gremina 2010, электронный ресурс).

В инсталляции опроса свидетелей и обвиняемых в суде обвинителем выступает мать, Наталья Николаевна Магнитская. В первом пункте (пьеса состоит из тринадцати пунктов, заключения, в котором слово опять передает-

ся матери Магницкого, и двух интермедий от театра) она перечисляет всех, кого обвиняет в смерти своего сына, одновременно делая читателя/зрителя активным свидетелем судебного процесса: „Я хочу поблагодарить всех тех, кто его знал, за то, что вы пришли и разделили наше горе” (Gremina 2010, электронный ресурс). Это фрагмент интервью Магницкой, которое она давала на радио *Эхо Москвы*. Непосредственно к читателю/зрителю обращаются также все фигуранты, поскольку вопросы, на которые они отвечают, не звучат, а дублируются ими как переспрос:

(Отвечает на вопрос.) Жалко ли мне его? Жалко... Послушайте, девушка, дорогая, я – врач. А врач, как бы это вам объяснить подходчивей, – это человек, который убеждает себя, что ему не больно, а больно другому человеку. Иначе я работать не смогу (Gremina 2010, электронный ресурс).

На эти вопросы (повторяемые персонажами) фигуранты дела реагируют по-разному: при ответах появляются такие ремарки, как „агрессивно”, „жестко”, „со слезами”.

Первая интермедия от театра продолжает тему судей, напоминая своеобразную речь в защиту: „Это люди, у которых уже психика искалечена полностью” (Gremina 2010, электронный ресурс). Вторая интермедия от театра по тематике – выступление эксперта, который анализирует документы вскрытия. Восьмой пункт носит название *Реконструкция* и представляет собой описание актерского этюда на физическое самочувствие как аналог следственного эксперимента: „Задача: реконструировать позу тела, в которой боль наименее ощутима, – позу эмбриона” (Gremina 2010, электронный ресурс). Один актер зачитывает подробное описание боли и положения тела при остром панкреатите, второй фиксирует позу эмбриона. Настройка „физического самочувствия” также обнажает проактивную позицию автора, который не стремится скрыть своих собственных ценностей и убеждений. Постепенно пьеса приобретает все более фантазмагорическое звучание, когда в десятом пункте судье, тому самому, который отказал Магницкому в кипятке и который, как выясняется, оказался на том свете, льется на руки кипятком. При этом в следующем пункте *Только хорошие новости* ремарка гласит: „Зажигается снова свет. Судьи, следовательно, доктор, фельдшер выходят на сцену как ни в чем не бывало” (Gremina 2010, электронный ресурс).

Сергея Магницкого судили посмертно, он был признан виновным, все обвиняемые были оправданы и получили повышения, все обвинения, как в случае обвинения доктора Бутырской тюрьмы в халатности, были сняты, никакого кипятка на руках не было: это был всего лишь искусственный лед. Абзац „Закон о митингах принят! Закон об иностранных шпионах принят! Закон о цензуре принят!” предваряет полное горькой иронии примечание:

„В СЛЕДУЮЩЕМ АБЗАЦЕ ФАКТЫ ОБНОВЛЯЮТСЯ ПО НЕОБХОДИМОСТИ”. Что подытоживает в последнем пункте мать:

МАТЬ (тихо). В общем, вот такая вот история. Сам Сережа виноват, что он умер. Врачи не виноваты, судья, следователь – не виноваты. Как показала практика, их там наградили (Gremina 2010, электронный ресурс).

Пьеса – прямое политическое высказывание, в котором, пользуясь словами критика Павла Руднева, „социальное, гражданское соединяется с гуманитарным и эстетическим” (Rudnev 2013). Вопросы фигурантам этого вымышленного процесса – авторский текст – выявляют архетип интервьюера-дознателя и провокатора. И вероятно, основной вопрос, на который стремится ответить это судебное разбирательство, – это вопрос, который озвучивает судья Елена Сташина в седьмом пункте:

По утрам вы варите яйцо всмятку или вкрутую? Вы завтракаете одна или с домочадцами? (Обводит глазами зал – кто автор дурацкого вопроса? Отвечает нехотя.) По утрам я варю яйцо в мешок. Завтракаю одна.

(Вопрос 5.) Вас в детстве возили на море? Вы любите гальку или песок?

(Сбита с толку. Отвечает.) Возили. Гальку.

(Вопрос 6.) Вы играли в секретики в детстве, где вы доставали стеклышки, что вы прятали под стекло? Ваши секретики разоряли, вы плакали?

(Вопрос 7.) Когда вы в последний раз катались на колесе обозрения?

(Вопрос 8.) Можете продолжить дразнилку „Жадина-говядина...” (Gremina 2010, электронный ресурс)?

Ответчица, судья, наконец, понимает их истинный смысл:

Хотите понять – человек ли я? Ну так бы сразу и спросили...

(Отвечает.) Нет. Я не человек. Я – судья. А судьи в судебных разбирательствах людьми не считаются. Они исполнители государственной воли. Вот так. Да, обхохочешься (Gremina 2010, электронный ресурс).

Эти провокационные вопросы, заданные в попытке обнаружить человека под маской, отражают главную цель вымышленного процесса. Обыденность жестокости, халатность, цинизм, слаженность механизмов системы и всех ее винтиков, беззащитность того, кто попадает в ее жернова, безрезультатный поиск человечности и гуманности – вот основные темы пьесы *Час-18*.

Нетипична для документального театра ситуация, когда пьеса не обращается к событию прошлого (как, например, пьеса-трибунал Петера Вайса *Дознание*), а создает инсталляцию события, которого не было, основой для которого послужили этические принципы (человек в СИЗО умирает, поскольку ему не была оказана медицинская помощь). По сути, суд над си-

стемой позволяет не просто обратить внимание на ее пороки, но и спровоцировать общественную реакцию. А постоянное обращение к читателю/зрителю как приглашение к диалогу, в случае спектакля усиленное частью обсуждения и общения со зрителем, позволяет говорить о пьесе как о своего рода социальном проекте, который создает особое дискурсивное пространство, открытое для интерпретаций, дающее возможность самостоятельно ответить на актуальные вопросы вне пределов официального дискурса.

Пьеса *Три четверти грусти (Болотное дело, 2015)* драматурга Полины Бородиной, ученицы Николая Коляды, классический вербатим. Она представляет собой монтаж интервью с близкими людьми тех, кто отбывал срок за участие в одной из крупнейших протестных акций в России – Марше миллионов – на Болотной площади 6 мая 2012 года. Пьеса построена на основе смыслового монтажа текстов доноров: либо отдельные фрагменты интервью смонтированы по тематическому принципу, либо это монолог одного из доноров. Тема вынесена в названия фрагментов пьесы: *Обыск и задержание, Суд, Мать, Передачи, Невеста-1, Невеста-2, Свадьба, Отец, Если бы, Сестра, Герои, Жена, Будущее, Мама-2, Заговор, Друг, Папа и мама, Болото, Письмо*. Здесь также выразительно проявляется проактивная позиция автора, отражающаяся в очень бережном и пронзительном подборе материала: солидарность с донорами становится авторским методом организации пространства пьесы. Это пьеса-петиция, пьеса-воззвание к памяти общества, забывшего о политических заключенных. Таковую этическую нагрузку подчеркивал спектакль, который, по решению режиссера Греминой, должен был существовать в репертуаре, пока последний заключенный (из семи упоминаемых в пьесе) не выйдет на свободу:

Болотное дело – это травма. Мы вместе ходили с белыми ленточками, но вот случайно выдернутые из нашей толпы молодые люди сидят за решеткой третий год, жизнь их родных разделилась на „до” и „после”, а мы на свободе и стараемся про узников Болотной забыть. Это несправедливо (Kamenskaâ, электронный ресурс).

При этом именно ортодоксальный вербатим позволяет удержаться от политизации дискурса, подчеркивая общечеловеческий, очень лирический модус текста:

Ты не можешь избежать политического контекста никоим образом, при этом сам спектакль построен на абсолютно человеческих историях, я думаю, что даже если мы уберем контекст, где все это происходит, какие это события, как ни странно, эти истории настолько сильные, настолько понятные по-человечески: о том, как мать ждет своего сына, как девушка решает выйти замуж за своего любимого человека, за которого она в общем не планировала выйти замуж, но это путь к свиданиям, например. Это понятно, мне кажется, вне любого контекста (Alisova, электронный ресурс).

В пьесе нет непосредственно политического высказывания, есть индивидуальные судьбы, грусть и боль отдельных людей, чьи жизни изменил митинг на Болотной, сталкивая их с „тюремной бюрократией и кафкианскими абсурдными правилами” (Šimadina, электронный ресурс):

Живём такой жизнью, которой живём. Есть надо, за квартиру платить надо. К обычной жизни добавилось, что надо свиданий добиваться, передачи возить в разные сизо, там принимают, тут посылают. Своеобразный мир (Borodina, электронный ресурс).

Но при этом трансформация, которую они переживают, – осознание силы, радость от свиданий, надежда на будущее, гордость – это преодоление травмы, облегчение: „Господи, какое счастье. Я благодарила Бога за то, что мой сын там, за решеткой, что случилось так, как случилось, что пусть он там, но он жив. Я его вижу и когда-нибудь с ним встречу” (Borodina, электронный ресурс).

Фантасмагорический, зловещий акцент в финале пьесы: „а дело ещё открыто... И арестовать ещё можно, и пусть все боятся...” (Borodina, электронный ресурс) – звучит в унисон с кафкианским: „Против этого суда ведь нет защиты”. Но из-за этого еще более выразительна пассионарность героев пьесы, которые вопреки законам самосохранения пытаются отстаивать свои ценности, право голоса. И в этом жизнеутверждающий пафос, которым проникнут текст.

Пьеса *Правозащитники* (2016) написана Анной Добровольской по предложению Греминой, которая была впечатлена работой правозащитников, собирая материал для текста *Час-18*:

Правозащитники вне своих личных интересов занимаются очень сложными и тяжелыми делами. Это одиночки-подвижники, чья внутренняя сила заключалась в том, что они видят человека в каждом, как в преступнике, так и в „оборотне с погонами”. И это им помогает, особенно в последние годы, когда усилилось государственное давление и таких, как они, стали очернять в глазах людей (Anzikheev, электронный ресурс).

Пьеса представляет собой сочетание различных документальных техник: это пьеса-вербатим, созданная на основе монтажа интервью с 12 крупными российскими правозащитниками: председателем межрегиональной общественной организации *Комитет против пыток* Игорем Каляпиным, членом Совета и руководителем Сети *Миграция и Право* правозащитного центра Мемориал Светланой Ганнушкиной, публицистом, автором проекта *Женщина. Тюрма. Общество* Леонидом Агафоновым, историком, педагогом, экс-председателем правления Коми Правозащитной Комиссии Мемориал, членом Общественной наблюдательной комиссии за пенитенциарными заведениями Игорем Сажиним, общественным деятелем, политиком, писа-

телем, поэтом, председателем благотворительного правозащитного Комитета за гражданские права Андреем Бабушкиным, основателем *Молодежного правозащитного движения*, членом Совета при Президенте РФ по правам человека Андреем Юровым, председателем правозащитной организации *Солдатские матери Санкт-Петербурга* Эллой Поляковой, председателем Антимилитаристской радикальной организации, членом Московской Хельсинской группы Валерием Борщевым, а также двумя донорами, пожелавшими остаться анонимными: Неким N., Неким Z. И хотя по информации о них в пьесе можно догадаться, кто стоит за этими инициалами, но тем не менее сам факт, что они не рискнули высказываться от своего имени, не только подчеркивает политическую значимость проекта, но и многое говорит о статусе российских правозащитников. Не вдаваясь в детали развития правозащитного движения, стоит только сказать, что правозащитник в России – это сложная, рискованная миссия. Как написано на сайте Amnesty International, „правозащитники уже давно сталкиваются с преследованиями, запугиванием, физическими нападениями и произвольными арестами из-за своей работы” (*Rossia: Nečestnâ igra: presledovanie pravozašitnikov v Rossii usilivaetsâ*, электронный ресурс). В Википедии есть отдельная категория *Правозащитники, убитые в России*. Ряд действующих в Российской Федерации законов (в том числе законы об иностранных агентах 2012 г., о нежелательных организациях 2015 г., о борьбе с терроризмом и экстремизмом 2016 г.) – это для правозащитников не только постоянные проверки, риск прекратить свою деятельность в результате обвинений в угрозе конституционному строю и национальной безопасности, но и риск судебного преследования. Все указанные в пьесе лица и организации объявлены иноагентами. Их реплики в пьесе представляют четыре актера. Художественной рамкой для вербатима становится ситуация прощальной вечеринки, устраиваемой правозащитниками в офисе правозащитной организации, который им необходимо покинуть, поскольку организацию закрыли. Время от времени в офис по факсу приходят агрессивные, резко негативные сообщения, касающиеся самих правозащитников и их деятельности (также реальные выдержки из писем и высказываний в адрес правозащитных организаций). Кроме того в пьесе присутствуют элементы свидетельского театра: это реплики Добровольской, автора, активистки, участницы различных правозащитных организаций, в том числе исполнительного директора правозащитного центра *Мемориал* (она представляет правозащитников, вкратце рассказывая об их деятельности), и Марины Клещевой, актрисы и режиссера, в прошлом заключенной колонии строгого режима, которая делится своими воспоминаниями о встречах с правозащитниками в колонии. В пьесе есть еще одна параллельная линия, пронизывающая текст лейтмотивом, – это история

„первого российского правозащитника” Фридриха Гааза, который посвятил свою жизнь облегчению участи арестантов и каторжан в XIX веке, составленная из фрагментов интернет-статей, отрывка из романа *Идиот* Федора Достоевского, из книги Анатолия Кони *Федор Петрович Гааз*, очерка Булата Окуджавы *У Гааза нет отказа. История „святого доктора”* (Vaškau 26), его высказывания задают тон диалогу с современными правозащитниками: параллельно образу человека-легенды Гааза выстраиваются образы современных легенд правозащитного движения Игоря Каляпина, Людмилы Альперн, Валерия Борщева. В свою очередь история Бабушкина, мать которого была жестоко убита заключенным, но Андрей не перестал защищать права заключенных, звучит в унисон словам Гааза о причинах совершения преступлений и его поступку с больным, укравшим серебряные приборы и т. д. Таким образом прочерчивается целая линия преемственности подвижничества, самоотверженного и молчаливого подвига: „Эти люди с трудом говорят о себе. А если говорят, то так, что трудно что-то понять про них самих. Они очень закрыты” (Dobrovol’skaâ, электронный ресурс).

В их высказываниях отсутствует пафос, выпренность, они рассказывают очень жизненные истории, ужасающие в своей беспросветности, жестокости, в основном связанные с тюремной областью, рассказывают о своих буднях, и вероятно, особенно благодаря параллели с доктором Гаазом, создается собирательный образ героя, борца за человеческие права. Борьба часто тщетна и безрезультатна, потому что это борьба с системой, а делом борца становится нищета и одиночество. Причем не осознание подвижничества, подвига, не высокие цели, которые стоят перед героями, а усталость и опустошенность – вот те мотивы, которые повторяются в их высказываниях:

АКТЕР 1. Но уже перегорел, уже устал, надломился.

Если бы я занимался исключительно арифметикой, то я должен был бы сказать, что к полтиннику я пришел в ситуацию жестокого поражения. Даже не в смысле богатства, когда единственные ботинки протекают, в лужи не нужно наступать, не в смысле счастья в личной жизни и так далее, а вот в смысле дела, работы (Dobrovol’skaâ, электронный ресурс).

Но при этом они продолжают выполнять свое дело, свою миссию так же, как следовал ей „чудак-филантроп”, „романтик тюрьмы” Доктор Гааз (Abramkin, электронный ресурс). История показала, что один все же в поле воин: усилиями доктора была построена тюремная больница на Воробьевых горах, была переустроена Бутырская тюрьма, было принято огромное количество нововведений: начиная от нового проекта кандалов, более легких, реорганизации пересыльных барачков, сортировки заключенных по возрасту, полу и характеру совершенных преступлений и многих других, заканчивая

Общей тюремной инструкцией, улучшающей общие и санитарные условия жизни заключенных, многочисленными ходатайствами об изменении наказаний, пересмотрах дел и личном участии Гааза в судьбе арестантов. Что движет сегодняшними воинами, что держит их на плаву, заставляя каждый день продолжать бороться, не позволяя им сдаваться?

МАРИНА. Но тебе зачем это надо?

АКТЕР 1. Я не знаю. Просто некоторые вещи не объяснить.

АКТЕР 3. ...Может быть, у меня голова неправильно устроена, но в ней сейчас нет отчаяния. Это такой кайф, когда это получается, который не сравнить ни с каким опьянением, ни много с чем еще. Это круче.

АКТЕР 2. Бог никогда не дает нам больше, чем мы способны вынести. И каждый раз, когда я уже готова сдать, вдруг находится какой-то выход, или силы новые появляются, или кто-то на помощь приходит (Dobrovol'skaâ, электронный ресурс).

В этих простых словах заложена основная христианская истина помощи как долга, как обязанности, как действия, приносящего утешения: „Я хочу, чтобы вы разделили свой хлеб с голодными и приютили бездомных, и когда увидели нагого человека, дали ему одежду свою. Не прячьтесь от них, они такие же люди, как вы». Если вы так поступите, свет ваш зарей засияет” (Isaiâ 58:7–10).

Один из героев говорит о своей беседе со старым диссидентом, который дает ему совет:

Прекращай надеяться, вообще, прекращай этим заниматься. Ваше поколение – хлипкое, слабое. [...] Вы поколение, которое выросло на проектном мышлении, вам нужны проекты и реальные результаты. А мы не мыслили реальными результатами, мы мыслили человеком, который стоит перед лицом космоса, тем самым заброшенным, абсолютным героем, если хотите – Сартра, или, если уж совсем хотите – Ницше, который в абсолютном одиночестве перед космосом, и он совершает то, что должен совершать человек перед лицом космоса. Без всякой надежды, зная, что, возможно, он сгниет в вонючей яме и никто и никогда не узнает, как он себя повел. [...] Вот как только ты избавишься от этой надежды – ты станешь воином (Dobrovol'skaâ, электронный ресурс).

И в этом, пожалуй, смысловое зерно пьесы и, по сути, деятельности самого Театра.doc: миссия не нуждается в мотивации, внешних поощрениях, видимых, осязаемых результатах. „Нужно забить до смерти надежду земную, лишь тогда спасешься в надежде истинной”, – писал Серен Кьеркегор (цит. по: Kamû, электронный ресурс). Это высший экзистенциальный смысл существования и служения человеку. Эффект присутствия, усиливающийся за счет свидетельских вставок, – присутствия автора в роли „транслятора действительности” (Bolotân 2013: 26) и персонажей, скрытых под псевдонимами, делает текст еще более пронзительным и остро актуальным.

Пьеса *Новая Антигона* (2017) предваряется предисловием автора документального материала, журналистки Елены Костюченко, спецкора „Новой газеты”. Пьеса состоит из расшифрованных аудиоматериалов, записанных Костюченко на судебном процессе против шести женщин, дети и мужа которых погибли во время теракта в бесланской школе. Они были жестоким образом задержаны и приговорены к общественным работам или штрафам за то, что в годовщину теракта появились на траурном мероприятии на территории школы в футболках с надписью „Путин – палач Беслана” (пять из них были в футболках, шестая стояла рядом). Документальные фрагменты судебных заседаний перемежаются разбитыми на строфы историями о подробностях смерти близких каждой участницы процесса, исполняемые Хором, разговором женщин в ожидании приговоров и двумя вставками из *Антигоны* Софокла (в переложении Михаила Гаспарова и в переводе Фаддея Зелинского). Документальный материал, используемый в пьесе, затрагивает, пожалуй, один из самых болезненных моментов современной истории – трагедию в Беслане. Следствие по бесланскому делу до сих пор не закрыто, было подано несколько жалоб в ЕСПЧ, но это никак не повлияло на официальное расследование дела. Пьеса оставляет в стороне политическую подоплеку событий и сосредоточивается на их восприятии отдельными личностями, шестью женщинами, которые переживают трагедию каждая по-своему. Реальность субъективного горя, отдельной судьбы, конкретного имени создают наиболее достоверный образ действительности.

Как говорила Гремина в одном из интервью: „Документальный театр – это трудно, он необычный, он не пользуется многими арсеналами классического театра и каждый раз требует ключей к документальному материалу. Эти ключи могут быть абсолютно разные, но их надо искать” (Gremina 2017, электронный ресурс).

Ключом к рассматриваемой нами пьесе становится миф об Антигоне. Для Антигоны возможность похоронить и оплакать брата жизненно важна, это ее „вечная Правда”, ради которой она нарушает запрет Креонта, „ибо он не от Зевса и не от вечной Правды, хочешь казнить – казни, воля твоя, а правда – моя” (Kostûčenko, электронный ресурс). Антигона борется за свободу выбора – за свое право похоронить брата, за свое право на скорбь, хотя ее борьба изначально обречена. За свое право на скорбь борются героини пьесы:

Я ни в чем не виновата.

Каждый человек имеет право на свое мнение.

И брать разрешение на проведение такого я не считаю нужным в этом месте.

В этом месте я не собираюсь ни у кого просить разрешения встать и постоять.

Пусть делают все, что хотят, пусть судят.

По теракту никого не судили, пусть меня судят.

По теракту никого не судили, пусть меня судят (Kostûčenko, электронный ресурс).

Как писал Алексей Лосев в *Диалектике мифа*: „Миф – не идеальное понятие, и также не идея и не понятие. Это есть сама жизнь. [...] Миф не есть бытие идеальное, но – жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность” (Losev 14).

Пьеса показывает ситуацию в параллели событиям мифа, ставя знак равенства между жизнью и мифом, между Антигоной, действующей вопреки воле царя, потому что так велит ей чувство долга, и она просто не может поступить иначе, и судьбой героинь *Новой Антигоны*, бунт которых в стремлении выразить свою скорбь, заявить свою гражданскую позицию, обрекая себя не только на наказание в виде судебных приговоров, но и непонимание и осуждение:

СВЕТЛАНА: Я голодовку объявила. Я объявила голодовку. Я хочу голодать.

Реплика: Все кушают, а ты голодовку.

Реплика: Светлана, можно вас?

Реплика: Света, кому ты назло делаешь, кому ты назло делаешь? Вредишь своему здоровью. Ты еще не поняла вообще (Kostûcenko, электронный ресурс).

Женский бунт, тихий, отчаянный, обреченный, становится замыкающим звеном между новой и старой Антигоной. Но при всех контекстуальных сходствах, реальность *Новой Антигоны* демифологизируется. Второй фрагмент вставки из Антигоны касается возмездия богов: они отнимают у жестокого царя Креонта тех, кого он любит. „Возмездия не будет”, – гласит последняя фраза пьесы. Боги не вмешаются в земную жизнь для восстановления справедливости. Судебное заседание закрыто, приговоры вынесены, частный ад и отсутствие надежды – вот черты современной трагедии.

Документальный театр изначально, с 1920-х гг., был театром политическим. Политические вербатим-пьесы не только явление драматического, театрального характера, экспериментирующее со способами репрезентации реальности, но и явление антропологическое, лаборатория социальной жизни, „лаборатория самостоятельного мышления, [...] лаборатория общественно-полезных действий” (Âkubova 116). Не претендуя на обобщения, на объективную точку зрения, избегая открыто политизированного высказывания, они представляют субъективную социальную реальность (в отличие от официальной метанаррации):

[...] из-за своего эмоционального заряда и сочувствия, которое оно вызывает у аудитории, личное свидетельство кажется более приспособленным для объяснения реальности, чем любой другой документ, поскольку, как кажется, призма индивидуального опыта в наши дни – лучшее средство постижения реальности [перевод мой – Е.К.] (Kempf 43–44).

Таким образом, вербатим-пьеса не только создает пространство переживания некоего „совместного опыта членов данного сообщества, [...] чтобы дать им возможность справиться с негативными эмоциями, вызванными [...]

разного рода явлениями социальной жизни” [перевод мой – Е.К.] (Borowski 312), но и стимулирует субъективный, неофициальный общественный дискурс, открытый для множества интерпретаций, не позволяет забывать о чужом страдании и дает возможность преодоления страха, а что за этим следует, дает надежду на изменения в обществе и в политике.

Библиография

- Abramkin, Valerij. *Iz predanij o doktore Gaaze*. Web. 28.08.2021. <https://arzamas.academy/mag/985-prison>.
- Aleksander, Džeffri. „Kul'turnaâ travma i kolektivnaâ identičnost”. Per. Grigorij Ol'hovikov. *Sociologičeskij žurnal*, 3, 2012, s. 5–40.
- Alisova, Ol'ga. „Bolotnoe delo” *političeskij spektakl' o Lûbvi*. Web. 15.08.2021. https://www.bbc.com/russian/russia/2015/05/150507_bolotnoe_case_theatre_play.
- Anzikeev, Vladimir. „Poslednââ večerinka rossijskih pravozasitnikov”. *Deutsche Welle*, 19.12.2016. Web. 30.08.2021. <https://www.mhg.ru/poslednyaya-vecherinka-rossijskih-pravozashchitnikov>.
- Âkubova, Natal'â. „Rossijskij Teatr.doc i vengerskij *Kretakor*: podval – èto važno”. *Teatr*, 34, 2018, s. 116–117.
- Bibliâ onlajn. Web. 11.08.2021. <https://bible.by/verse/23/58/7/>.
- Bolotân, Il'mira. „Verbatim”. *Novyj filologičeskij vestnik*, 2, 2011, s. 81–88.
- Bolotân, Il'mira. „Dokumental'naâ dramaturgiâ verbatim: avtorskoje prisutstvie pri otsutstvii pozicii”. *Iskusstvo i kul'tura*, 1 (9), 2013, s. 25–33.
- Bolotân, Il'mira. „Dok i Dogma: teoriâ i praktika”. *Teatr*, 19, 2015, s. 130–137.
- Bolotân, Il'mira. „Antislovar' Mihaila Ugarova”. *Teatr*, 34, 2018, s. 122–131.
- Borodina, Polina. *Tri četverti grusti*. Web. 13.08.2021. <https://www.polinaborodina.com/bolotnoedelo>.
- Borowski, Mateusz. *W poszukiwaniu realności*. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2006.
- Dobrovolskaâ, Anna. *Pravozasitniki*. Web. 28.08.2021. <https://bookmate.com/>.
- Gremina, Elena. „«Dokumental'nyj teatr – èto ne političeskij kontekst, èto instrument dlâ issledovaniâ»”. *Nastoâšee vremâ*, 1.04.2017. Web. 21.08.2021. <https://www.currenttime.tv/a/28393413.html>.
- Gremina, Elena. „Issledovanie ada v golove sovremennogo čeloveka”. *Novaâ gazeta*, 27, 16.03.2018. <https://novayagazeta.ru/articles/2018/03/16/75819-issledovanie-ada-v-golove-sovremennogo-cheloveka>.
- Gremina, Elena. *Čas-18*. 2010. Web. 10.08.2021. <https://bookmate.com/books/uhRcehIs>.
- Kamenskaâ, Anastasiâ. „Bolotnoe delo”: *prem'era spektaklâ v Teatre.doc*. Web. 15.08.2021. <https://www.buro247.ru/culture/arts/bolotnoe-delo-premera-spektaklya-v-teatre-doc.html>.
- Kamû, Al'ber. „Mif o Sizife. Èsse ob absurd”. *Sumerki bogov*. Web. 04.08.2021. <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000807/index.shtml>.
- Kempff, Lucie. „Giving Testimony in the Face of an Authoritarian Regime: The Evolution of Documentary Forms at Teatr.doc, the KnAM Theatre and the Belarus Free Theatre”. *New Drama in Russian. Performance, Politics and Protest in Russia, Ukraine and Belarus*. Red. Julie Curtis. London, Bloomsbury Academic, 2020. <https://doi.org/10.5040/9781350142497>.
- Koni, Anatolij. *Fedor Petrovič Gaaz. Biografičeskij očerk*. Sankt-Peterburg, Izd. A.F. Marksa, 1904. Web. 29.08.2021. http://dugward.ru/library/koni/koni_f_p_gaaz.html.

- Kostůčenko, Elena. *Novaâ Antigona*. Web. 18.08.2021. <https://snob.ru/entry/156697/>.
- Losev, Aleksej. „Dialektika mifa”. *Mif – čislo – sušnost'*. Moskva, Mysl', 1994.
- Okudžava, Bulat. *U Gaaza net otkaza*. Web. 29.08.2021. https://thelibrary.ru/books/okudzhava_bulat_shalvovich/u_gaaza_net_otkaza-read.html.
- „Rossiâ: Nečestnââ igra: presledovanie pravozašitnikov v Rossii usilivaetsâ”. *Amnesty International*, 17.09.2019. Web. 30.08.2021. <https://www.amnesty.org/en/documents/eur46/0950/2019/ru/>.
- Rudnev, Pavel. *V poiskah pravdy*. 19.02.2013. Web. 11.08.2021. <https://teatral-online.ru/news/8765/>.
- Šimadina, Marina. *Tri četverti grusti*. Web. 15.08.2021. <http://oteatre.info/tri-četverti-grusti/>.
- Ušakin Sergej, Elena Trubina, red. *Travma: punkty. Sbornik statej*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2009.
- Vaškau, Nina. „«Svâtoj doktor» Fedor Petrovič Gaaz”. *Science Journal of VolsU. History. Area Studies. International Relations*, 17 (2), 2012, s. 26–31. <https://doi.org/10.15688/jvolsu4.2012.2.4>.
- Žurčeva, Ol'ga. „Verbatim kak mehanizm sozdaniâ «novoj dokumental'nosti» v novejšej russkoj drame”. *Filologičeskaja i kul'turnaja*, 3 (45), 2016, s. 84–90.

PAULINA CHARKO-KLEKOT

Nuda codzienności w sztuce *Marzec* Iriny Waśkowskiej

Boredom of everyday life in the play *March* by Irina Vaskovskaya

Abstract. The article attempts to describe how everyday life and the ennui it entails influence the lives of the protagonists of Irina Vaskovskaya's play *March*. The banality of everyday life is one of the main themes in this young author's works – Vaskovskaya draws portraits of women that are bored and disillusioned with their shallow, bland life, who are waiting for a miracle to free them from the abyss of monotony. The protagonist of the play *March* stands out against the background of these characters. For her, the trivial everyday life becomes an incentive to abandon her current existence and look for happiness elsewhere (although the actions she takes are often destructive). In the case of the other characters, the lacklustre reality does not spark creativity, but only deepens their passivity and inertia. Vaskovskaya's play is quite a sombre image of provincial Russia, whose inhabitants live in a state of numbness. While maintaining a semblance of normalcy, they flit between boredom and despair in relation to the meaninglessness of their existence.

Keywords: Irina Vaskovskaya, contemporary Russian drama, daily life, boredom, feminism

Paulina Charko-Klekot, University of Silesia, Katowice – Poland, paulina.charko-klekot@us.edu.pl,
<https://orcid.org/0000-0002-1265-6934>

Codziennosc i nuda bardzo czesto ze soba wspolbrzmia. Obie sa, poslugujac sie okremleniem Rocha Sulimy, „nieuchronne jak pogoda” (Sulima 7). W powszechnej swiadomosci rzeczy i sprawy zwykle czesto sa bagatelizowane czy wręcz deprecjonowane – przewidywalne, schematyczne i powtarzalne nie pociągają tak jak ekscytująca nowością, oryginalnością i niepowtarzalnością niezwyyczajność, niecodziennosc. Josif Brodski w swoim sllynnym eseju *Pochwała nudy* (*In praise of boredom*, 1995) przypomina, że wszelkie znużenia czy zniechęcenia są wynikiem powtórzenia – najważniejszego czynnika życia. Fundamentalna pozycja powtarzalności sprawia, że niemożliwe jest całkowite uniknięcie czy usunięcie nudy z ludzkiej egzystencji, dlatego poeta radzi poddać się marazmowi, gdy ten już nas dotknie (Brodski 88–89, 91–92). Jednak zderzenie z „potworem nudy”, jak nazywał ów stan Charles Baudelaire (Baudelaire, źródło elektronicz-

ne), jest trudne, ponieważ ciężko pogodzić się z jego jednostajnością i nieuchronnością. Dlatego też nie jest łatwo zaakceptować stwierdzenie Emila Tardieu, że nuda jest „faktem, [...] chorobą, z którą się musimy rachować, jak sen, któremu płacimy codzienną daninę” (cyt. za: Finkielsztein 11). W obliczu beczynności i monotonii człowiek często podejmuje próby ucieczki – dąży do zabicia czasu, gdyż „[t]aki ujednoczony, zatrzymany czas staje się przykry, trudny, nieznośny, dlatego ludzie dążą do jego przyspieszenia czy wręcz pozbycia się go” (Pleskaczyńska 28). Jak zauważa Mariusz Finkielsztein, ci którzy nie potrafią lub nie chcą zaakceptować nudy w swoim życiu, „nieustannie coś robią, kompulsywnie wypełniają swój czas tak, aby nie mieć ani chwili na refleksję. «Spędzają czas», jak spędza się płód – chcą się go pozbyć” (Finkielsztein 11).

Negatywne emocje związane z nudą przekładają się na niechęć do codzienności, z którą bywa utożsamiana. Jak zauważa Aneta Mazur, „nuda i pojęcia jej pokrewne – zwyczajność, powszedniość, zniechęcenie, monotonia, apatia, czczość, melancholia – w znacznej mierze określają status codzienności” (Mazur 271). Nie dowartościowuje się życia powszedniego, którego przewidywalność łączona jest z rutyną, brakiem wyrazistości, schematem. Ludzie tęsknią bowiem za oryginalnością oraz nietuzinkowością, leku na nudę szukając w kreatywności i pomysłowości. Jednak, jak pisał Brodski, mało kto ma te cechy rozwinięte w takim stopniu, by skutecznie przeciwstawić się nudzie (Brodski 89). I choć dla przeciętnej osoby codzienność wraz z towarzyszącą jej monotonią mogą nie wydawać się atrakcyjne, to twórcy z różnych dziedzin sztuki odkryli potencjał oraz wagę tych kategorii i uczynili je obecnymi w swojej twórczości. Filozofia, literatura czy sztuka dostrzegły, że wpływające na drobiazgach „zdarzenia potoczne”, będące tłem egzystencjalnym zwykłych i niezwykłych zdarzeń, w efekcie decydują o wszystkim, stanowią „podstawę naszego istnienia” (Brach-Czaina 58).

Początki fascynacji codziennością badacze odnajdują w XIX wieku, podkreślając, że to w tamtym okresie nastąpiła „wielka ekspansja tematów, problemów oraz toposów codzienności” (Borkowska, Mazur 7). To wtedy zaczęto dostrzegać, że różnego rodzaju banały są niezbędne człowiekowi do doświadczania siebie i swojego istnienia. Kategorii nudy, jak zauważa Magdalena Bizior-Dombrowska, do XVIII wieku nie używano jako pojęcia w znaczeniu stanu uczuciowego czy duchowego – jeśli już się pojawiało, to w kategoriach fizjologicznych, jako „nudność, złe samopoczucie” (Bizior-Dombrowska 71). Na gruncie refleksji filozoficznych nuda funkcjonuje od XVIII wieku – wówczas zaczęto ją definiować jako „niemoc, poczucie pustki i nieokreślonego braku pojawiającego się bez przyczyny”. Kolejne stulecie zaś, jak konstatuje badaczka, przyniosło liczne odmiany nudy, w tym słynną romantyczną nudę, będącą niemal sposobem na życie romantyków (Bizior-Dombrowska 72).

Te zainteresowania nie są obce także literaturze i dramaturgii rosyjskiej. Na stałe do języka weszła już Gogolowska fraza „Tęskno i nudno na tym świecie, panowie!” (Gogol, źródło elektroniczne), podobnie jak termin obłomowszczyzna, wyrażający beczynność, marzycielstwo, znudzenie wszelką aktywnością, a pochodzący od postawy życiowej Ilji Obłomowa, tytułowego bohatera powieści Iwana Gonczarowa. Wśród dramatopisarzy jednym z pierwszych, którzy zainteresowali się tematem nudy, był Nikołaj Niekrasow. W swoim młodzieńczym wodewilu *Poranek w redakcji* (*Утро в редакции*, 1841) skonfrontował beczynność z działaniem: pracowitego redaktora bez ustanku nachodzą jego nudzący się koledzy, co nie pozwala mu należycie wywiązać się z obowiązków. W sztuce *Jesienna nuda* (*Осенняя скука*, 1856) Niekrasow rozbudował wątek ze swojej wcześniejszej powieści *Trzy strony świata* (*Три страны света*, 1848), napisanej razem z Awdotią Panajewą – epizod o nudzącym się na wsi starym ziemianinie przekształcił w pełnoprawny tekst dramaturgiczny. Monotonny bieg codzienności prowincjonalnej egzystencji rozwinął w swojej twórczości Anton Czechow. Jego bohaterowie to zwykle mieszkańcy rosyjskiej „głubinki”, których życie najlepiej opisują takie pojęcia, jak: tęsknota, melancholia, apatia czy obojętność (Żerebcowa 42). Nina Iszczuk-Fadiejewa zauważa, że wszechobecna w dramatach Czechowa nuda ma pokazać „драматизм не в жизни, а самой жизни, в ее монотонном течении, затягивающем человека и лишаящем его воли к сопротивлению” (Nina Işuk-Fadeeva 79). Takie dramaty ludzkiej egzystencji obfitujące w banalność postaw, emocji, uczuć niezwykle sugestywnie portretował w późniejszym okresie m.in. Aleksandr Wampilow. W sztuce *Polowanie na kaczkę* (*Утиная охота*, 1970) życie postaci upływa na miałych rozmowach, bezsensownych sporach i niepotrzebnych spotkaniach, a świat wewnętrzny głównego bohatera można opisać znanym nam już słowem „nuda” (Nikolenko, źródło elektroniczne). Zamknięte w zakętym kole „swojej” (bliskiej, oswojonej, akceptowanej) jednostajności, bez możliwości ucieczki są także bohaterki sztuk Ludmiły Pietruszewskiej, której twórczość m.in. z tego powodu bardzo często charakteryzowana jest jako „бытописание” (Mięśowska 2011a: 136).

„Nowy dramat” (ros. новая драма) przełomu XX i XXI wieku kontynuuje tradycje wielkiej literatury rosyjskiej, podejmując na nowo temat małego człowieka ze wszystkimi odcieniami jego szarej egzystencji. Za przykład może posłużyć chociażby twórczość Nikołaja Kolady czy Michaiła Ugarowa. Ugarow po sceny z życia powszedniego sięga np. w sztuce *Śmierć Ilji Iljicza* (*Смерть Ильи Ильича*, 2002), w której reinterpretuje tradycyjne motywy małego i zbędnego człowieka, prezentując wariację na temat wspomianej już powieści Gonczarowa *Obłomow* (*Обломов*, 1859). Z kolei ze sztuk Kolady, jak zauważa Halina Mazurek, przebija się chęć ukazania prawdy „o człowieku, zwłaszcza niezauważonym, zapomnianym, nikomu niepotrzebnym” (Mazurek 11).

Charakteryzując bohaterów jekaterynburskiego pisarza, badaczka zauważa ich odrętwienie, brak wiary w głębszy sens istnienia spowodowany m.in. świadomością nieuchronnej powtarzalności smutnej prowincjonalnej egzystencji (Mazurek 65). I choć, podobnie jak protagoniści Czechowa, postacie z kart dramatów Kolady marzą o wyjeździe ze swoich miasteczek, o wyjściu z impasu i duchowego załamania, to niestety próby przezwyciężenia nieubłagalnego losu najczęściej kończą się fiaskiem (Mazurek 126).

Zwrot ku opisom monotonii prozy życia w najnowszej dramaturgii wiąże się w dużej mierze z prowincjonalnym charakterem „nowego dramatu” – jednymi z najpopularniejszych współczesnych autorów są dramatopisarze i dramatopisarki spoza Moskwy czy Petersburga: uczniowie uralskiej szkoły Kolady, np. Oleg Bogajew, Wasilij Sigariew, Jarosława Pulinowicz, Anna Bogaczowa, Irina Waškowska (której sztuka jest przedmiotem analizy w niniejszym tekście) czy twórcy skupieni wokół dramaturga Wadima Lewanowa (tzw. тольяттинская драматургия), np. Michaił i Wiaczesław Durnienkowie, Jurij Kławdijew. Rosyjski krytyk teatralny Paweł Rudniew konstatuje: „[Т]емы провинции, жизни в провинции, духовного подвига жизни, тема выживания, которое заменило жизнь, – звучат в новой пьесе наиболее ярко. [...] Жизнь, которая обрекает маленького человека на мученичество, вынуждает принципиально не-героя стать героем” (Rudnev 247). Na wzór Czechowowskich czy Wampiółowskich bohaterów protagoniści współczesnych sztuk to prości ludzie, przedstawieni w pozornie nic nie znaczących momentach ich życia, które w rzeczywistości stanowią całą ich egzystencję. Lidia Mięowska opisuje tę tendencję w następujący sposób:

Współcześnie, ów minimalny teatr ze scenami życia codziennego, banalnego i powszedniego, prezentując sferę profanum przeciętnych ludzi i ich, z perspektywy historii ludzkości nic nieznaczące życie, odtwarza realia epoki i, przede wszystkim, stara się zdemaskować stereotypy rządzące życiem codziennym. [...] W ten sposób „nowy dramat” próbuje diagnozować problemy ponowoczesnego świata rosyjskiego człowieka (Mięowska 2011b: 89).

Zainteresowanie codziennością i utożsamianą z nią monotonią wśród najmłodszego pokolenia dramatopisarzy chciałabym pokazać na przykładzie twórczości Iriny Waškowskiej (ur. 1981). Autorka, pochodząca z małej miejscowości Machniowo w obwodzie swierdłowskim, ukończyła na Akademii Teatralnej w Jekaterynburgu specjalizację „Twórczość literacka. Dramaturgia” pod kierunkiem Kolady. Sztuki Waškowskiej wielokrotnie zdobywały nagrody na konkursach i festiwalach dramaturgicznych w Rosji (także na tych najbardziej popularnych i prestiżowych, jak Eurazja czy Lubimowka). Polskim widzom teatralnym znane są do tej pory jej trzy utwory: *Marzec* (*Март*, 2013) (jedną z inscenizacji wyreżyserował sam Kolada, a zagrali w niej studenci Szkoły Aktorskiej Teatru Śląskiego w Katowicach), *Lekcje*

miłości (*Упоку cepдyя*, 2011) oraz *Ruska śmierć*¹ (*Русская смерть*, 2012). Tłumaczenia tych utworów oraz sztuki *Zakochane dziewczyny* (*Девушкy в любви*, 2015) zostały także wydane drukiem – włączono je do siódmego tomu *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* pod redakcją Andrieja Moskwin, poświęconego szkole uralskiej. Polscy czytelnicy znają jeszcze jedną sztukę Waśkowskiej – czasopismo dramaturgiczne „Dialog” opublikowało utwór *Wizyta* (*Buzum*, 2017), będący jak dotąd najbardziej eksperymentalnym utworem autorki, zarówno jeśli chodzi o treść, jak i formę. *Wizyta* to sztuka-poemat, swobodny i nieco chaotyczny potok myśli głównej bohaterki, która w swojej wypowiedzi sięga po wciąż tabuizowany w rosyjskiej dramaturgii najnowszej temat, jakim jest kobiece ciało i cielesność. Powyższe informacje pokazują, że mimo młodego wieku i dość skromnego jak dotąd dorobku Waśkowska cieszy się dużą popularnością, zarówno w Rosji, jak i poza jej granicami.

Dramat *Marzec*, który chciałabym zaprezentować bliżej, razem z *Lekcjami miłości*, *Ruską śmiercią* i *Zakochanymi dziewczynami* tworzy swoisty cykl o „smutnym losie kobiet” (Rudniew 156). Są to także, jak dotąd, najczęściej wystawiane sztuki autorki, nierzadko łączone na scenie w jeden spektakl. Taki zabieg jest możliwy ze względu na podobieństwo losów głównych bohaterek, na co zwraca uwagę Rudniew:

Mieszkają w tych opowieściach beznadziejnie samotne kobiety, pełniące wciąż desperackie próby znalezienia mężczyzny, lepszego losu, wyrwania się z rodzinnej klątwy samotności, wyrwania się ze starych, zawalonych śmieciem domów-skorup, do których zostały wessane jak do odkurzacza (Rudniew 156).

Życie protagonistek Waśkowskiej „zdaje się głuchą materią, gumą do żucia, która straciła smak, bez wybuchów, bez szczegółów” (Rudniew 157). Od takiej ospałej egzystencji można jedynie uciekać, co robi Masza – główna bohaterka dramatu. Poznajemy ją, kiedy po kilku miesiącach nieobecności pojawia się w domu rodzinnym, gdzie mieszka jej mąż Misza wraz z jej matką – Koczkiną. Zarówno starsza kobieta, jak i mężczyzna mają nadzieję, że tym razem Masza zostanie z nimi na dłużej, dlatego mimo wyrzutów, które jej czynią, troszczą się o nią, próbują się przypodobać, jednak dziewczyna, spędziwszy z nimi zaledwie jeden dzień, kolejny raz znika. Nie potrafi żyć w sposób, jakiego oczekuje od niej matka i mąż. Jest rozczarowana banalnością i miałkością dotychczasowej egzystencji. Rozżalona zwraca się do Koczki:

¹ Istnieją dwa tłumaczenia tej sztuki, noszące różne tytuły: Agnieszka Lubomira Piotrowska tłumaczy tytuł jako *Zwyczajna śmierć*, a w *Antologii współczesnego dramatu rosyjskiego* utwór ten widnieje jako *Ruska śmierć* (przeł. Natalia Pietrulewicz). Podobnie jest w przypadku sztuki *Девушкy в любви* – Piotrowska tłumaczy tytuł jako *Dziewczyny w miłości*, a Pietrulewicz *Zakochane dziewczyny*. W niniejszym artykule korzystam z tłumaczeń Pietrulewicz.

- MASZA obiecywałaś mi, mamó, że czeka mnie wielkie szczęście. Nieziemskie szczęście, jak zwykłaś powtarzać. Tak to właśnie określałaś: nieziemskie szczęście.
- KOCZKINA wszyscy tak żyją i świat się nie kończy. Ja sama tak żyłam i inni tak żyją, tylko ty jedna jesteś niezadowolona. Więc żyj sobie jak chcesz.
- MASZA i tak właśnie żyję (Waškowska 2017: 119).

„Nieziemskie szczęście”, mające przypaść w udziale Maszy, polegać miało głównie na powielaniu patriarchalnych tradycji – małżeństwo, dzieci, praca, uprzejmość na pokaz, fałszywa szczerość – tak wygląda normalne życie według Koczki. Masza buntuje się przeciwko zakłamaniu matki, przeciwko powtarzalności i bezwolności kobiecego losu, przeciwko nudzie takiego trwania. Znużona bohaterka rzuca więc wyzwanie rodzinie i otaczającej rzeczywistości. Zamiast czekać na cud, na jakieś zdarzenie, które przerwie jednostajną prozę życia, postanawia działać, jednak jej działania są chaotyczne i w swej istocie destrukcyjne. Lars Svendsen w książce *Filozofia nudy* (*A Philosophy of Boredom*, 2005) zauważa, że „nuda powstaje, gdy nie możemy robić tego, co chcemy, lub musimy robić to, czego nie chcemy” (cyt. za: Majcherek 55). Kiedy jednak człowiek nie wie, czego chce, wtedy, jak konstatuje Svendsen, dąży do tego, by robić cokolwiek, dlatego nuda „leży [...] u podstaw ogromnej większości ludzkich działań zarówno pozytywnej, jak i negatywnej natury” (cyt. za: Majcherek 55). Z tą myślą norweskiego filozofa koresponduje refleksja Leszka Kołakowskiego, że „uczucie nudy rozbudza, oczywiście, potrzebę wyjścia z nudy, a to wyjście może być zarówno niszczycielskie, jak twórcze, przy czym pierwsze jest łatwiejsze” (cyt. za: Majcherek 55). Taką też postawę prezentuje Masza: jako środki do walki z chandrą wybiera alkohol, przypadkowe kontakty seksualne, hulaszczy tryb życia, coraz to nowe miejsca zlewające się w jedno, znajomości, o których niemal natychmiast zapomina. Aktywności podejmowane przez Maszę stanowią ucieczkę od codzienności z rodziną, ale nie są ucieczką od nudy, od znużenia sobą oraz bezproduktywnym życiem. Agata Stronciwilk pisze:

Nuda posiada różne aspekty: z jednej strony może zostać rozpoznana jako brak – wydarzeń, zmiany, ruchu; z drugiej zaś, może łączyć się z doświadczeniem nadmiaru i przesyty, które powodują specyficzne „stępienie”, „ochłodzenie” i brak reakcji organizmu na kolejne bodźce. W drugim przypadku nuda ma charakter subwersywny, pojawia się w obrębie działań, które w założeniu miały jej zapobiec (Stronciwilk 85).

Konstatacja ta zdaje się trafnie charakteryzować zachowanie bohaterki Waškowskiej. Badaczka zauważa także, że na doznanie nudy wpływa nie tylko samo wydarzenie lub jego brak, ale także jego jakość:

Zdarzenia powtarzalne, codzienne, zwyczajne, tracą na wyrazistości tak, że nawet wtedy, gdy wokół nas „dzieje się”, my odnosimy wrażenie wręcz przeciwnie. To, co ma miejsce wokół nas, odbieramy jako mało interesujące, nieangażujące naszej uwagi – stwierdzamy wtedy, że

„nic się nie dzieje”. Owo „niedzianie się”, stagnacja, bezruch, w chwili, gdy doświadczamy nudy, nie odnoszą się wyłącznie do naszej pozycji w świecie, lecz do całego naszego otoczenia (Stronciwilk 91).

Przekonanie, że w otaczającym świecie nic się więcej nie wydarzy, zamyka człowieka w apatycznym „teraz” i pozbawia widoków na lepsze „jutro”. Przed taką egzystencją ucieka Masza, która zgodnie z wyznawanymi przez Koczkine wartościami, osiągnęła już wszystko, o czym może marzyć kobieta: „przecież ty wszystko masz, wszystko. No sama zobacz: mieszkanie, mnie, ślubnego męża, dwie ręce i nogi” (Waškowska 2017: 115), a jeśli czegoś może brakować, to wyłącznie przedmiotów materialnych: „[c]zego ci jeszcze trzeba, powiedz, to znajdziemy i kupimy. Wszystko kupimy, żeby tylko żyło nam się wszystkim dobrze i pięknie” (Waškowska 2017: 115).

Tymczasem zaprojektowany przez matkę świat Masza odbiera jako rzeczywistość bez perspektyw – wszak jeśli osiągnęła już wszystko, co mogła, to co jej pozostaje? Nuda, w przypadku Maszy, staje się „duchowym nienasyceniem, tęsknotą za czymś nieokreślonym, poczuciem braku”, a świat „jawi się jako miejsce niepełne, niedoskonałe, ułomne, pozbawione istoty” (Bizior-Dombrowska 75). Wejście w kierat codzienności, sprowadzający się do powtarzania każdego dnia tych samych gestów, słów czy zachowań w oczekiwaniu na śmierć jako ostateczny koniec wszystkiego, bohaterka odbiera jako utratę kontroli nad własnym życiem. Walka z nudą jest więc dla Maszy jednocześnie walką o swoje „ja”, jak pisał Michał Paweł Markowski „[w]alka z nudą to walka o czas nad otchłanią nicości, a tym samym walka o samego siebie” (Markowski 45). Mimo że, jak zostało odnotowane wcześniej, działania kobiety mają destrukcyjny charakter, to pozostają aktywnością podejmowaną w celu odnalezienia własnej drogi.

Zawalczyć o zmianę swojego losu chce także inna bohaterka sztuki – Nikołajewa, koleżanka Miszy z pracy. Przerazająco samotna kobieta chętnie związałaby się z Miszą i w ten sposób wypełniła egzystencjalną pustkę, którą odczuwa. Była by szczęśliwa, mając to, co odrzuca Masza:

NIKOŁAJEWA niech mi go pani odda [Miszę – P.Ch.-K.]. Pani jest młoda, ładna, a ja jestem stara i mam brodawki na dekolcie. Proszę go oddać [...] ma pani cztery po-koje, mamę, Miszę, a ja nie mam nikogo [...]. Będę pozwałała Miszy panią odwiedzać, obiecuję (Waškowska 2017: 121–122).

To, co Masza ocenia jako przygnębiającą prozę życia, Nikołajewa poczytuje za „przestrzeń miłej swojskości” (Borkowska 30) i „pozytywne doświadczenie zwyczajności” (Mazur 274). Spokojne życie u boku mężczyzny Nikołajewa traktuje jako bezpieczną przestrzeń, Masza zaś czuje się stłamszona w takiej relacji. „Stabilizacja – odnotowuje Janusz Majcherek – może być odbierana bowiem jako

stagnacja, a więc marazm, niezależnie od poziomu, na którym została osiągnięta” (Majcherek 60), co ma miejsce w przypadku Maszy. Różnice w postrzeganiu otaczającej rzeczywistości pokazują, jak wiele paradoksów kryją w sobie nuda i codzienność. Wielowymiarowość tych kategorii jeszcze bardziej podkreśla ich nieuchronność i wszechobecność – ludzie mogą odmiennie odbierać pewne wydarzenia czy stany i w różnym stopniu uznawać je za nużące.

W przeciwieństwie do Maszy i Nikolajewej, które pragną się wyrwać z otchłani apatii, Misza i Koczkinia wydają się akceptować monotonię własnego życia. Stagnację i rutynę powszedniości, które drażnią Maszę, jej mąż i matka uważają za naturalną, normalną. „Nuda wciąga i osacza, pogłębia się, sprawiając, że człowiek przestaje szukać czegokolwiek nowego, przestaje się czegoś nowego spodziewać” – pisze Maria Pleskaczyńska (Pleskaczyńska 30), a potwierdzeniem jej słów może być zachowanie Koczkiny i Miszy, u których jednostajność rzeczywistości nie prowadzi do kreatywności, a jedynie pogłębia bierność i inercję. Jednocześnie trywialność prozy życia Misza i Koczkinia łączy z poczuciem bezpieczeństwa, ze stabilnością. Oboje dowartościowują powszedniość, jest ona dla nich czymś pozytywnym. Mając inne niż Masza oczekiwania, czują się dobrze w przewidywalnej rzeczywistości, z rzadka wystawiając się na ryzyko zmian. Niechęć do reorganizacji swojego życia wiąże się także z niechęcią do porzucenia przeszłości, szczególnie tego okresu, gdy Masza była z rodziną. Widać to najbardziej w przypadku Miszy, który w znaczeniu dosłownym i przenośnym nie chce „przemeblować” przestrzeni wokół: „MISZA ja tu nic nie ruszam – wszystko jest tak, jak wtedy, kiedy byliśmy razem” (Waškowska 2017: 125). Mężczyzna nie porzuca nadziei na powrót żony, marzy, że uda im się zacząć na nowo od miejsca, w którym się rozstali. Stronciwilk zauważa, że nuda „jest zamknięciem w niekończącym się teraz” (Stronciwilk 90) i w takim zawieszeniu trwa ta dwójka bohaterów. Czas stoi dla nich w miejscu, niby żyją, ale w ich egzystencji nie ma życia, nie zachodzą w nich żadne zmiany wewnętrzne czy bytowe, co zostaje podkreślone w przestrzeni otaczającej postaci. Sztuka rozpoczyna się od opisu pokoju, w którym jednym z elementów jest nierozebrana od miesiący sztuczna choinka („MASZA najwyższa pora wyrzucić tę choinkę – przecież za oknem marzec” [Waškowska 2017: 111]). Drzewko jednak towarzyszy bohaterom do końca – utwór zamyka scena z Koczkiną i Miszą siedzącymi przy zapalonych lampkach na choince. Sztuczna choinka, sztuczne kwiaty, zakurzone pokoje, w których od lat nikt nic nie zmieniał, są symbolem gnuśności i potęgują wrażenie apatii i marazmu. Przywodzą na myśl skojarzenia ze śmiercią: „*Pokój Miszy pełen jest wazonów ze sztucznymi kwiatami i papierowych girland, wszystko to jednak robi żalotne i brzydkie wrażenie. MASZA (rozgląda się) pięknie. Jak na czymś pogrzebie*” (Waškowska 2017: 124).

Sztuka *Marzec* to, jak pisze Rudniew, „perwersja stosunków rodzinnych, powykręcany, gorzki, rozjątrzony świat” (Rudniew 157). Waškowska zwraca uwa-

gę, jak szkodliwa może być matczyzna nadgorliwość, jak trudno córkom spełnić pokładane w nich nadzieje, szczególnie jeśli wyznają zupełnie inne wartości niż ich rodzice. Dramatopisarka uwypukla brak komunikacji i zrozumienia pomiędzy członkami rodziny. Rozmowy bohaterów przypominają Czechowowskie dialogi – postacie mówią, ale nie rozmawiają ze sobą, są zamknięte na drugiego człowieka, ignorują istnienie innych punktów widzenia niż własny. W ich wypowiedziach kryje się wiele niedopowiedzeń i wzajemnych pretensji, często nie potrafią też mówić wprost o swoich uczuciach. Ewa Wąchocka następująco opisuje trudności, z jakimi wiąże się komunikacja międzyludzka:

Mowa jest schematyczna i zbyt ogólna, by pomóc wyrazić indywidualne doświadczenie; [...] utrwalona w bezosobowych, sztywnych kliszach dowodzi swojej niedokładności, okazuje się więc raczej przeszkodą niż pomocą w prawdziwej komunikacji, bardziej zniekształceniem niż objawieniem złożoności naszej osobowości. Zamiast przełamywać mury izolacji, zamiast łączyć człowieka w powszechnym rozumieniu, język często służy do utrwalania i pogłębiania barier niezrozumienia, ponieważ nasze najgłębsze emocje – obawy, niepokoje, samotność, rozczarowania – giną zakopane pod warstwami powtarzalnych, pospolitych, zrutynizowanych i w istocie pustych frazesów (Wąchocka 27).

Bohaterom *Marca* trudno jest mówić o swoich uczuciach również z tego powodu, że brakuje im samoświadomości. Świat Miszy, Koczki, Koczkiny, Koczkowej koncentruje się wokół codziennych domowych czynności, co Anna Skotnicka łączy z „brakiem podmiotowego wymiaru życia bohaterów” (Skotnicka 91). Postacie Waśkowskiej trwają w kłamstwie, grze pozorów, w sprzeczności między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne. Odgrywają role, które tradycyjnie przypisywane są osobom o ich statusie społecznym, nie zadając pytań o sens istnienia. Takie poczucie martwoty, konstatuje Skotnicka, świadczy o rozbitej tożsamości jednostki (Skotnicka 88).

Wyraźnie wybrzmiewają w sztuce także kwestie feministyczne i genderowe. Waśkowska opowiada o kobietach, o tym jak trudno im się realizować w męskulinizowanym świecie. Rudniew, charakteryzując dotychczasową twórczość autorki, pisze:

Kobiecy temat Iriny Waśkowskiej jest mocny, wyrazisty. To utwory o delikatności, kruchości istot próbujących żyć namiętnościami i emocjami w wieku rozumu i technologii. Najostrejszy konflikt w dramaturgii Waśkowskiej to wyjałowienie i więdnięcie kobiecego ciała, kiedy nie wolno ani kochać, ani żyć bez oglądania się na innych (Rudniew 159).

Nie bez znaczenia jest tutaj także czas akcji – 9 marca, tuż po obchodowym z estymą w przestrzeni rosyjskiej Dniu Kobiet. „Fałszywe radzieckie święto” (Rudniew 157) potęguje uczucie dwulicowości wobec kobiet – krótka chwila uwagi ze strony mężczyzny tylko uwypukla damsko-męskie zależności. Bohaterki

Waśkowskiej to często kobiety, które nie potrafią zaakceptować życia bez mężczyzny i które dążą do realizowania siebie nie poprzez pracę zawodową, ale dbanie o ognisko domowe – tak robi Koczkinia, Nikołajewa czy bohaterki innych sztuk autorki, np. *Lekcji miłości*. Obecność mężczyzny nadaje życiu kobiety wartość – od tego przekonania mało która bohaterka Waśkowskiej potrafi uciec, co pokazuje, jak silne są wpajane od dzieciństwa patriarchalne wzorce kulturowe. Prezentowany konserwatywny wizerunek kobiety kontrastuje w utworze Waśkowskiej z przedstawionym obrazem mężczyzny. Misza nie przypomina tradycyjnie rozumianego przedstawiciela swojej płci – jest uległy, bezwolny, konformistyczny i podporządkowany kobietom. Dramatopisarka, konfrontując wyobrażenia o stosunkach między płciami z odbiegającą od nich rzeczywistością, wskazuje, że świat przestaje być uporządkowany w paternalistyczny sposób.

Nuda codziennego samotnego życia jawi się w dramaturgii Waśkowskiej jako przegrana. Miałka, nijaka egzystencja rozczarowuje, ale im dłużej bohaterowie trwają w skostniałej postawie wobec życia, tym trudniej im podejmować próby odwrócenia takiego biegu rzeczy. Dlatego porzucenie przez Maszę rodzinnego domu z jego powszedniością i rutyną jest wyjątkiem, a nie regułą w twórczości autorki *Ruskiej śmierci*. Zdecydowanie częściej postaci z jej sztuk ograniczają się do czekania na cud, który wyrwie je z otchłani egzystencjalnej nudy.

Bibliografia

- Baudelaire, Charles. *Do czytelnika*. Przeł. Antoni Lange. Web. 07.11.2021. <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/kwiaty-zla-do-czytelnika.html>.
- Bizior-Dombrowska, Magdalena. „Nuda metafizyczna – dwa świadectwa (Słowacki i Witkacy)”. *Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace literackie*, 50, 2010, s. 71–86.
- Borkowska, Grażyna. „Życie codzienne jako kategoria literacka i badawcza (rekoncesans)”. *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Aldalberta Stifera do wspolczesnosci*. Red. Grażyna Borkowska, Aneta Mazur. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2007.
- Borkowska, Grażyna, Aneta Mazur, red. *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Aldalberta Stifera do wspolczesnosci*. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2007.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Szczeliny istnienia*. Kraków, Wydawnictwo eFka, 1999.
- Brodski, Josif. *Pochwała nudy*. Przeł. Anna Kołyszko, Michał Kłobukowski. Oprac. Stanisław Barańczak. Kraków, Znak, 2016.
- Finkielsztein, Mariusz. „Nuda jaka jest, każdy widzi?”. *Stan Rzeczy*, 2 (11), 2016, s. 9–20.
- Gogol, Nikołaj. „Powieść o kłótni Iwana Iwanowicza z Iwanem Nikiforowiczem”. *Powieści mniejsze*. Przeł. Jan Grzegorzewski, Paulin Świącicki. Warszawa, Saga Egmont, 2020 [e-book].
- Išuk-Fadeeva, Nina. „Skuka kak fenomen provincial'noj žizni i dominantnoe ponâtie žanra scen”. *A.P. Čehov i mirovââ kul'tura: k 150-letiu so dnâroždeniâ pisatelâ. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii*. Red. Marina Larionova, Natal'â Izotova, Elena Maslakova. Rostov n/D, NMC «LOGOS», 2010, s. 71–80.

- Majcherek, Janusz A. „Trwanie, nuda, zmiana”. *Kultura i Rozwój*, 4 (5), 2017, s. 54–63. <https://doi.org/10.7366/KIR.2017.4.5.04>.
- Mazur, Aneta. „Między przekleństwem a błogosławieństwem – codzienność u Gustawa Flauberta, Adalberta Stiftera i Józefa Ignacego Kraszewskiego”. *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Aldalberta Stiftera do współczesności*. Red. Grażyna Borkowska, Aneta Mazur. Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2007, s. 271–283.
- Mazurek, Halina. *Teatr, życie, gra: studia o pisarstwie dramatycznym Nikolaja Kolady*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2002.
- Miąsowska, Lidia. „Kobieta w «Męskim łagrze» Ludmiły Pietruszewskiej”. *Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze*, 21, 2011a, s. 135–147.
- Miąsowska, Lidia. „Uwięziony w rzeczach. Problemy (de)reifikacji w twórczości Olega Bogajewa”. *Idea przemiany. Zagadnienia literatury, kultury, języka i edukacji*. T. 3. Red. Anna Majkiewicz, Magdalena Duś. Częstochowa, Wydawnictwo WSL, 2011b, s. 89–100.
- Moskwin, Andriej, red. *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*. T. 7: *Szkoła uralaska*. Warszawa, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski. Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. Pracownia Badań nad Teatrem i Dramatem w Europie Środkowo-Wschodniej, 2017.
- Nikolenko, Ol'ga. *Gogolevskie motivy v dramaturgii A. Vampilova*. Web. 07.11.2021. <https://www.domgogolya.ru/science/researches/1423/>.
- Pleskaczyńska, Maria. „Filozoficzne paradoksy nudy”. *Stan Rzeczy*, 2 (11), 2016, s. 22–38.
- Rudnev, Pavel. *Drama pamāti. Očerki istorii rossijskoj dramaturgii. 1950–2010-e*. Moskwa, NLO, 2018.
- Rudniew, Paweł. „Ciemno – spać, jasno – uciekać”. Przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska. *Dialog*, 3, 2018, s. 156–159.
- Skotnicka, Anna. *Szczelina. Bohater współczesnej prozy rosyjskiej i jego światy*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Stronciwilk, Agata. „Nuda jako stosunek człowieka wobec czasu”. *Pisma Humanistyczne*, 12, 2014, s. 85–101.
- Sulima, Roch, *Antropologia codzienności*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000.
- Waškowska, Irina, „Marzec”. Przeł. Natalia Pietrulewicz. *Antologia współczesnego dramatu rosyjskiego*. T. 7: *Szkoła uralaska*. Red. Andriej Moskwin. Warszawa, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski. Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej. Pracownia Badań nad Teatrem i Dramatem w Europie Środkowo-Wschodniej, 2017, s. 110–128.
- Waškowska, Irina. „Wizyta”. Przeł. Agnieszka Lubomira Piotrowska. *Dialog*, 3, 2018, s. 140–152.
- Wąchocka, Ewa. *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*. Kraków, Księgarnia Akademicka, 2005.
- Žerebcova, Elena. „Oppoziciã «stolica-provinciã» v tvorčestve A.P. Čehova”. *Vestnik Čelãbinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1 (2), 2004, s. 42–47.

AGNIESZKA LENART

Świat (nie)kontrolowanych emocji. O literaturoterapii Victorii Reicher

The world of (un)controlled emotions.
On Victoria Reicher's literaturotherapy

Abstract. The article deals with the therapeutic aspects of literature. The research material is the prose of Victoria Reicher, a writer who represents the younger generation of Russian-Israeli olim. The author analyses selected works from *Yoshka's house* and *Telling tales to the left collections*. In the texts analyzed, the author sees specific patterns of behavior, typical not only of Russian-speaking repatriates in Israel but also describing the contemporary human, immersed in the chaos of this world. One of the characteristics of Reicher's prose is carnivalization. The humor and chaos reveal a frank and true picture of everyday life. According to the author, Reicher's literature has a purifying purpose and contains psychodrama elements. It provokes reflection, stimulates mental and emotional activity, and soothes negative emotions. The author proves that Reicher, a writer, and trained psychologist, can help readers solve their problems – through her texts, blog, and constant presence on the Internet. Reicher's literature has the characteristics of therapeutic literature. Moreover, it is an affective bibliotherapy, and guided reading.

Keywords: literaturotherapy, bibliotherapy, emotions, Victoria Reicher, Russian-language literature in Israel

Agnieszka Lenart, University of Silesia, Katowice – Poland, agnieszka.lenart@us.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-7467-2788>

W dyskursie naukowym wiele już zostało powiedziane na temat literatury, jej funkcji i znaczenia dla kultury i rozwoju społeczeństwa. Szczególnie często, w kontekście badań literaturoznawczych, związanych z piśmiennictwem rosyjskim, mówi się o jej etosie, misyjności, zaangażowaniu obywatelskim i moralizatorskim. Namysłowi poddawany jest jej status ontologiczny, podkreśla się jej walory estetyczne i zadania dydaktyczno-wychowawcze. Poprzez ten artykuł¹ chciałabym się włączyć w tę dyskusję i na wybranym przykładzie, sięgając po

¹ Artykuł powstał dzięki badaniom przeprowadzonym w ramach programu Miniatura 5 (badania finansowane przez Narodowe Centrum Nauki, nr rejestracyjny 2021/05/X/HS2/01002).

twórczość rosyjsko-izraelską, pokazać moc terapeutyczną literatury, jej użyteczność w terapii poprzez czytanie. Wybrałam prace Victorii Reicher, bo – jak pisze Roman Katsman – jest to „psychologiczna literatura stanów granicznych: nieokreślonych i odkrywanych z lękiem” (Katsman 2018: 7), są to teksty rozedrgane, twórczość „połamana na kawałki życiowych kolizji życia i śmierci, rozumu i obłędu” (Katsman 2018: 7). Owe rozedrgania nie są jednak wyrazem chwiejności autorki, jej niestabilnej osobowości czy też rozchwybotanego życia. To sztuka profesjonalna, poparta zamiłowaniem do literatury (której fundamenty są mocne, ukształtowane na literaturocentrycznej wizji świata, tak znamiennej przecież dla kultury rosyjskiej [Woźniak 59]), wieloletnią pracą z tekstem i nad tekstem oraz oprowadzona w solidny warsztat psychologa i terapeuty.

Victoria Reicher urodziła się w 1974 roku w Moskwie. Tam spędza młodość, zalicza podstawowe stopnie edukacji, podejmuje pierwsze próby literackie. Teksty publikuje w czasopiśmie „Junost”, potem także w innych rosyjskich periodykach. Bierze udział w projektach realizowanych pod marką „Maks Fraj”. Zdobywa solidne także wykształcenie uniwersyteckie, studiuje na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie i w bostońskim Lesley University. Swój warsztat literacki buduje zapatrzona w poezję Josifa Brodskiego, Dawida Samojłowa, Anny Achmatowej. Interesuje ją kultura słowiańska, również polska. Często tłumaczy i interpretuje, przy akompaniamencie gitary, utwory poetyckie innych autorów. Swoje teksty regularnie publikuje w internecie pod pseudonimem neivid. Victoria Reicher od roku 1991 mieszka w Izraelu, reprezentuje młodsze pokolenie rosyjsko-izraelskich twórców, tzw. Wielkiej Alii. Z wykształcenia jest psychologiem, prowadzi terapię z elementami psychodramy (Lenart 2018: 15).

Proza Reicher to prezentacja szerokiego spektrum ludzkich reakcji – pobudeń, emocji, nastrojów, uczuć, namiętności. Autorka nie boi się wnikać głęboko – a nawet – jak twierdzi jedna z recenzentek, Daria Markowa – przerażająco głęboko, bezlitośnie:

Профессиональный опыт сказывается в умении разложить мысли, чувства, действия на составляющие, показать их появление, развитие, перерождение... Автор пробивается так глубоко, что хочется кричать: „Отберите у психолога ручку!”. Она знает, куда нажать. Она знает о наших играх [...]. Она знает о нас все! (Markowa, źródło elektroniczne).

Reicher może sobie na to pozwolić. Jako psycholożka jest obyta z ludzkimi problemami, zna ich dysfunkcje, zagrożenia, nałogi. Nie jest to z pewnością bezrefleksyjna i agresywna napaść. To dojrzała i kontrolowana narracja, poradnik o życiu z wykorzystaniem, tak kompetencji literackich, jak i fachowej wiedzy z zakresu psychologii i psychoterapii. Same tylko tytuły opowiadań potwierdzają predylekcję Reicher do przemyśliwania zagadnień psychologicznych, egzystencjalnych, zaangażowanych emocjonalnie. Oto przykłady kilku z nich: *Злой*

и мертвый; Да, нет и человек; Лечиться от любви; Песенка короткая как жизнь сама; Книга жалоб и обожаний; Страдай, душа моя, страдай; Пока живет моя надежда.

Świat przedstawiony, a w nim mnogość wątków, rozproszone fragmenty życiowych scen i zaskakujące zwroty akcji układają obraz specyficznego izraelskiego tygla czy też pełnego pacjentów gabinetu terapeutycznego lub wielorodzinnego *murawiejnika*. Każdy z bohaterów – istota wyjątkowa, indywidualna zmagająca się z problemami raczej typowymi dla reprezentowanej grupy wiekowej, żyje we wspólnym i ważnym dla niej uniwersum. Niektórzy wymagają zaopiekowania się sobą, są skupieni na swoim życiu wewnętrznym, pracują nad koncepcją własnego „ja”, czasem trwają w zawieszeniu między „ja” realnym i idealnym, próbują zweryfikować relacje z „innymi”. Ci drudzy wpisują się w izraelską, rosyjską lub rosyjsko-izraelską rzeczywistość. Jest to codzienność trudna, bo wielokulturowa, naznaczona migracjami, problemami bytowymi, pytaniami o własną identyfikację – ale też niebezpieczna, bo uwikłana w konflikt izraelsko-palestyński, gdzie wyją syreny alarmowe, a wybuchy rakiet wyrrywają bohaterów ze snu. Rzeczywistość ta nie pozwala na nudę. Są momenty zaskoczenia, mobilizacji, które działają motywująco, ożywiają codzienną rutynę, a przez to także zachęcają do refleksji. Są też ślady przyzwyczajęń, zobojętnienia, automatyzmu. Bohaterami opowiadań Victorii Reicher – śmiesznych, smutnych, ironicznych, dramatycznych są ludzie młodzi, którzy dopiero testują życie i sprawdzają swoje możliwości, ale też osoby starsze – doświadczone i obciążone nieszczęściami, świadome kruchości istnienia, znające kierunek ludzkiej egzystencji. Wszyscy oni wierzą, że zawsze, na każdym etapie życia trzeba mieć nadzieję na dobrą przyszłość. Dopóki ta nadzieja żyje, życie ma sens (Rajher 2020: 207).

Reicher chce powiedzieć wszystko, pisze w *Posłowniu* do tomu *Dom Joszki* (*Йошкин дом*, 2007) Maks Fraj. Tak brzmiące podsumowanie odrobinę niepokoi. Nie można przecież opowiedzieć wszystkiego. W prozie Reicher, niczym na teatralnej scenie, dużo się dzieje, ważne są: ruch, mimika, ciało, emocje. Ale ma rację Fraj, że dostrzega – w całej tej różnorodności wątków, mnogości postaci, w pozornym chaosie – także pisarską zręczność, umiejętność «идти в нескольких направлениях сразу и говорить разными голосами» (cyt. za: Markova, źródło elektroniczne). Cały wachlarz opowiedzianych historii, zbiór – jakby nieskoordynowany – idiosynkratycznych zachowań, gdzie *synkrisis* to mieszanka temperamentów osobliwych, pokazywanych w najróżniejszych kombinacjach i sytuacjach życiowych – na pierwszy rzut oka przyprawia o zawrót głowy, rzeczywiście sprawia wrażenie bałaganu. Nie jest to jednak ponowoczesny bezład myśli, ale wypracowany, poparty przenikliwą obserwacją ludzkich zachowań model świata. Podobnie jak w psychodramie, autorka wykorzystuje techniki improwizacji, opiera swój warsztat na spontaniczności, na afektywności. Sytuacje

wyobrażeniowe, ich szybkie tempo i duża intensywność, wymagają od czytelnika zaangażowania, pełnej aktywności mentalnej. Reicher – jak to określił Stanisław Brzozowski, rezygnuje z formuły „bierności czytelniczej”, „duchowego lenistwa” (Jaworski 72). Krótkie scenki, wyrwane z kontekstu dialogi, niczym teatralne miniatury, są zachętą do wczuwania się, doświadczania i głębszego przeżywania tekstu literackiego, a w konsekwencji mają stać się konspektem doświadczeń rzeczywistych:

Короткие рассказы Райхер – ряд [...] сценариев, только масок автор использует великое множество, создавая очень разные произведения: от шуточных зарисовок до пронзительных стихов, от психотерапевтических этюдов до лирической повести (Markova, źródło elektroniczne).

Podzielam stanowisko Darii Markowej, która w badanej prozie odnajduje elementy psychodramy i z przekonaniem o słuszności tej tezy nazwę omawianą twórczość „literaturą duszy”. Człowiek bowiem w ujęciu psychodramatystów – i Reicher – to istota duchowa, poszukująca możliwości rozwoju i pokonująca swoje ograniczenia.

O ile drama służy odgrywaniu scenek „kreowania siebie” i przygotowuje do odegrania pewnych ról społecznych, uwydatniając przy tym problemy interpersonalne, o tyle w psychodramie ważne są również własne uczucia, procesy intrapersonalne, próby docierania do własnego wnętrza i opowiadania o indywidualnych doświadczeniach, przeżyciach i problemach. Autorka, tropem Jacoba Levi Moreno, amerykańsko-austriackiego lekarza, psychiatry, twórcy psychodramy, kreśli kolaże ludzkich historii, zaprasza rozmaite postaci do udziału w literackiej grze. Każdy z bohaterów stoi na scenie wspólnego – a przede wszystkim własnego – życiowego teatru. Liczy się więc jego kreatywność, impulsywność, intuicja, umiejętność zmiany ról, chęć, potrzeba czy świadomość twórczego rozwoju.

Proza Reicher sprawia wrażenie rzeczywistości absurdalnej (i tutaj znowu należałoby doszukiwać się związku z psychodramą jako teatrem absurdu, instynktu, spontaniczności, niczym w *commedia dell'arte*), a przez to szczerzej. Ma służyć uwolnieniu ograniczeń duchowych, zakotwiczonych w psychice urazów, braków, bezsilności. Reicher traktuje literaturę jako jeden ze sposobów dotarcia (docierania) do stłumionych i zakopanych głęboko doznań. Obcowanie z tekstem ma uwalniać emocje, wyzwalać z izolacji i wyobcowania. Ma, jak w psychodramie, cel katartyczny. Narrator wciela się przy tym w rolę protagonisty, prowadzi całą akcję we właściwym kierunku. Powstaje jednak pytanie: czy takie kontrolowanie emocji nie powstrzymuje działań? Jeśli uczucia i emocje kierują ludzkim działaniem, przyglądanie się im, opowiadanie o nich – co czyni autorka i do czego zachęca – prowokuje myślenie refleksyjne. A więc istnieje ważna zależność między emocjami – przeżywaniem lęku, strachu, wstydu czy radości – i myśleniem,

a w następnej kolejności także działaniem. Przeżywanie (myślenie o emocjach) i dociekanie to procesy regulujące pobudki afektywne, normujące działania. To ważny element kształtujący system wartości, postawy moralne, czynnik pobudzający świadomość istnienia i potwierdzający „obecność w świecie” (fenomenologiczne doświadczenie).

Nieuświadomione dotąd afekty wytyczają kierunek postępowania bohaterów, pozwalają im być. Warto dodać, że komponent afektywny towarzyszy najczęściej wydarzeniom traumatycznym, kryzysowym. Często też inicjuje pytania dotyczące tożsamości. Ten aspekt wydaje się jednym z ważniejszych przy próbie odczytywania prozy rosyjsko-izraelskiej autorki, pisarki tworzącej na styku kultur, wychowanej w środowisku wielo- czy transkulturowym, która – jak sama twierdzi – żyje w tożsamościowym rozdarciu (Reicher czuje się Izraelką, pisze po rosyjsku, w pracy porozumiewa się po hebrajsku).

Rosyjskojęzyczni twórcy mieszkający i piszący w Izraelu raczej unikają rozmów o tożsamości. W ich tekstach widać jednak to identyfikacyjne rozproszenie. Dla wielu z nich sama tylko decyzja o wyjeździe do Izraela jest niełatwa. Często towarzyszą jej sytuacje stresujące, zaburzenia emocjonalne, kryzysy tożsamościowe, charakterystyczna dla migrującej ludności bifurkacja, na co wpływ mają następujące czynniki o charakterze destrukcyjnym: brak poczucia bezpieczeństwa, destabilizacja, niepewność, zmiana warunków klimatycznych i bytowych, degradacja zawodowa (tutaj, oprócz prozy Reicher, warto przywołać utwory Diny Rubiny, np. opowiadanie *Jabłko z sadu Szlicbutera* [Яблоку из сада Шлицибутера, 2014] czy powieść *Oto idzie Mesjasz!* [Вот идет Мессия!, 1996]). Zanim nastąpi aklimatyzacja, a potem również adaptacja odbywa się rewizja tożsamościowa, której towarzyszy zwiększone napięcie emocjonalne. Poszukiwania odpowiedzi na pytania: „kim jestem”, „kim (teraz) jestem” są typowe dla emigranta, repatrianta, człowieka znajdującego się w sytuacjach granicznych. W przypadku przedstawicieli alii procesy te powinny przebiegać nieco łagodniej, chodzi przecież o powrót do korzeni. Mocne zakorzenienie w sowieckiej/rosyjskiej kulturze – jak się okazuje – często jednak tę kwestię komplikuje.

Ciekawie – w tekście *Налево – сказку говорим* – relacjonuje autorka proces wrastania rosyjskich Żydów w izraelską rzeczywistość. Dla wielu z nich obecność w nowym miejscu, w nowej ojczyźnie wiąże się z chęcią zachowania odrębności, demarginalizacji kultury rosyjsko-żydowskiej (Michalska-Suchanek 182). W przywołanym tekście pisarka sięga po wykorzystywaną przez orzeczników-psychologów technikę analizy rysunku (test Kocha), metodę *nota bene* zakwestionowaną przez naukowców, ocenioną jako rozwiązanie pseudonaukowe. Bohater, zgodnie z założeniami tego projektu, ma narysować drzewo. Analiza rysunku, zarówno samego procesu jego powstawania, jak i wszystkich naszkicowanych tam elementów, ma pozwolić na sprofilowanie pacjenta: ocenę stanu

psychicznego badanej osoby, odnalezienie związku między narysowanymi figurami a przeżytą traumą, ujawnienie postaw patologicznych, wreszcie na określenie poziomu równowagi emocjonalnej. Przywiązany do dębu kot – narysowany przez bohatera opowiadania – staje się w tym przypadku (poprzez bezpośrednie nawiązanie do utworu Puszkina *Ruslan i Ludmiła*) – symbolem mocnego zakorzenienia w kulturze rosyjskiej. Dla rosyjskich olim znakiem rozpoznawczym jest – jeśli nie brać pod uwagę języka – *хатмель мадан* – uczony kot (*хатмель*, po hebrajsku – kot, *мадан* – słowo wypowiedziane z rosyjskim akcentem – uczony. Uczony kot, jak u Puszkina, kiedy idzie w prawo – śpiewa pieśni, idąc w lewo – opowiada bajki). Wizyta w gabinecie psychologa, nazywanego tutaj specjalistą od zdrowia psychicznego, odsłania wspólne dla społeczności rosyjskich Żydów konteksty kulturowe. Nie są one przyczynkiem do kryzysu czy problemów adaptacyjnych, ale znakiem szczególnym, wyrazem kulturowej – choć odmiennej od izraelskiej – identyfikacji.

Literackie – Reicherowskie – wyobrażenie tożsamości rosyjskojęzycznego repatrianta potwierdza duchowe przywiązanie bohatera do rosyjskości, zakodowaną w psychice potrzebę kulturowej separacji, niechęć do całkowitej asymilacji i niezgodę na reprezentowanie kultury peryferyjnej w Izraelu (Lenart 2021: 17). W ten oto sposób wyraża się u bohaterów omawianej prozy, inspirowane być może filozofią Karla Jaspersa, odkrywanie, rewidowanie siebie – „ja” jako podmiotu – i uświadamianie sobie ich własnej w świecie, w nowym świecie, obecności. Zamiast emocjonalnych rozterek i repatriacyjnego rozszczepienia mamy w tym opowiadaniu spójny obraz repatrianta z Rosji. A dzięki powtarzalności rysowanych motywów bohater, jak się okazuje, nie jest przypadkiem odosobnionym – ma wspólne z grupą wartości. Faworyzowanie rosyjskich Żydów, jako ludzi czytanych i „uczonych”, pozostaje u Reicher w antynomii do obrazu *charedim*, ortodoksyjnych Żydów niezaangażowanych w sprawy kraju, raczej pełnych pretensji i wiecznie niezadowolonych. Potwierdza tę tezę fragment utworu *Господи, пошли нам дождя!* ze zbioru *Дом Joszki*: „А мы, Господи, всегда недовольны. В нашей действительности это неизбежно, сам понимаешь. А Ты... это... пошли нам дождя” (Rajher 2007).

Ciągłe prośby do Boga, ale też niezadowolenie, to typowe dla kultury żydowskiej modele zachowań. W literackich obrazach Żydzi często są niezdyscyplinowani, spierają się, kłócą i targują z Bogiem (spójrzmy przy okazji na postać Abrahama czy Mojżesza). Komunikacja u Żydów również w realnym życiu opiera się na perswazji. I nie jest to manipulacja, a raczej chęć zainteresowania rozmówcy i świadomej aprobaty dla wypowiedzianych poglądów. Spory, negocjacje, argumentowanie, czyli relacje raczej swobodne, jakże bliskie bohaterom zbioru *Дому Joszki*, to dla mieszkańców Izraela rzecz absolutnie normalna. Widać to doskonale w warstwie językowej omawianych tekstów – emocjonalny język,

wykrzykniki, wtrącenia, krótkie, proste wypowiedzi sprawiają wrażenie żywego dialogu i potwierdzają atmosferę wielokulturowego tygla. To różnorodny, rozmocjonowany wielogłos, gdzie – jak sugeruje Reicher – można, a nawet trzeba (bo to redukuje stres i rozładowuje negatywne emocje) śmiać się i krzyczeć: „Да ты смейся вслух, чего ты хихикаешь? Смеяться тоже полезно, почти как кричать” (Rajher 2003). W utworze *Утопия* mamy zresztą bezpośrednie nawiązanie do terapii krzykiem jako próby wyeliminowania reakcji neurotycznych, uwolnienia ciała od stłamszonych w nim emocji (twórcą tej metody, nazywanej terapią pierwotnościową – pierwotnym krzykiem lub płaczem – popularnej we współczesnej psychoterapii, jest amerykański terapeuta Arthur Janov).

Kolejny tekst wymagający syntetycznego omówienia to jeden z ulubionych utworów autorki – opowiadanie *Minjan* (Миньян, 2009). Mamy w nim mnogość krótkich, jakby przypadkowych scenek z domu starców. Szybka wymiana zdań, wyrwane z kontekstu dialogi, niczym rozmowy, szepty, krzyki przypadkiem usłyszane przez otwarte drzwi zamieszkiwanych przez staruszków pokoi lub wysłuchiwanie podczas szpitalnych obchodów, stwarzają wrażenie komicznej codzienności, świata zwariowanego, niespójnego, zdemencjonowanego. Jest to rzeczywistość niepoważna, śmieszna, a dzięki temu – jak pisze Bachtin – bardziej obiektywna, niezakłamaną, szczerą. U Reicher, dzięki skarnawalizowanemu odczuwaniu świata, powstaje realna, również w wydaniu materialno-cieleśnym, rzeczywistość (Bachtin 191). Nie ma tutaj pozornie idealnych momentów. Są sceny, które poprzez zmienność, mocne osadzenie w absurdzie i zwyczajne „dzianie się” świadczą o realnej istocie bytu. W tym refleksyjnym postrzeganiu świata ważną rolę odgrywa, po raz kolejny, paradygmat relacyjny. To relacje sprawiają, że omawiane w utworze *community* jest społecznością dynamiczną, żywotną, żywą.

Bohaterowie opowiadania *Minjan*, pensjonariusze z domu opieki, choć czują powagę swojego położenia – brak sił, utrata zdrowia, śmierć współmieszkańców – nie ulegają starczej anhedonii, spontanicznie wyrażają emocje, nie usuwają się ze sceny życia, ale do końca aktywnie w nim uczestniczą (świadczą o tym świadome przeżywanie codzienności, ich energiczne rozmowy i koncentrowanie myśli na *hic et nunc*). Nie ma tu bynajmniej obrazu człowieka, który cierpi, nie ma też listy jego dolegliwości i chorób. Reicher tak bardzo chce ocalić człowieka słabego i chorego, że pozwala mu żyć pełnią życia do końca. „Пока мы живы, мы не имеем права умирать” (Rajher 2007) – tak pociesza Marika, staruszka, który stracił wiarę w sens życia, Julia, bohaterka opowiadania *Смертельный номер*. Wiek w rozumieniu Reicher – co warto podkreślić – ma wymiar psychologiczny, nie biologiczny. Człowiek jest co prawda ograniczony ramami czasoprzestrzeni, czas jednak działa na niego motywująco, pobudza do aktywności, pozwala odzyskać egzystencjalną równowagę, doświadczać zimbardowskiego paradoksu czasu.

Terapia literaturą, którą uprawia pisarka, jest zaproszeniem do refleksji – pozwala odbiorcy uświadamiać sobie pewne zachowania, zrozumieć emocje. To proza budowana na doznaniach sensorycznych. Świat odczuwany drogą zmysłową budzi bowiem reakcje spontaniczne, a rzeczywistość odbierana na poziomie umysłowym (poprzez myśli, emocje) – te zachowania porządkuje. Zanim wrócę do analizy tekstu *Minjan* przytoczę krótki, sensualny, jakże sugestywny fragment z listów Asi do Ariadny (opowiadanie *Смертельный номер. Письма наоборот*): „Ты понимаешь, это не называется «любила». Любить можно родителей, любить можно какого-нибудь мальчика там, наверное, любить можно историю и литературу, а я его не любила – я им жила. Я им дышала” (Rajher 2007).

I jeszcze jeden przykład, tym razem z tekstu *Minjan*, potwierdzający znaczenie doznań sensualno-emocjonalnych jako ważnych zabiegów wpływających nie tylko na liryczność tekstu, ale także sposobu na odkrywanie świata i usensawnianie swojej w świecie obecności. Według Johna Locka, a Reicher podąża tym tropem, do takich zalicza się refleksja. „Przez akt i w akcie myślenia człowiek przejawia się jako człowiek” (Chirpaz 8) i wówczas ma poczucie swojego jestwa. W omawianej prozie jest to refleksja o życiu, które „posłuszne jest rytmowi czasu” (Chirpaz 8), to także namysł o „ценности смерти, ее необходимости для продолжения жизни, которая сама – смертельный номер, преподносящий множество забавных, трагических, гротескных, печальных и радостных сюрпризов” (Markova, źródło elektroniczne). Oto dialog dwojga bohaterów:

- Romantyk z ciebie, Izajo.
- Realista, Sheindele. Nie chcę umierać, zanim się nie dowiem, jak pachnie twoja skóra.
- Moja skóra pachnie starością i mydłem. Twoje skóra pachnie świeżością i poziomkami.
- To takie mydło, Izaja. Mydło poziomkowe.
- To twoja skóra, Sheindel – Izajasz całuje twarz i ręce Sheili.
- Pachnie od niej twoimi myślami i ciepłem.
- Myśli nie pachną.
- Twoje myśli pachną czymś frywolnym – mówi jej Izajasz na ucho. – Czuję to (Reicher 2018: 38).

Bliskość, cielesność, doświadczanie zmysłowych wrażeń – o czym świadczy przywołany wyżej fragment, wynikają nie tylko z potrzeb fizycznych, ale są motywowane pragnieniem budowania więzi, relacji. Poprzez obiektywizację indywidualnych doznań odbywa się proces wypracowania obiektywnych sądów. Te z kolei są warunkiem poznania (Pilch 85). Doświadczenia cielesne, dotyk, czułość potwierdzają istnienie bohatera, dają mu poczucie spełnienia i niwelują niepokój związany z przemijaniem. Ciało jest tutaj sceną własnej egzystencji, zamiast bólu istnienia gromadzi pozytywne wspomnienie relacji z ludźmi (dobre relacje wobec „innego”) i potwierdza zgodność „ja” z jego własnym ciałem, w szerszym kontekście – oznacza spójność historii bohatera w czasie i przestrzeni (Chirpaz 13). Wspólna dla dwojga staruszków „ciałosfera” (Schmitz 12), możliwość doświad-

czania wzajemnych doznań, pozwalają wciąż cieszyć się życiem: „Jak można mieć dość życia? Ja nigdy nie będę miała dość” – to słowa Sheindele do Izajasza (Reicher 2018: 37).

Warto podkreślić, że ekspozycja cielesności, fascynacja ciałem, przedstawienia fizyczności dwojga starszych ludzi i ich ciała – także schorowanego, obolałego – nie epatują brzydotą. Są za to wyrazem zadomowienia się we własnym cieple, przejawem samoakceptacji – poprzez świadome przeżywanie (doświadczenie) – na każdym, nawet późnym, etapie życia. To także, jak pisze Elżbieta Dubas, droga do własnej dojrzałości, droga do siebie (Dubas 150). Reicher sięga w swoich tekstach po metody terapii egzystencjalnej. Niweluje lęk przed śmiercią, pozwala bohaterom godzić się ze swoimi dziwactwami i szaleństwami, aż w końcu daje im „umrzeć z przyjemnością” (Przymuszała 22). Tak w opowiadaniu *Minjan* w przeddzień śmierci mówi Izajasz: „Wcześniej Sheila nadawała sens mojemu życiu. Teraz nadała sens śmierci [...] wcześniej miałem po co żyć. A teraz mam po co umierać” (Reicher 2018: 59).

Autorka, logoterapeutka, przywraca swoim bohaterom sens życia i pozwala im to osiągnąć na kilka sposobów: po pierwsze, przez znoszenie nieuniknionego cierpienia, po drugie, poprzez kontakt z drugim człowiekiem – doświadczanie jego wyjątkowości i miłości. Zamiast frustracji czy też egzystencjalnej pustki mamy w opowiadaniu *Minjan* – powtórzę za Victorem Franklem – wolę sensu (Frankl 153, 162, 167).

Dodam też, że poprzez tytuł utworu nawiązuje autorka do tradycji judaistycznej, gdzie o sile – również modlitewnej – świadczy *minjan*, czyli kworum, na które składa się grupa dziesięciu mężczyzn (w wyjątkowych sytuacjach w skład tej grupy mogą wejść również kobiety). Tak jak dla odprawienia pewnych rytuałów w synagodze, przeczytania Tory czy wygłoszenia modlitwy kadiszowej potrzebna jest grupa, tak do harmonijnego funkcjonowania w społeczeństwie niezbędna jest sieć powiązań. Nawet, jeśli każdy człowiek jest istotą wyjątkową, dla jego harmonijnego rozwoju i racjonalnego egzystowania potrzebne jest wspólne uniwersum, gdzie, jak u Gottfrieda Leibniza, obowiązują wspólne dla „zharmonizowanej różnorodności” zasady. Rozpad dotychczasowego układu, opartego na wzajemnych relacjach i wypracowanych rolach społecznych, budzi strach, poczucie kruchości istnienia i nieuchronność zbliżającej się śmierci. W omawianym opowiadaniu istnieje takie ryzyko, jednak radość z życia i poczucie spełnienia są silniejsze niż lęk przed umieraniem.

Warto zwrócić uwagę na intensywność doznań w życiu wykreowanych przez Reicher postaci – od nieporadności, lęku, bezradności, ograniczeń chorobowych, po zauroczenie i rozhuśtane, momentami trudne do okiełznania popędy. Nie ma w analizowanej prozie opisów przyrody, rozbudowanych omówień, gotowych, pełnych filozoficzno-egzystencjalnej głębi rozwiązań. Twórczość tę, utrzymaną

w konwencji psychodramy, w głównej mierze wypełniają dialogi, jako zachęta do uczestniczenia w tej rozmowie, do przysłuchiwania się, do „przepracowania” każdej z tych sytuacji.

Kolejną grupę tekstów o charakterze terapeutycznym stanowią w dorobku Reicher opowiadania, których narracyjna konstrukcja oparta jest na sytuacjach o mocno, jeśli nie najmocniej, wzmożonym napięciu emocjonalnym – na momentach wydarzeń wojennych, co *de facto* jest stanem naturalnym, bo dotyczy Izraelczyków, bohaterów mieszkających w rejonie ciągłego zagrożenia. Sięgam raz jeszcze po zbiór *Нелево – сказку говорим* z 2020 roku i opowiadania *Эстер – красный цвет* otwierającego ten tom. Alarmy, wycie syren, rozświetlone od rakiet niebo, paraliżujące lękiem wybuchy, strach, złość, szybkie tempo zdarzeń. Te momenty rujną stały schemat życia bohaterów. Mają oni zaledwie kilka sekund na to, aby zbiec do schronu – z ostatniego piętra, w nocy, ze śpiącym dzieckiem na ręku. Codziennosc z konfliktem izraelsko-palestyńskim w tle to rzeczywistość nie tyle tragiczna, ile mocno skarnawalizowana. Reicher i w tym przypadku świadomie sięga po pierwiastki humorystyczne, kreuje świat na opak, gdzie strach przeradza się w rutynę z odrobiną absurdu. Śmiech nie pozwala na całkowitą degradację bohatera, na jego zezwierżenie, a w całej tragedii i powadze życia dodaje lekkości codziennemu egzystowaniu (Chirpaz 16). Nonsens sytuacyjny w sytuacji zagrożenia życia to po raz kolejny zabieg terapeutyczny, psychokatarctyczny, bachtinowskie remedium uwalniające od strachu (Bachtin 191).

Reicher doskonale zna realia izraelskiej rzeczywistości, sama mieszka w Tekoa, na osiedlu żydowskim w Górach Judzkich. To terytorium pod kontrolą izraelską, blisko Jerozolimy, ale także obszar sporny, znajdujący się w otoczeniu ziem przynależnych do Autonomii Palestyńskiej. Wezwana do Sederot kobieta ma pracować z żołnierzami przy demobilizacji wojska (Sederot to miasto na pustyni Negew, blisko Strefy Gazy). Opowiadanie utrzymane jest w konwencji mistycznego realizmu. Narratorka Ester dokonuje interpretacji naznaczonej wojną rzeczywistości. W tym przypadku mamy do czynienia z reprezentacjami skrajnych uczuć, z huśtawką emocjonalną bohaterki, wyrażaną także w listach do rodziców.

Zdecydowanie inny charakter ma szkic *Не бойся, я с тобой: страна, война и детские страхи*. Tekst, opublikowany jest pod pseudonimem neivid, autorka bloga podpisuje jako psychoterapeutka. Esej ma formę przewodnika, porady psychologicznej lub wyrwanego z cyklu terapii psychoterapeutycznej seansu. Powstaje w atmosferze zaostrenia się konfliktu izraelsko-palestyńskiego w 2014 roku. Pisarka-psychoterapeutka krok po kroku odtwarza sytuację kryzysową, kiedy rozlega się alarm rakietowy. Emocje, w odpowiedzi na bodziec z zewnątrz, a jest nim dźwięk syreny, wymagają od uczestników wydarzeń pełnej kontroli, niewskazane jest działanie afektywne. W tym przypadku *catharsis* stanowi prze-

pracowanie pewnej ścieżki i stopniowe, z użyciem wyobraźni i obowiązujących reguł bezpieczeństwa, utrwalenie schematu zachowania się w podobnej – i bardzo prawdopodobnej – sytuacji. Autorka uwydatnia tutaj rolę rodziców, których opanowanie i umiejętność kontrolowania emocji są pomocne w zapewnieniu bezpieczeństwa dziecku. Co ciekawe, nie ma w tym utworze narzekania, skarg bohatera udręczonego zagrażającą życiu sytuacją. Nawyk przeżywania strachu traktuje Reicher jako zjawisko nie tyle normalne, ile niezbędne do rozwoju i równowagi psychicznej swoich bohaterów:

Если же суметь разрешить себе бояться, можно добиться одновременно двух вещей. Во-первых, психика, освобожденная от необходимости выворачиваться наизнанку, освободится от изрядной доли напряжения. А во-вторых, находящиеся рядом дети получат важный навык переживания страха. Который, в конечном итоге, и есть главное, что мы можем им дать в этом плане (Rajher 2014).

Tekst *He бойся, я с тобой: страна, война и детские страхи*, ogólnodostępny, bo publikowany w sieci, pozwala odnaleźć engram, ślad pamięciowy wywołany przez określone bodźce (syreny, nocne wstawanie, bieg do schronu, wybuchy), przeanalizować go, odtworzyć punkt po punkcie, skonkretyzować. Owa analiza, na co wskazują wyniki Freudowskiej teorii, do której, jak sądzę, sięga autorka opowiadania, redukuje napięcie emocjonalne, a w konsekwencji pozwala wyrzucić z siebie ciągły strach i postępować rozsądnie oraz świadomie w sytuacji zagrożenia. Narracja utworu jest czytelna, nie ma tutaj wyszukanych zabiegów artystycznych. Prosty język, poważny ton wypowiedzi podkreślają terapeutyczny, a nawet użytkowy cel tego tekstu:

Нет смысла уговаривать детей, что бояться в принципе нечего, или что с нами никогда ничего не случится: мы ведь и сами в это не верим. Зато можно попробовать посмеяться на все эти темы. Чем больше и смешнее мы разговариваем о том, что нас всех пугает, тем проще становится с этим жить. И тем успешней в конечном итоге мы все взрослеем. К несчастью, это все-таки опасное приключение. Но речь и не идет о том, чтобы полюбить войну – а только о том, чтобы даже во время войны было немножко легче жить (Rajher 2014).

Poddana analizie twórczość jest nie tylko splotem impulsów, które destabilizują codzienność, uciskają i czekają na rozładowanie lub działań w afekcie, jako reakcji na chaos tego świata. To nie jest wytracona stopklatka, afektywno-tekstowe drganie (Łebkowska 83). To narracja w pełni kontrolowana, świadoma, poparta doświadczeniem terapeutycznym perspektywa, nakierowana na odbiorcę i służąca ustabilizowaniu jego rozdygotanych emocji, wyciszeniu towarzyszących im przedświadomych, bezosobowych, odbywających się poza „ja” sytuacji afektywnych. W tym przypadku reguła amerykańskiego psychologa Waltera Canona „walcz lub uciekaj” nie działa. Labilność emocjonalna zostaje utempero-

wana, a fikcja literacka stwarza optymalne warunki do rzeczywistego działania. Problemy stają się możliwe do pokonania.

Mamy u Reicher metaforyczny obraz ludzkiego życia jako nieustannej walki z hydrą lernejską (takiej metafory używa pisarka we wstępie do zbioru *Налево – сказку говорюм*). Los człowieka to splot różnorodnych zdarzeń, emocji i nastrojów. Ale nawet, jeśli głowa potwornego gada wciąż odrasta – warto, powtórzmy za Reicher, ćwiczyć herkulesowską wytrwałość. Zakończenie wstępu do tomu *Налево – сказку говорюм* koi emocje. I nawet, jeśli pytania o celowość ludzkiej egzystencji wciąż są otwarte, pozostaje wiara w sens istnienia i radość z ciągłego udziału w fakcie bycia.

Literatura Reicher – prozaiczki i doświadczonej psychoterapeutki, poprzez dokonywaną tam analizę literackiego przypadku, wspólne z nim odczuwanie, może stanowić Iserowską nić Ariadny, zwierciadło, w którym przegląda się ludzkość z jej problemami, człowiek z jego pragnieniem samoświadomości, potrzebą likwidowania symptomów patogenicznych i odreagowania zakotwiczonych w pamięci traum psychicznych (Alksnin 80). Uważam więc, że proza Reicher spełnia warunki literaturoterapeutyczne. Poprzez jej różnorodność, pozorny chaos, poruszane w niej wątki psychologiczne, rewalidacyjne i resocjalizacyjne zachęca do „oddźwięku czytelniczego”, umysłowej i emocjonalnej aktywności (Rembowska-Płuciennik 120–121). Bo „kiedy realność staje się chaotyczną płataniną [skrajnych – A.L.] stanów – jak twierdzi Roman Katsman – czytelnikowi nie pozostaje nic innego, jak podjąć ryzyko i zacząć po tej splątanej sieci serfować” (Katsman 2018: 8). Twórczość ta może pomagać odbiorcom w rozwiązywaniu problemów, w osiągnięciu spokoju wewnętrznego i odnalezieniu poczucia bezpieczeństwa (cyt. za: Chatzipentidis 100, 104). Co więcej, jest to biblioterapia afektywna, czytelnictwo kierowane (Chatzipentidis 102). Poprzez stały kontakt z czytelnikami (Reicher publikuje w sieci, prowadzi blog, jest obecna w dyskusji nad tekstem) pisarka-psychoterapeutka ma wgląd w ich emocje, potrafi rozpoznać naturę ich problemów, nie pozostawia bez pomocy, odpowiednio ukierunkowuje również poza tekstem. Pisarka niczym Freudowski detektyw „próbuję przechrzyć nieświadome i uczynić je widocznym, pokonać nieszczerość [...], wstyd, luki w pamięci, zafałszowane wspomnienia” (cyt. za: Alksnin 82). Reicher wciela się w tę rolę świadomie. Jest autorką wyczuloną i empatyczną (Łebkowska 2008: 65, 186). W ten sposób przekonuje czytelnika, że warto jej zaufać. Należy dodać, że terapia poprzez literaturę, podobnie jak pisanie dziennika, do czego zachęcają współczesne techniki psychoterapeutyczne, może być szczególnie skuteczna wtedy, gdy przeżycia traumatyczne są mocno intymne, wstydliwe i trudno o nich rozmawiać. Oprócz badań czysto literaturoznawczych warto, jak sądzę, spoglądać na prozę Victorii Reicher w sposób interdyscyplinarny, z wykorzystaniem warsztatu psychologa, psychoterapeuty i doświadczeń psychodramy.

Bibliografia

- Alksnin, Adrianna. „W poszukiwaniu symbolicznej sygnatury. *Writing cure*: ciało, pismo, afekt”. *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*. Red. Ryszard Nycz, Anna Łebkowska, Agnieszka Dauksza. Warszawa, Instytut Badań Literackich PAN, 2015, s. 78–98.
- Bachtin, Michaił. „Uwagi o śmiechu (z notatek do książki o F. Rabelais)”. Przeł. Bogusław Żyłko. *Tekstualia*, 4 (59), 2019, s. 191–200.
- Chatzipentidis, Kiriakos. „Biblioterapia”. *Przegląd Biblioterapeutyczny*, 8, 2018, s. 100–105.
- Chirpaz, Francois. „Podmiot wobec tragizmu istnienia”. Przeł. Małgorzata Kowalska. *Sztuka i Filozofia*, 11, 1996, s. 5–17.
- Dubas, Elżbieta. „Starość znana i nieznaną – wybrane refleksje nad współczesną starością”. *Rocznik Andragogiczny*, 20 (135), 2013, s. 135–152. <https://doi.org/10.12775/RA.2013.007>.
- Frankl, Victor. *Człowiek w poszukiwaniu sensu*. Przeł. Aleksandra Wolnicka. Warszawa, Czarna Owca, 2020.
- Jaworski, Stanisław. *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*. Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1993.
- Katsman, Roman. „Żywe życie woli wielokropek”. Przeł. Alicja Mrózek. *Z Rosji do Izraela*. Red. Mirosława Michalska-Suchanek, Agnieszka Lenart. Katowice, Biblioteka Przeglądu Ruscystycznego, 2018, s. 5–11.
- Lenart, Agnieszka. „Ruscystyka w Izraelu. Od kulturowej separacji do demarginalizacji kultury rosyjsko-żydowskiej”. *Roczniki Humanistyczne*, 69, 2021, s. 7–20. <https://doi.org/10.18290/rh21697-1>.
- Lenart, Agnieszka. „Victoria Reicher”. *Z Rosji do Izraela*. Red. Mirosława Michalska-Suchanek, Agnieszka Lenart. Katowice, Biblioteka Przeglądu Ruscystycznego, 2018, s. 14–16.
- Łebkowska, Anna. *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*. Kraków, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2008.
- Łebkowska, Anna. *Somatopoetyka – afekty – wyobrażenia. Literatura XX i XXI wieku*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Markova, Darâ. „Viktoriai Rajher. Joškin dom. Amfora, 2007”. *Jerusalimskij žurnal*, 26, 2008. Web. 23.09.2021. <https://new.antho.net/wp/jj26-elena-akselrod-darya-markova-mixail-kopeliovich/>.
- Pilch, Wanda. „Filozoficzne poziomy relacji człowieka: zmysły, metafizyka, transcendencja”. *Człowiek i relacyjność. Ujęcie socjologiczno-filozoficzne*. Red. Katarzyna Ciuła-Urbaneck, Mariusz Jabłoński, Bogdan Koperski, Bogusław Piotrowski. Krosno, Novum, 2015, s. 83–98.
- Przymuszała, Beata. „Wobec cielesnej ekspansji – poetyckie reakcje”. *Polonistyka. Innowacje*, 1, 2015, s. 16–26. <https://doi.org/10.14746/pi.2015.1.1.2>.
- Rajher, Viktoriâ. *Joškin dom*. Sankt Peterburg, Amfora, 2007. Web. 23.09.2021. <https://libking.ru/books/prose/prose-contemporary/177284-viktoriya-rayher-yoshkin-dom.html>.
- Rajher, Viktoriâ. *Nalevo – skazku govorit*. Moskwa, Tekst, 2020.
- Rajher, Viktoriâ. *Ne bojsâ, â s toboj*. 2014. Web. 27.09.2021. <http://e-goom.co.il/statii/1260ne-boisa-ya-s-toboy.html>.
- Rajher, Viktoriâ. *Utopiâ*. 2003. Web. 18.09.2021. <https://neivid.livejournal.com/133029.html>.
- Reicher, Victoria. *Minjan*. Przeł. Jolanta Lubocha-Kruglik. *Z Rosji do Izraela*. Red. Mirosława Michalska-Suchanek, Agnieszka Lenart. Katowice, Biblioteka Przeglądu Ruscystycznego, 2018, s. 22–59.
- Rembowska-Pluciennik, Magdalena. „Wizualne efekty i afekty. Obrazowanie mentalne a emocjonalne zaangażowanie czytelnika”. *Teksty Drugie*, 6, 2009, s. 120–134.

- Schmitz, Hermann. „Ciałosfera, przestrzeń i uczucia”. Przeł. Bolesław Andrzejewski. Poznań, Garnmond, 2001.
- Suchanek-Michalska, Mirosława. „Najnowsza literatura rosyjsko-izraelska. Zarys zagadnienia”. *Przegląd Rusycystyczny*, 1 (169), 2020, s. 181–197. <https://doi.org/10.31261/pr.7761>.
- Woźniak, Anna. „O literaturze rosyjskiej, jej nauczaniu i literaturocentryzmie”. *Roczniki Humanistyczne*, 64 (7), 2016, s. 43–62. <https://doi.org/10.18290/rh.2016.64.7-3>.

KRISTINA VORONTSOVA

Эволюция концепта скуки в творчестве Елены Шварц

The evolution of the concept of boredom in Elena Shvarts's creative work

Abstract. This paper focuses on the concept of boredom in the creative work of one of the significant figures of Soviet underground culture – Elena Shvarts. All the creative heritage – both poetic and prosaic – is treated like a semiotic unity, so that it is possible to see the evolution in understanding such a notion during more than five decades of the poet's life. While analyzing the five-volume collection by Shvarts, statistical calculation has revealed only 28 cases of using the concept. Even though for Shvarts's lyrical subjects, who are usually passionate and ecstatically active, boredom is not specific at all, the author sometimes puts this concept in the meaningful center of her creative universe. It could be done both explicably and implacably through the description of "boring" landscapes and events. After close reading of the texts from the five-volume collection, it is claimed that boredom in Shvarts's oeuvre is strictly associated to the physical (and/or physiological) world, with its routines, wishes and activities. To the contrast, the transcendental world and everything connected to the *sacrum*, according to Elena Shvarts, cannot be boring.

Keywords: boredom, Elena Shvarts, Soviet poetry, memoires, postmodern

Kristina Vorontsova, Jagiellonian University, Kraków – Poland, kristina.vorontsova@uj.edu.pl,
<https://orcid.org/0000-0001-9230-1043>

Елена Шварц – ключевая фигура советской богемы эпохи брежневского застоя, одна из самых заметных поэтесс-постмодернисток ленинградского андеграунда, так называемой „второй культуры” Северной столицы, завсегда литературных обществ и салонов 1970-х годов, превратившая свою жизнь в житнетворчество по аналогии с авторами Серебряного века (см.: Bunturi 81–101; Zitzewitz 111) и отдавшая поэзии всю себя. Ее визионерские стихи о Боге, духовных поисках и культурных пересечениях, активно распространявшиеся в самиздате, тамиздате и на квартирных чтениях, после распада СССР наконец доходят до широкого читателя, и автор получает широкое признание. Шварц была лауреаткой престижных литературных пре-

мий, включая „Триумф” и культовую премию Андрея Белого, участвовала во многих поэтических фестивалях в США, Израиле и Европе. Однако несмотря на литературоведческий интерес исследователей из разных стран, многие аспекты ее творчества до сих пор остаются *terra incognita*, продолжают публиковаться архивы поэтессы, находятся прежде не издаваемые ранние тексты, которые, конечно, необходимо поместить в контекст творческой эволюции автора и ввести в научный оборот.

Цель данной статьи – проследить изменения концепта СКУКА в творчестве Елены Шварц как целостной системе и определить его роль в поэтической вселенной автора. При этом непосредственно концепт понимается вслед за Владимиром Карасиком как трехкомпонентный конструкт лингвокультуры, включающий в себя понятийный, образный и ценностный элементы (Karasiĭk 2001: 3–17) и помогающий в освоении мира научным, художественным либо обыденным способом (Karasiĭk 1996: 3–16). Само собой, концепт СКУКА в данной статье будет отнесен именно к художественным концептам, так как основным материалом исследования послужило пятитомное собрание сочинений поэтессы, в котором поэзия, проза, дневники и драматические тексты рассматриваются как единое семиотическое целое. При этом, конечно, нельзя отрицать значительного влияния обыденного восприятия мира на художественное освоение реальности, что будет особенно заметно при анализе мемуарных произведений автора.

Интересные выводы можно сделать уже на основании статистических подсчетов: лексема СКУКА и производные от нее в названном издании, претендующем на полноту отображения художественного наследия автора, встречается всего 26 раз, еще один поэтический текст отобран как пример имплицитного выражения того же самого концепта. Либо – как в единственном случае – это эксплицитное выражение, репрезентированное синонимической лексемой НУДЬ. Таким образом, на первый взгляд кажется, что рассматриваемый концепт не играет абсолютно никакой роли в художественной вселенной поэтессы. На самом деле для типичной лирической героини Елены Шварц характерна не скука, но страстная экзальтация, камлание, поиски Бога и жажда Его любви на грани с безумием. Однако достаточно часто в творчестве автора отсутствие чего-либо говорит красноречивее, чем прямая номинация. Отсутствие каких-то проблемных тем, являющихся общим местом русской и мировой литературы, оборачивается их раскрытием в подтексте или в действительно редких текстах (часто – единственных на весь поэтический корпус), являющихся своеобразной квинтэссенцией авторского мировоззрения. Видимо, скука как вполне естественное состояние человека относится к таким базовым понятиям, о которых лирической героине Шварц есть что сказать, но не всегда хватает времени и сил, ведь она мыслит вселенскими масштабами.

Собственно, чем является скука в этом поэтическом мире? Если следовать определению в *Большом толковом словаре русского языка*, то скука – „состояние душевного томления, уныния, тоски от безделья или отсутствия интереса к окружающему” (*Bol'soj tolkovyj slovar'*, электронный ресурс). В таком достаточно бытовом (обыденном, в терминологии Карасика) значении лексема встречается в ранних дневниковых записях. Так, например, десятилетняя Шварц перефразирует афоризм Шарля Луи Монтескье: „Читая это значит превратить часы скуки в часы развлечения” (Švarc 2013: 263), запись от 29 сентября 1958 года. Действительно, тоска от безделья заменяется на радость деяния благодаря выдуманным мирам и воображению, однако характерно, что в данной версии опущена неизбежность скуки в жизни каждого человека, заявленная во французском оригинале: „Aimer à lire, c'est faire un échange des heures d'ennui que l'on doit avoir en sa vie contre des heures délicieuses” (*Le Parisien*, электронный ресурс). Поэтесса словно с раннего детства решает не поддаваться этой напасти и искать выход, в том числе и в творчестве. Кроме того, представляется важным, что в толковании Елены Шварц антонимом скуки выступает именно развлечение, в то время как Монтескье употребляет прилагательное *délicieux*, основным значением которого является „Extrêmement agréable, qui procure un plaisir vif et délicat” (*Larousse*, электронный ресурс), то есть что-то приятное и доставляющее деликатное удовольствие. Иными словами, представлены две точки зрения на один и тот же концепт, сформированные различными лингвокультурами: в языковой картине мира русскоязычного человека скучный равно неинтересному, а в картине мира франкофона – неприятному, не доставляющему удовольствия. Более того, развлечение предполагает какие-то активные действия субъекта, его участие и формирование ситуации, а в оригинальном французском афоризме на первый план выходит объектность человека, так как что-то извне доставляет ему удовольствие. Скука в подобном контексте активности-пассивности упоминается в записях о гастролях в Грузии, куда девочку взяла мать, Дина Морисовна Шварц, завлит Большого драматического театра им. Максима Горького в Ленинграде. Запись от 2 июля 1959 года гласит: „Вечер. Довольно скучно” (Švarc 2013: 266). При этом причина скуки не объяснена, наоборот, юная Шварц с восторгом описывает Тбилиси и спектакли. Вероятно, тоска от бездействия возникает на контрасте с бурной театральной жизнью, насыщенной творческой средой.

Дважды скука появляется в дневниковых записях о поэтическом объединении Глеба Семенова, так называемом лито „Первой пятилетки”, куда юная Шварц носила свои первые стихи (см.: *Poèziâ – èto razgovor samogo âzyka*, электронный ресурс). Запись от 5 марта 1963:

Сегодня была у Глеба Сергеевича Семенова. Ну сначала он сказал, что я человек одаренный и сама это знаю. И если буду писать дальше не хуже, то научусь по-настоящему. Ну, потом он говорил по строчкам. [...]

[...]

Ну, в общем, он меня обо всем спрашивал. Сказал, что в объединение он меня возьмет, если мне будет не скучно (Švarc 2013: 329–330).

Запись от 22 марта 1963 года:

Я вошла боком, отодвигая стулья. Глеб Сергеевич сказал: „это Лена Шварц. Я ее пригласил. Она будет у нас в объединении, если ей не будет скучно, просто потому что она намного младше вас” (Švarc 2013: 332).

Интересно, что в данном случае лексема СКУКА возникает в речи наставников Александра Кушнера, Владимира Британишского, Виктора Сошноры и других знаковых фигур русской поэзии старшего поколения, однако юная поэтесса, несмотря на возраст, не испытывает отсутствия интереса к окружающему. Наоборот, в объединении она знакомится с семнадцатилетним Виктором Кривулиным, ставшим одним из ближайших ее друзей, участвует в выступлениях в Тарту по приглашению Семенова, пишет и читает поразительные стихи – словом, борется с обыденной скукой главным известным ей деятельным методом: творчеством.

Собственно, скучающий человек, в понимании Шварц, это безусловное негативное определение, предполагающее пассивность и замкнутость в себе, пресловутое отсутствие интереса к новому, к тому, что происходит вовне. Одно из самых драматичных переживаний юности поэтессы – крушение литературного идола, десакрализация великой Анны Ахматовой – сопровождается именно этой характеристикой. Запись от 10 августа 1963 года:

Была сегодня у А. А. Ахматовой.

Я думала, что она святая, великая. Она – дура, захваленная. Кроме себя ничего не видит. Лицо противное, только нос хороший.

Про мои стихи, посвященные ей, сказала – почему вы мне принесли такие злые стихи? Почему за меня не надо молиться? За меня все молятся... – я ей пыталась объяснить, что, наоборот, я же молюсь за Вас, но она не слушала. Она заведомо знала все, что я скажу, ей, бедненькой, было скучно. Меня она даже не слушала, я встала и ушла. Очень расстроилась, потому что я в нее очень верила [...] (Švarc 2013: 346).

Данная, обыденная, коннотация концепта скуки также будет репрезентирована и в более поздних стихах. Например, в *Сочинениях Арно Царта* 1984 года:

Но тут – увь! – они проходят мимо

Скучающего милиционера.

И, удивлен их видом, странной речью,

Он говорит им: Ваши документы! (Švarc 2002b: 52)

Образ скучающего милиционера в данном случае следует понимать буквально, то есть используется типичный обыденный концепт: он ничем не занят на дежурстве в ночном Ленинграде и рад прицепиться к праздно шагающей подвыпившей парочке волшебников, за что в дальнейшем поплатится рассудком, как Иван Бездомный после встречи с Воландом и его свитой в *Мастере и Маргарите*:

Служивый, говорят, совсем рехнулся
И повторял в больнице: Поплывемте.
Нет документов? Граждане, плывемте! (Švarc 2002b: 53)

Собственно, в рассматриваемом примере актуализирован лейтмотив всего творчества Елены Шварц: противопоставление скучной обыденности простых людей из толпы, филистеров и яркой интересной сферы трансцендентного. Не каждый смертный, по версии поэтессы, готов к восприятию запредельного, поэтому кому-то опасно выходить за границы собственного скучного существования.

В дневниковых записях 1961 года, в свою очередь, актуализирован аспект отсутствия интереса к окружающему в связи с общей монотонной однообразностью жизни, которую в дальнейшем поэтесса будет избегать в своих художественных текстах, обращая внимание исключительно на нарочито нескучные, волшебные проявления трансцендентного мира:

Теперь в обращении новые деньги. Берточка и мама подарили по рублю (новому, конечно). Сейчас сделала уроки. Я теперь соревнуюсь с Сашкой Вальманом. Кастрюля в меня влюблен по-прежнему. Скучно. Сейчас пойду гулять. Берточка выписала „Советский спорт“, я его очень люблю. Сейчас жду его и Берточку. Потом пойду в кино или к кому-нибудь на телевизор (Švarc 2013: 282).

Скучно в страшном повторяемом мире рутины, точнее „ску-учно“ (Švarc 2008b: 132), и сторожам сумасшедшего дома в исторической драме 1968 года *История об Иване Антоновиче, русском императоре, о том, что первое – бунт или бунтовщик, а также о двух молодых людях обыкновенной наружности, Василии Мировиче и его друге Аполлоне Ушакове и о том, как им всем не повезло*. Можно заметить, что, как и в случае с ранее упомянутым милиционером, это герои, относящиеся к казенным, государственным структурам. И это, конечно, не случайно.

Быт, в том числе реалии государства, в оптике Шварц априори скучен, поэтому ее персонажей интересует только бытие, магия, запредельное волшебство. В большом цикле *Лестница с дырявыми площадками* 1978 года чудесное начинается сразу после упоминания скуки и как следствие попытки убежать от нее:

– Как эта музыка скучна. Нет, это слишком!

Который час? – Сосед достал часы,
И щелкнула серебряная крышка.
Три человечка там – размером стрекозы –

Служили стрелками, насажены ногами на шпенек,
По швам их руки, к цифрам – их волосы,
И мучал среднего – что? – внутренний щелчок [...] (Švarc 2002a: 74).

Выясняется, что человечки – это „три времени” души, а „час отбивала смерть ребром косы” (Švarc 2002a: 75). В художественной вселенной Шварц подобное, само собой, интереснее и глубже любой земной музыки.

Позднее, уже в 1980-х гг. она будет сама немного иронизировать над этим в *Повести о Лисе*, где главная героиня, китайская лиса-оборотень, абсолютно не воспринимает „человеческие” развлечения и магии кино предпочитает просто магию:

Пошли в кинотеатр „Форум”.
„Как скучно, – она сказала, –
Бывает поинтересней”. –
Она из чулка достала
Серебряное зеркальце
И, тихо смеясь, показала (Švarc 2002b: 41).

На этом стихотворение обрывается, чтобы каждый читатель сам представил, что „поинтереснее” земной жизни можно увидеть в серебряном зеркальце китайской феи. Именно запредельное, трансцендентное, визионерское в поэтическом мире Шварц – антоним „скучному”. В данном случае обыденный концепт СКУКА накладывается на художественное восприятие мира.

Ценностный аспект рассматриваемого понятия ярче всего раскрывается в произведениях, посвященных сфере сакрального. Еще в свои пятнадцать лет, в годы первых стихов и занятий в поэтической студии, она так пишет о Боге, обозначая центральную тему всего будущего творчества: „Он не пресен, не скучен, он мудр” (Švarc 2013: 354). Это полемика с романтическим взглядом на сложный образ дьявола, несущий внутренний конфликт, в отличие от цельного идеального образа Бога. „Не скучен” – явно положительная характеристика. Интересно, что при этом в том же 1963 году юная Елена Шварц пишет стихотворение *О, ангелы, вы хилы*, в котором ее лирическая героиня бунтует против небесной сферы и объявляет ангелов скучными:

О ангелов нудь,
О дьявола медь,

Мне ль, хулиганке,
Молитвы петь?! (Švarc 2013: 226)

Вместо лексемы СКУКА, обозначающей результат определенных действий (точнее – бездействия), употреблена лексема НУДЬ: „О том, что надоело, вызывает скуку, наводит тоску” (*Bol'šoj tolkovyj slovar'*, электронный ресурс), то есть причина скуки как таковая. Необходимо отметить, что образа Бога в данном стихотворении нет, то есть, по сути, нет противоречия в озвученной в дневниках концепции божественного. По масштабам космогонии Шварц дьявол не может стоять с Богом на одном уровне, и она сравнивает именно ангелов и падшего ангела в пользу последнего.

Позднее, в маленькой поэме *Горбатый миг* (1974), полностью посвященной греху и блуду, телесности, доведенной до абсурда, поэтесса приходит к выводу, что как раз-таки эта часть человеческой жизни не представляет для нее и ее лирических субъектов интереса:

И змей шипенье в страсти,
Потные хладеют руки –
На краю как будто счастья
И в краю смертельной скуки (Švarc 2002b: 72).

„Край смертельной скуки” в данном контексте – это сексуальность, эрос, в отличие от духовных практик неистовых лирических героинь Шварц. Опять-таки актуализируется ценностный аспект рассматриваемого художественного концепта.

Пожалуй, своеобразным гротесковым апогеем данного мотива, связывающего отвратительную телесность и концепт СКУКА, можно считать стихотворение *Задний двор на Юге* 1990 года. Традиционный южный морской пейзаж иронически противопоставлен смрадному отхожему месту, которое, как ничто иное, символизирует телесный низ в бахтиновском понимании:

И посреди – зловоньями облитый,
Как вырванный циклопий глаз
Иль жертвенник невидимому богу,
Курится унитаз.
Здесь этот бог царит на юге.
Он навевает скуку, горе
И правит он и всем и всеми,
Всем, кроме моря (Švarc 2016: 158).

Если настоящий Бог не скучен, то это квазибожество нижнего пантеона навевает скуку. Не будет преувеличением сказать, что в данном контексте рассматриваемый концепт близок концепту ТОСКА: данной лексемой в раз-

говорной речи нередко обозначают „гнетущую, томительную скуку” (*Bol'soj tolkovyj slovar'*, электронный ресурс), своеобразную гиперболизированную скуку, доведенную до крайности. Еще раз необходимо подчеркнуть, что подобное экзистенциальное состояние вызвано, как это ни парадоксально, физиологичностью естественных отпавлений. Оппозиция *sacrum – profanum* в данном художественном тексте доведена до абсурда с помощью оксюморонного метафорического переноса унитаза – алтарь, в котором вместо фишама курится зловоние.

Интересно, что у Елены Шварц скука часто связана с теснотой. В стихотворении *Повесть* (1964) читаем:

А водяной шатался и голосом, как сотня пил,
кричал и выл и говорил:
„О, сколько раз я умирал,
но я ни разу не воскрес.
Что хочешь я: то адмирал,
то просто бес.
В небытии вдруг стало тесно, скучно – ведь годы,
и в воздух мой кулак прорезался,
и голос – собственное горло –
чуть не порезал: резкий – лезвие!
Уж сколько лет мне ночь родимым домом,
и каждый час – как угол обжитой [...]” (Švarc 2013: 236).

В эссе *Ужас рождения* 1996 года Шварц описывает „боль рождения”, с точки зрения не матери (матерью она никогда не была и подобного опыта описать не могла), а младенца:

Тьма. Мерный стук в ушах, руки натываются на влажное, теплое. Скучно становится лежать во чреве, тесно. Тянет, толкает куда-то неведомая сила. Дитя делает судорожное движение к выходу, толкается головой, бьется лбом в неподдающуюся дверь... И всю жизнь жалеет об этом неизбежном прыжке (Švarc 2008b: 304).

В определенном смысле скука у Шварц оказывается очень физиологичной, и она же является той самой непреодолимой силой, заставляющей и абстрактное дитя, и Водяного из *Повести* вырываться из замкнутого пространства „небытия”, как из гроба, в бытие. Таким образом, скука – это неизменный спутник не-жизни, по Шварц, антитеза действию. Очевидно, что теснота этого скучного танатологического, по сути, пространства ассоциирована с несвободой, ограниченностью движения, а кроме того телесность скуки связана с миром физическим, максимально далеким от сфер божественного. Сама телесность, физиология женского опыта в поэтической вселенной Шварц либо встроена в духовные практики (роды –

своеобразное жертвоприношение), либо не имеет смысла (см.: Popović 753–771).

Подобное сонное не-бытие, не-жизнь описаны и в стихотворении 2008 года *Утки в Павловске*, в котором гвардейцы из „потешных” полков царя Павла ждут в обличии птиц его возвращения из страны смерти:

Ветер дохнул, и вдруг
Речка Славянка
Обратилась
В Диану Эфесскую.
Бугорками пошла,
Мелкой грудью заволновалась,
Из каждого сверкающего соска
Утки пьют молоко, как младенцы.
Птицы, вскормленные осенним
Оловянным молоком,
Солдатами когда-то были,
Игральным павловским полком.
Все ждут – вернется повелитель
И, скинув перья свои серые,
Мундиры синие наденут,
Как будто горлышки у селезней.
И будет он наш вечный зритель.
Как скучно было в утках жить! (Švarc 2013: 19)

Иными словами, скука от существования в неестественной форме накладывается на типичную скуку от ожидания чего-то важного, когда время тянется бесконечно долго. Если рассматривать данное стихотворение в широком христианском контексте, что характерно для всего творчества Шварц, то параллели с ожиданием Второго пришествия „вечного зрителя” очевидны, а значит, по мнению автора, наша земная жизнь скучна и является не-жизнью, а души заперты в человеческих телах, как солдаты в утках. Орнитологическая символика достаточно красноречива: утки и селезни в иудаизме – это символы бессмертия, в Северной Америке – посредники между водой и Небом. В целом водоплавающие птицы в русской народной культуре ассоциируются с тем светом, со смертью (Žarnikova 109), то есть в очередной раз художественный концепт СКУКА ассоциирован с понятием небытия, в том числе на более глубоком символическом уровне. В заключительных строках стихотворения благодаря данной интерпретации возникает фактически оксюморон, парадокс: жить не-жизнь.

Как и в ситуации с афоризмом Монтеスキе, Шварц все время противопоставляет скучной пассивности активные действия, а в эссе *В позднем отрочестве (или ранней юности)*, входящей в автобиографическую книгу *Определение в дурную погоду* 1996 года, объясняет свою позицию так:

В позднем отрочестве возникает чувство обыденности, рутинности жизни. Начинает мучить скука мнимой вечности, безысходность будничности. Это проходит при первых потерях и пробуждении другого чувства – скольжения в смерть и мгновенности жизни. Это первое ощущение обыденности – как бы бомба с часовым механизмом, взрывающаяся именно в определенном возрасте в человеке, для того чтобы он искал перемен, судьбы (Švarc 2008a: 236–237).

Подростки не верят в свою смертность и, по мнению автора, именно поэтому чувствуют скуку, в то время как каждый взрослый человек просто не имеет права скучать, зная, что его конец близок. Сопротивление экзистенциальной скуке предполагает под собой субъектность, проактивность.

Патографическая пассивность, коррелирующая со смертью, изображена в стихотворении *Обводной канал (маленькая элегия)* от 19 мая 2008 года. Здесь нет прямого упоминания лексемы СКУКА или ее дериватов, однако общее ощущение монотонности пейзажа, подчеркнутое ритмом, позволяет отнести данный текст к имплицитному использованию анализируемого концепта:

Здесь мы, а там уж мир иной.
Канал Обводный, мерзлый, тусклый,
Мир очертил чертой стальной –
Как будто вымечтан этруском
Соннотекущий змей больной (Švarc 2013: 19).

Патографический Петербург и характерная для последних стихотворений Елены Шварц оппозиция „болезнь – здоровье” в антропологическом художественном пространстве имеют четко выраженные характеристики лиминальности, границы между бытием и небытием, жизнью и не-жизнью (Vorontsova 118–135). И вот эта пауза в процессе трансгрессии, замирании на пороге между двумя мирами вызывает у лирической героини состояние, выраженное в русском языке идиоматическим выражением „смертельная скука”.

Пожалуй, своеобразным программным стихотворением на эту тему в поэтическом наследии Шварц является *Гостиница Мондэхель* 1981 года. О названии поэтесса дала небольшой комментарий, подсказывая пути интерпретации постмодернистского текста: „Если прочесть это слово по-немецки (с французской связкой), выйдет „ясная луна”, если же первую часть слова – по-французски, а вторую – по-английски, то: „мир – ад” (Švarc 2002a: 129).

Первая же строка „Мир наш – гостиница, это известно младенцу” (Švarc 2002a: 129) раскрывает замысел автора: мы все – лишь временные постояльцы в этой гостинице, обреченные рано или поздно покинуть ее пределы. Шварц описывает земной путь души в этом месте как достаточно страшный, а главное, безрадостный опыт, похожий на опыт командированных в советских гостиницах:

А в коридоре охали, зевали
Три малолетние цыганки,
Они за горничных (вы, девы – Мойры, Парки?) –
Все что-то пряли, штопали, вязали.
Всё рожки хрюкали, и коридорный всё лаялся и лаялся со мной,
Я думала, что это – просто скука, а это – скука вечности самой (Švarc 2002a: 131).

Даже богини судьбы (сестры-мойры или парки), прядущие нити человеческой жизни, в данном контексте десакрализованы и низведены до простых горничных, а уровень сервиса вообще – оставляет желать лучшего. Именно поэтому лирическая героиня приходит к выводу, что это место воплощает собой не „просто скуку”, а „скуку вечности самой”. Иными словами, наш земной мир – это скука, тоска, душевное томление нечеловеческого масштаба, именно поэтому мифические сущности исполняют двойственные роли, а простые смертные постояльцы ощущают экзистенциальные страдания на своем жизненном пути.

Неслучайно, конечно, выбрана метафора гостиница – мир, который – если следовать авторскому комментарию – ад. Гостиницы, наряду с вокзалами и кладбищами, можно отнести к гетеротопиям, странным лиминальным пространствам, хронотопам порога, где встречаются и прощаются времена и культуры, быт и бытие, сущности разных миров.

Интересно, что именно цыганская тема у Шварц тесно ассоциирована с концептом СКУКА: однако если в *Гостинице Мондэхель* цыганки как часть страшного мира скуку наводят, то в более раннем цикле 1977 года *Желания* с подзаголовком *Цыганские стихи* лирическая героиня предлагает эффективное средство от нее:

Слетай, сокол, слетай в лавку,
Купи зеленую.
Злато, серебро покинь,
Возьми зеленую.
Ах, какое радость-счастье
Разлито повсюду,
Оно жжется, оно льется
Даже на Иуду.
И не видеть смертный грех
Счастья и в горе,
А не видишь – чтоб прозреть
Выпей зелен-море.
Надо скуку утопить
И, тоску разбавя,
Друзей, недругов простить
Можно не лукавя (Švarc 2002b: 28).

В *Желаниях* создается образ настоящей стереотипной разгульной жизни с алкоголем и цыганскими песнями, чрезвычайно напоминающей образ жизни ленинградской богемы 1970-х годов. Не будет преувеличением сказать, что для самой Шварц алкоголь нередко оказывался лекарством против скуки и рутины эпохи брежневского застоя (см.: Vorontsova 78–88). Даже в подростковых дневниковых записях от 22 октября 1962 года можно найти истоки подобного лечения, хотя, возможно, перед читателями обычная юношеская бравада пятнадцатилетней поэтессы:

Вчера у Данилки был день рожденья. Ну я развернулась вовсю. Потому что было скучно. Там был один режиссер – Илья – очень хороший, я еще перед ним старалась. Нализалась порядком. Сегодня башка трещала, поспала днем полчаса, полегче стало (Švarc 2013: 307–308).

Однако в дальнейшем рассматриваемый концепт становится всеобъемлющим, неотвратимым и принимает на себя функции обязательной характеристики вселенной, от которой уже так просто не убежишь. Подтверждением природной скуки этого мира можно считать строки из стихотворения *Саламандра*:

Саламандра нежится в огне,
Дымом дышит,
Пьет золу.
Жарко ей и больно ей в воде,
В воздухе ей душно –
На земле ей скучно (Švarc 2001, электронный ресурс).

Саламандра – это ящерица, название которой дословно переводится как „огонь внутри” и которая, по средневековым bestiариям обитала в огне и им же питалась. „На земле” – распространенный синоним этого мира, и неудивительно, что саламандре, страдающей в иных стихиях, на земле именно скучно: это тоже страдание, но экзистенциального, душевного характера. Как и китайской лисе, магической огненной ящерице, представляющей сферы запредельного, человеческий мир должен казаться пресным и бесцветным.

Подобное определение того, что скучно, находим и в квази-автобиографической книге *Литературные гастроли* 2000 года в рассказе *Охрид*. Концепт СКУКА в данном тексте очень четко маркирует людей по их принадлежности к сфере *sacrum*. Например,

Глухое озеро Охрид в дикой древности облюбовано отшельниками, они жили в пещерах – выход из которых в воду, и по воде же привозили им хлеб и свечи. Римская дорога

вела легионы вдоль озера из Эпира на север, к скифам. Небо над озером постоянно меняется, как и над Галилейским морем, монахам никогда не было скучно (Švarc 2008b: 183).

Очевидно, что „божьем людям”, отшельникам, не скучно именно из-за их близости к Небу, в отличие от простых смертных – участников литературного фестиваля, приехавших из разных стран к Охридскому озеру на границе Македонии и Албании:

Долго можно смотреть на эти перебегающие свету над холмами, на грубые облака или вдруг резкую лазурь. Но надо и о фестивале подумать. Балкон в гостиничном номере выходил на озеро, с трудом отлепивши от него глаза, я спустилась в конференц-зал, открыла дверь и увидела длинный овальный стол и за ним два десятка участников с наушниками на голове, они что-то лениво записывали и от скуки внимательно посмотрели на меня, опоздавшую, сразу же притулившуюся в углу, впрочем, ненадолго. Второй русский участник, не понимавший ни слова ни на каком языке, кроме кирилло-мефодьевского, и то не очень, спросил, наклонившись, почему все время звучит слово „пердю”, бедный заматеревший шестидесятник. Речь шла о Прусте и его потерянном и якобы обретенном времени. Скука сводила челюсти. И я убежала на берег озера, опустила в него руку, кинула камешек, оно очень глубоко у самого берега (Švarc 2008b: 183).

Повтор лексемы СКУКА в одном абзаце призван подчеркнуть гнетущую атмосферу фестиваля, а кроме того, воплощает главную идею всей книги рассказов – настоящая Поэзия утекает из этого мира. Творчество как один из способов эскапизма, очевидно, больше не работает и не общается присутствующих в зале творцов к сфере божественного. Именно поэтому главная героиня, Тина Бриллиант, аватар-маска самой Елены Шварц не может находиться в этом обществе и возвращается на берег озера, к отшельникам.

Подводя итоги, хочется сказать, что концепт СКУКА, хотя и не является частотным в творчестве Елены Шварц, маркирует определенным образом некоторые сферы в художественной вселенной поэтессы. Прежде всего, скучно все, что связано с физическим, телесным, осязаемым миром и связанной с ним рутинной. Скуке нашего смертного мира противопоставляется экзальтация лирических героинь Шварц, настроенных на музыку небесных сфер, на божественное. Скука из-за этой выраженной телесности связана в некоторых художественных текстах с ощущением тесноты. Кроме того, рассматриваемая лексема употребляется и в более обыденном значении томления, возникающего от отсутствия интереса к внешнему миру или какого-либо увлекательного занятия. При этом, со временем даже это бытовое значение Шварц удается вписать в свою философию: по-настоящему интересным, захватывающим признается только необыкновенно божественное.

Библиография

- Bol'soj tolkovyj slovar' russkogo âzyka*. Red. Sergej Kuznecov. Sankt-Peterburg, Norint, 1998. Web. 24.10.2021. <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/>.
- Bunturi, Vlada. „Zdes' vsë tak tonko, tak intellektual'no...”. *Paradigma. Filosofsko-kul'turologičeskij al'manah*, 18, 2011, s. 89–101.
- Karasik, Vladimir. „Kul'turnye dominanty v âzyke”. *Âzykovaâ ličnost': kul'turnye koncepty*. Red. Vladimir Karasik. Volgograd-Arhangel'sk, Peremena, 1996, s. 3–16.
- Karasik, Vladimir. „O kategoriâh lingvokul'turologii”. *Âzykovaâ ličnost': problemy kommunikativnoj deâtelnosti*. Red. Vladimir Karasik. Volgograd, Peremena, 2001, s. 3–17.
- Larousse*. Web. 24.10.2021. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/délicieux/23086>.
- Le Parisien*. Web. 24.10.2021. <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/17863>.
- Poèziâ – èto razgovor samogo âzyka* [Interv'û s Viktorom Krivulinym]. Web. 24.10.2021. <http://ruthenia.ru/60s/leningrad/krivulin/interview.htm>.
- Popovic, Dunja. „Symbolic injury and embodied mysticism in Elena Shvarts's «Trudy i dni Lavinii»”. *The Slavic and East European Journal*, 4, 2007, s. 753–771.
- Švarc, Elena. „«Den' bož'ih korovok»: neizdannye stihi 1990-h godov”. *Vozduh*, 3–4, 2016, s. 157–163.
- Švarc, Elena. *Dikopis' poslednego vremeni*. Sankt-Peterburg, Puškinskij fond, 2001. Web. 24.10.2021. <http://www.vavilon.ru/texts/shvarts4.html>.
- Švarc, Elena. *Sočineniâ Eleny Švarc*. Sankt-Peterburg, Puškinskij fond, t. 1, 2002a.
- Švarc, Elena. *Sočineniâ Eleny Švarc*. Sankt-Peterburg, Puškinskij fond, t. 2, 2002b.
- Švarc, Elena. *Sočineniâ Eleny Švarc*. Sankt-Peterburg, Puškinskij fond, t. 3, 2008a.
- Švarc, Elena. *Sočineniâ Eleny Švarc*. Sankt-Peterburg, Puškinskij fond, t. 4, 2008b.
- Švarc, Elena. *Sočineniâ Eleny Švarc*. Sankt-Peterburg, Puškinskij fond, t. 5, 2013.
- Vorontsova, Kristina. „Alkohol'naâ karta Sankt-Peterburga: «Obez'ân'i pryžki» Eleny Švarc i «Drugoj Peterburg» Džona Nikolsona”. *Pejzaž / Krajobraz / Przestrzeń. Język i tekst*. Red. Maria Długołęcka-Pietrzak, Aldona Kocyla-Łukasiewicz. Siedlce, [i]WN IKRiBL, 2018, s. 57–88.
- Vorontsova, Kristina. „Prostranstvo – vremâ – androgin...”: *Modeli prostranstva v poèzii Eleny Švarc*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Zitzewitz, Josephine. *Poetry and the Leningrad Religious-Philosophical Seminar 1974–1980. Music for a Deaf Age*. Leeds, Legenda, 2015.
- Žarnikova, Svetlana. „Obrazy vodoplavauših ptic v russkoj narodnoj tradicii (Istoki i genesis)”. *Kul'tura Russkogo Severa*. Red. Aleksandr Bašen'kin. Vologda, Izdanie VGPI, 1994, s. 108–119.

BARTOSZ OSIEWICZ

Motyw nadziei w najnowszej poezji Dmitrija Strocewa

The motif of hope in Dmitry Strotsev's latest poetry

Abstract. This article is devoted to the analysis of the motif of hope in the latest poetry of the Belarusian independent poet Dmitry Strotsev. The peaceful Belarusian revolution of 2020 became a source of inspiration for Strotsev and influenced the form and content of his latest works. The methodological basis of the research is focused on the observations on hope made by the French philosopher Gabriel Honoré Marcel in the essay *Outline of the phenomenology and metaphysics of hope* (1942), and by the priest Józef Tischner in the essay *Binding of Hope* (1973). In Strotsev's latest poetry, the theme of hope is combined with the heroic peaceful struggle for freedom undertaken by Belarusian society and is inscribed in an intertextual dialogue with the Bible. The poet presents a collective portrait of people filled with hope, which is an impulse for them to act. It shows society at the time of a test of enslavement. The answer to enslavement is opposition born of hope. The experience of heroism also flows from hope. Strotsev's works not only immortalize the people who fought for freedom, but also multiply the hope inherent in all those who take up a heroic fight against evil. Hope allows them to visualize the "fragility" and "impermanence" of evil. It is also a comfort to those who are suffering from loss. It also helps not to succumb to despair.

Keywords: Dmitry Strotsev, modern Belarusian poetry, hope, freedom, religion

Bartosz Osiewicz, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, osiebar@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0003-2208-5386>

Miejmy nadzieję!... nie tę lichą, marną,
Co rdzeń spróchniały w wątły kwiat ubiera,
Lecz tę niezłomną, która tkwi jak ziarno
Przyszłych poświęceń w duszy bohatera.

Adam Asnyk, *Miejmy nadzieję!*
(Asnyk, źródło elektroniczne)

Komitet Naukowy XVII Międzynarodowej Konferencji „Rusycystyka europejska a współczesność” przedmiotem namysłu w sekcji literaturoznawczej zaproponował uczynić topos nadziei. Zdaniem organizatorów, temat ów „w warunkach pandemii oraz skomplikowanej sytuacji społeczno-politycznej wydaje się tym, czego wszyscy oczekujemy i o czym myślimy”. W ich opinii „w czasach wielkiej próby

nadzieja obok wiary i miłości jest jednym z elementów triady, najchętniej wykorzystywanym przez twórców” (*Zaproszenie na konferencję*, źródło elektroniczne).

Jednym z nich niewątpliwie pozostaje Dmitrij Strocew (ur. 1963) – białoruski poeta niezależny tworzący w języku rosyjskim. Jego przygoda z liryką rozpoczęła się niemal 40 lat temu. Jako młody absolwent architektury zainteresował się sztuką słowa. Szybko odnalazł autorską formę wyrazu poetyckiego, pozostając jednocześnie w orbicie wpływów takich twórców liryki, jak Wielimir Chlebnikow, Leonid Aronzon, Josif Brodski, Jelena Szwarz, Olga Siedakowa, Wieniamin Błażenny i in. Od lat 80. minionego stulecia udało mu się opublikować kilkanaście tomów poetyckich [wśród najważniejszych można wymienić m.in. 38 (38, 1990), *Виноград* (*Winogrono*, 2007), *Бутылки света* (*Butelki światła*, 2009), *Газета* (*Gazeta*, 2012), *Шаг* (*Krok*, 2015)]¹ (zob. Strocew 1990, 2007, 2009, 2012, 2015). Jego utwory ukazały się również w przekładach na język angielski, białoruski, niemiecki, polski, tamilski, ukraiński, włoski i in.², doczekały się także opinii krytyków oraz badaczy literatury (Davydenkov, źródło elektroniczne; Hadanovič, źródło elektroniczne; Markitantova 2008, 2012; Ananko, Kiršbaum, źródło elektroniczne; Osiewicz; Svetašova). Strocew jest członkiem Białoruskiego PEN Clubu i Związku Pisarzy Białoruskich, a od 2007 roku laureatem nagrody literackiej *Русская премия*, przyznawanej twórcom rosyjskojęzycznym mieszkającym poza Rosją. W 2020 roku razem z białoruską poetką Hanną Komar został wyróżniony nagrodą Norwegian Authors Union Freedom of Speech Award (*Hanna Komar*, źródło elektroniczne). W 2021 roku otrzymał nagrodę Fundacji Biblioteki im. Vaclava Havla Disturbing the Peace Award to a Courageous Writer at Risk (*Dmitri Strotsev Wins...*, źródło elektroniczne). W czasie pandemii COVID-19 przy zastosowaniu narzędzi teleinformatycznych Strocew był częstym uczestnikiem spotkań autorskich (zob. np. *Presentazione del libro...*, źródło elektroniczne) oraz konferencji i sympozjów naukowych. Instytut Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej (obecnie Instytut Filologii Wschodniosłowiańskich) Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w formie zdalnej miał zaszczyt gościć poetę na Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Od powstania słuckiego po białoruską rewolucję (1920–2020). Dyskurs oporu”, na której 9 marca 2021 roku wystąpił z referatem *Искусство народного неповиновения*.

Aby uniknąć nieporozumień natury metodologicznej, na wstępie niniejszego szkicu pragnę zdefiniować samo pojęcie najnowszej poezji Strocewa. Terminem

¹ W niniejszym artykule polskie tytuły utworów powstałych w języku rosyjskim przytaczam w wersji zaproponowanej przez tłumacza. Tytuły nieprzełożone dotąd na język polski podaję we własnym przekładzie filologicznym.

² *Dmitry Strotsev in Oxford*, źródło elektroniczne; *Dmitry Strotsev's poem...*, źródło elektroniczne; *The golden age...*, źródło elektroniczne; Strocew 2020, 2021; Strotsev; Strocew 2019, *hierarchowie...*, źródło elektroniczne; Walczak.

tym określam wiersze białoruskiego twórcy napisane pomiędzy czerwcem 2020 a kwietniem 2021 roku. Czynnikiem intensyfikującym proces twórczy oraz kształtującym formę i treść przekazu poetyckiego Strocewa okazały się dramatyczne wydarzenia na Białorusi zapoczątkowane 9 sierpnia 2020 roku. Zakwestionowane przez Białorusinów oraz nieuznane przez społeczność międzynarodową wyniki wyborów prezydenckich, w których po raz kolejny – według oficjalnych danych – przytłaczające zwycięstwo odniósł Aleksandr Łukaszenka, dały początek fali pokojowych protestów krwawo stłumionych przez władze. Wnikliwym obserwatorem i komentatorem tych wydarzeń pozostaje Strocew, uwieczniający je w słowie poetyckim publikowanym w internecie.

Najnowszą poezję niezależnego białoruskiego literata przenika duch nadziei, który staje się jednym z jej najistotniejszych motywów. Jego obecność wynika bezpośrednio z rzeczywistości pozatekstowej. Dostrzega to inny białoruski poeta, tłumacz i literaturoznawca Andriej Chadanowicz, który, przeciwstawiając nadzieję rozpacz, umiejscawia ją w szerszym kręgu pojęć i opozycji, ewokowanych poezją Strocewa: „Так получилось, что протест и солидарность, ненависть и любовь, отчаяние и надежда, страх и победа над ним находят в сегодняшней Беларуси свое выражение в стихах” (Hadanovič, źródło elektroniczne). Podstawą metodologiczną niniejszego artykułu uczynię obserwacje dotyczące nadziei poczynione przez francuskiego filozofa Gabriela Honoré Marcela w eseju *Zarys fenomenologii i metafizyki nadziei* (*Esquisse d'une phénoménologie et d'une métaphysique de l'espérance*, 1942) oraz księdza Józefa Tischnera w eseju *Wiązania nadziei* (1973). Dostrzeżona przez literaturoznawców głęboka religijność świata poetyckiego Strocewa (zob. np. Dark; Osiewicz) uzasadnia spojrzenie na jego lirykę przez pryzmat myśli wspomnianych filozofów religijnych. Dodatkowo warto zwrócić uwagę na naznaczony niewolą kontekst historyczno-społeczny, w którym powstały obfitujące w nadzieję wiersze Strocewa (upominająca się o demokrację współczesna Białoruś) i poświęcone nadziei teksty Marcela (okupowana Francja) oraz Tischnera (Polska lat 70.).

Punktem wyjścia do dalszych rozważań uczynię jednak słownikową definicję nadziei. *Słownik języka polskiego* pod redakcją Mieczysława Szymczaka podpowiada, że nadzieja to „oczekiwanie spełnienia się czegoś pożądanego; ufność, że się to spełni, urzeczywistni” (Szymczak 255). Marcel, rozumiejąc nadzieję w podobny sposób, dodatkowo twierdzi, że uzasadnione jest postrzeganie nadziei jako cnoty, argumentuje, iż „każda cnota jest specyfikacją pewnej siły wewnętrznej” (Marcel 65). Trwać w nadziei to, jego zdaniem, „pozostawać wiernym w godzinach ciemności temu, co początkowo było jedynie natchnieniem, uniesieniem czy zachwytem” (Marcel 65). Mówiąc o nadziei, Marcel posługuje się pojęciem próby („osobistej” „bądź zbiorowej”), którą postrzega jako rodzaj niewoli. Osoba zniewolona funkcjonuje w warunkach „narzuconych w drodze zewnętrznej

przymusu”, a jej działania podlegają różnego typu ograniczeniom (Marcel 30). Nadzieja jest światłem rozświetlającym mrok. Dzięki niej można zmierzyć się z chorobą czy dążyć do odzyskania wolności. Jest więc „odpowiedzią bytu na próbę” (Marcel 30). Tischner z kolei wiąże nadzieję z doświadczeniem heroizmu. „Heroizm człowieka – pisze Tischner – wyrasta z najbardziej intymnych doświadczeń nadziei” (Tischner 301) i dodaje: „Człowiek jest zdolny do heroizmu tylko w imię jakiejś nadziei. Jest tak, ponieważ heroizm wymaga świata, w którym zachowany jest ruch wartości” (Tischner 301). Najbardziej wymownym symbolem heroizmu może być śmierć męczeńska (Tischner 294–295). W najnowszej poezji Strocewa motyw nadziei łączy się bezpośrednio z heroiczną pokojową walką o wolność podjętą przez białoruskie społeczeństwo i zostaje wpisany w dialog intertekstualny z Biblią, będącą dla poety niewyczerpanym źródłem inspiracji. Próbą dla uwiecznionych w poezji Strocewa Białorusinów jest niewola. Chęć jej pokonania nie jest jedynie chwilowym impulsem, lecz konsekwentnym działaniem wynikającym z głębokiego wewnętrznego przeświadczenia o jego sensowności i efektywności. Nie byłoby ono możliwe bez heroizmu, którego fundamentem jest właśnie nadzieja.

W eseju *Zarys fenomenologii i metafizyki nadziei*, napisanym w czasie okupacji w Le Peuch w styczniu 1942 roku, Marcel kreśli relacje zachodzące między nadzieją a walką o wolność. Uczony powołuje się przy tym na przykład patriotę, który nie traci nadziei „co do wyzwolenia swej tymczasowo okupowanej ojczyzny”; „całą swą istotą przeciwstawia się uznaniu faktu, że noc, która zapadła nad jego krajem, mogłaby być czymś nieodwołalnym; twierdzi, że jest to jakieś przejściowe zaciemnienie” (Marcel 49). Zdaniem Marcela, rozpacz owego patriotę „równałaby się dezercji”, „byłoby to przejście na stronę nieprzyjaciela” (Marcel 49–50). Nadzieja na wyzwolenie jest więc uczestnictwem w jego przygotowaniu, zaś podawanie w wątpliwość zwycięstwa to zmniejszanie jego szans (Marcel 50). Innymi słowy, „mając nadzieję – pisze Marcel – mam świadomość umacniania, a rozpaczając czy zwyczajnie wątpiąc – rozluźniania, zrywania pewnej więzi, jaka łączy mnie z tym, co wchodzi w grę. Więż ta jest w sposób oczywisty z istoty swej religijna” (Marcel 50).

Bywa, że nadzieja, „rozwija się w kręgu «my», czyli w kręgu braterstwa”. Wtedy „podtrzymujemy się wzajemnie naszą nadzieją” (Marcel 52). Duch braterstwa i nadziei przenika autobiograficzny w swej istocie wiersz *мы с женой* (*my z żoną*, 13.08.2020). Strocew, konstruując zbiorowy podmiot liryczny, którym są białoruscy patrioci, a jednocześnie osoby sobie najbliższe – mąż i żona, podkreśla ideę braterstwa – w tym przypadku więzi łączącej ludzi na poziomie wspólnoty rodzinnej i narodowej. Stanowiący jedność zbiorowy podmiot liryczny pragnie zademonstrować sprzeciw, solidarnie stawić opór złu, którego ucieleśnieniem w tekście artystycznym jest postać smoka. Obecność „bezpartyjnych

i nieuzbrojonych ludzi” na ulicach Mińska, walczących o bezpieczeństwo oraz przyszłość swoich dzieci, jest determinowana nadzieją. Nie przeszkadza im śmiertelne zmęczenie i realne zagrożenie życia. Podobnie rzecz ma się w wierszu *как удивительно (jak wspaniale, 23.08.2020)* zakończonym słowami „мы дико устали / мы победим” (Strocev, *kak udivitel'no*, źródło elektroniczne). Utwór zainspirowany rzeczywistymi wydarzeniami – niedzielnym protestem 23 sierpnia 2020 roku – zawiera „poetyckie migawki” tamtych chwil. Strocev umieszcza w nim przetransponowane literacko powszechnie znane z przekazów medialnych kadry, na których białoruski prezydent w kamizelce kuloodpornej z karabinem w ręku wysiada z helikoptera („лукашенко покидает дворец / прямо в эти секунды // нет дракон опять возвращается / с автоматом в клешне”) (Strocev, *kak udivitel'no*, źródło elektroniczne). Przeciwwagą dla nich jest obraz wspólnoty stworzony przez poetę w nawiązaniu do Biblii (żywe pozostają skojarzenia z Listem do Galatów: „Jeden drugiego brzemiona noście i tak wypełniajcie prawo Chrystusowe”, Gal 6, 2). Drugi człowiek staje się darem i oparciem. Poczucie jedności pozwala zamienić „zwierzęcy strach” w „wolność i szczęście”:

как удивительно
все же привести на площадь подругу [...]

взявшись за руки пройти по проспекту
как в последний раз
и вдруг на площади задышать
свободно [...]

может эти двое из всех
движутся в наше безумие
на расстрел [...] (Strocev, *kak udivitel'no*, źródło elektroniczne).

Nadzieja na zwycięstwo łączy uczestników wielotysięcznych pokojowych marszów, którzy są jak kropla drażąca skałę, jak wartki potok tworzący ocean ludzkich istnień. Obrazy te z fotograficzną precyzją utrwalone zostały w lirykach *Так побеждаем (Tak zwyciężamy, 10.09.2020)*, *Чудо (Cud, 5.10.2020)* czy *минское море на партизанском (morze mińskie na prospekcie partyzanczim, 20.10.2020)*. Strocev, szkicując zbiorowy portret bohaterskiego społeczeństwa białoruskiego, które dzięki nadziei pokonało strach, wykazało się hartem ducha, przezwyciężyło apatię, podejmuje również temat heroizmu. Tischner przekonuje, iż:

zachodzi ścisły związek między nadzieją człowieka a heroizmem, do jakiego człowiek czuje się zdolny. Polega to najpierw na tym, że nadzieja umożliwia heroizm. Kto stracił wszelką nadzieję, ten zagubił także podstawę dla heroizmu. Gdybyśmy chcieli w takim człowieku odbu-

dować jego heroizm, musielibyśmy zacząć od odbudowania jakiejś nadziei. Ale można powiedzieć jeszcze coś więcej; jaka jest ludzka nadzieja, taki jest ludzki heroizm. Nadzieja głodnych rodzi heroizm walki z głodem, nadzieja ciekawych rodzi heroizm walki z niewiedzą, nadzieja niewolników rodzi heroizm walki o wolność (Tischner 294–295).

Strocew nie ma wątpliwości, że heroizm zniewolonych Białorusinów wypływa bezpośrednio z doświadczenia nadziei. Zbiorowy bohater jego liryki połączony duchem braterstwa dzięki nadziei jest w stanie dokonać cudu. Jego projekcją są obecne w wierszu *Чыдо* biblijne reminiscencje. Ulice Mińska, po których płyną „ludzkie potoki”, stają się Kaną Galilejską, w której następuje przemienienie wody w wino. Poprzez wyraźną aluzję do pierwszego cudu Jezusa (por. J 2, 1–11) Strocew mówi o cudownej przemianie zachodzącej w świadomości ludzi, którzy pokonali niemoc, przestali żyć siłą bezwładu i uzyskali zdolność do działania. Odwołując się do tradycji biblijnej, poeta kieruje swoje myśli ku przyszłości, poprzez symbol wina utożsamianej z „epoką mesjańską” (por. Sesboué). Nie można jednak myśleć o przyszłości bez nadziei. To ona pozwala człowiekowi – jak twierdzi Tischner – wybiegać poza otaczającą go rzeczywistość i oferować mu nowy, możliwy świat (Tischner 295–296), to ona, mając – zdaniem Marcela – „proroczy charakter”, „czierpie [...] swój autorytet z pewnej utajonej wizji, na którą dane jest jej liczyć, choć nie może z niej korzystać” (Marcel 55).

Nadzieja ma również w świecie liryki Strocewa wymiar eschatologiczny, łącząc się ze zmartwychwstaniem. W wierszu *это самое счастливое время...* (*to jest najszczęśliwszy czas...*, 21.11.2020) Strocew porównuje mentalne przebudzeniu zniewolonego społeczeństwa białoruskiego do powstania z martwych. Zmartwychwstanie dokonujące się w sercu białoruskiej stolicy rodzi skojarzenia z obrazem powszechnego zmartwychwstania, kończącego panowanie śmierci. Ów obraz został utrwalony w tekście *Апокаліпсы św. Јана* (Ap 20, 5–6, 11–15). Korzystając z biblijnego hipotekstu, Strocew mówi o nadziei, której podstawą jest nadejście dnia przyszłej sprawiedliwości i mocne przeświadczenie o „kruchości łą” obecnego w aktualnym świecie (por. Tischner 303–304):

это самое счастливое время
всей моей жизни
говорит

это как жизнь после смерти
сама жизнь вместо
смерти [...]

это идешь среди мертвых домов
и вдруг воскрешение мертвых

а вокруг воскрешение мертвых

люди вокруг выходят из мертвых домов
восстают из гробов и выходят выходят
изумленные толпы выходят
и сонмы и сонмы живых

они хохочут и плачут и поют и танцуют
как бессмертные (Strocev, *ëto samoe sčastlivoe vremâ*, źródło elektroniczne).

Nadzieja okupiona jest męczeństwem. Jedną z pierwszych ofiar krwawo stłumionych pokojowych protestów był Aleksandr Tarajkowski, któremu białoruski poeta poświęcił wiersz *не маўдан* (*to nie majdan*, 11.08.2020). Postać ta powraca w innych lirykach Strocewa. Dzieje się tak m.in. w utworze *выходи* (*wyjdz*, 4.04.2021), którego kośćcem jest motyw nadziei na zmartwychwstanie. Nieprzypadkowo rzeczony tekst powstał w okresie Świąt Wielkiej Nocy. Inicjuje go odwołanie do ewangelicznej sceny wskrzeszenia Łazarza, zwieńczonej słowami „Łazarzu, wyjdź na zewnątrz!» I wyszedł zmarły” (J 11, 43–44). Strocev, cytując Ewangelię według św. Jana („выходи // Лазарь // и вышел” (Strocev, *vyhodi*, źródło elektroniczne)), uczynił ją stabilnym hipotekstem, którego znajomość jest kluczem do odczytania wymowy ideowej wiersza. Centralną postacią liryku jest Chrystus czyniący cuda, uczestniczący w drodze krzyżowej, powstający z martwych. Słowa Jezusa „wyjdź na zewnątrz” pobrzmiwają w kolejnych partiach utworu i stanowią bezpośrednie wezwanie dla dwóch rzeczywistych postaci – Aleksandra (Tarajkowskiego)³ i Romana (Bondarienki)⁴. Zmartwychwstanie współczesnych „białoruskich Łazarzy” ożywia nadzieję, że ich przedwczesna śmierć nie była daremna i przyniesie owoc wolności. „Nadzieja – pisze Tischner – proponuje nowy świat. Propozycję można odrzucić, a proponującego zabić. Dojrzałość nadziei przejawiać się wtedy będzie przez heroizm, z jakim człowiek byłby w stanie bronić swego owocu” (Tischner 295–296). Tarajkowski i Bondarienko, urzeczeni wizją lepszego jutra wypływającą z nadziei, architektki przyszłości, wykazali się heroizmem, którego wymownym symbolem była śmierć. Dlatego Strocev, posługując się słowem poetyckim, wkomponowuje nazwiska zamordowanych w topografię Mińska, upamiętniając ich w przestrzeni miejskiej:

как
на проспект Тарайковского
поскорее пройти
спрашиваю

³ Aleksandr Tarajkowski zginął od milicyjnej kuli na początku białoruskich protestów w sierpniu 2020 roku (zob. *Mińsk żegna mężczyznę...*, źródło elektroniczne).

⁴ Roman Bondarienko został śmiertelnie pobity przez nieznaną sprawcę, broniąc białoruskiej biało-czerwono-białej flagi w listopadzie 2020 roku (zob. *Roman Bondarenko...*, źródło elektroniczne).

у женщины в белом

ты
берешь меня за руку
по бульварам и дворикам
наш пеший
маршрут [...]

тихая
главная площадь страны
Площадь Перемен

приглашает
склонить наши головы

видишь
глаза дорогие Романа
помогают не сбиться
с пути (Strocev, *kak*, źródło elektroniczne).

Motyw nadziei przenika też wiersz *цмоку* (*smokowi*, 14.02.2021). Apokaliptyczna wizja eksplozji wulkanu, na skutek której ziemia pokrywa się lawą, ma również wymiar pozytywny. Zniszczenie (teraźniejszość) kontrastuje z odrodzeniem (przyszłość), którego gwarantem jest właśnie nadzieja („магма живая”, Strocev, *смoku*, źródło elektroniczne) ukryta pod cienką warstwą zakrzepłej lawy. Tym samym Strocev kieruje uwagę odbiorcy w stronę kategorii czasu, która odgrywa w poezji białoruskiego twórcy niepoślednią rolę. Wyczuwając tragizm teraźniejszości, poeta pokłada ufność w przyszłości, powtarzając myśl o temporalnym charakterze nadziei i dokonującej się w niej syntezie czasu, wyrażoną we wspomnianym eseju Tischnera. Polski duchowny i filozof zauważa, że

doświadczenie czasu to w nadziei najpierw i przede wszystkim doświadczenie jakiejś przyszłości. Nie znaczy to jednak, by teraźniejszość i przeszłość zapadały w zapomnienie. Między teraźniejszością i przyszłością pojawia się kontrast. Przyszłość to miejsce ostatecznego wybawienia. Teraźniejszość to miejsce obecnej tragiczności. Ale nadzieja wiąże teraźniejszość i przyszłość więzią dialektyczną tezy z jej antytezą. Jeżeli teraz jest ciemność, to jutro zjawi się światłość w tej ciemności, jeśli tu jest ziemia zgrzyoty, to tam jest ziemia rozkwitu, jeżeli tu panuje choroba i ból, to tam jest wieczna młodość (Tischner 299).

Innym aspektem bezpośrednio powiązanim z nadzieją, a poruszonym w liryku Strocewa, jest zagadnienie zła, które w analizowanym utworze, podobnie jak w kilku innych wierszach, utożsamiane jest z postacią smoka⁵. Bestia, mająca

⁵ Obraz smoka obecny jest m.in. w wierszach *белорусская медитация* (*białoruska medytacja*, 05.06.2020), *мы с женой* (*ty z żoną*, 13.08.2020), *как удивительно* (*jak wspaniale*, 23.08.2020), *цмок* (*smok*, 20.12.2020).

w świecie poetyckim Strocewa biblijno-literacki rodowód, traci swoją pierwotną siłę, stając się karykaturą „drapieżnego pancernego smoka” („цмоку / некуда приземлиться / драконова гора обернулась / вулканом // идет вприпрыжку / быстро перебирая лапами / пятки печет”) (Strocev, *cmoku*, źródło elektroniczne). Dławiący ją strach twórcy umiejętnie maskuje w słowie poetyckim zawierającym ukryty frazeologizm „душа в пятки ушла”. Tym samym Strocev podejmuje problem nietrwałości zła. „Kruchość zła” jest, zdaniem Tischnera, drugim doświadczeniem, obok doświadczenia czasu (Tischner 300). „Im żywsza nadzieja, im bardziej spontanicznie rozwija się jej skok ku jutru, tym słabsze jest w niej doświadczenie zła aktualnie gnębiącego człowieka. W nadziei istnienie zła jest pozorem istnienia; zło jest przemijające, przypadkowe, całkiem kruche” (Tischner 300). Nadzieja w przekonaniu poety jest czynnikiem przybliżającym zwycięstwo dobra nad złem; ma ona swój udział w aktywizacji konstruktywnej siły dobra i neutralizacji rażącej siły zła.

Motyw nadziei przeplata się w najnowszej poezji Strocewa z motywem rozpacz. Ścisły związek zachodzący pomiędzy obydwoma pojęciami odnotował Marcel, zauważając, że „o nadziei można mówić tylko tam, gdzie wchodzi w grę pokusa rozpacz” (Marcel 37). „Istota aktu rozpacz”, zdaniem francuskiego filozofa, jest „kapitulacją przed czymś, co mój sąd uznał za *fatum*” (Marcel 37). Tischner dodaje, że „rozpacz oznacza utratę sensu wszystkiego, co człowieka otacza” (Tischner 279). Problem ten szczególnie mocno ujawnia się w wierszach Strocewa o zniewoleniu utrzymanych w poetyce więziennej. W liryku *мороз* (*mróz*, 01.02.2021) zimowy pejzaż obserwowany zza krat przez osadzone kobiety jest antytezą sytuacji lirycznej z wiersza Aleksandra Puszkina *Зимнее утро* (*Zimowy poranek*, 1829):

Мороз и солнце; день чудесный! [...]

Вся комната янтарным блеском
Озарена. Веселым треском
Трещит затопленная печь.
Приятно думать у лежанки.
Но знаешь: не велеть ли в санки
Кобылку бурую запретить? (Puškin 117)

мороз

солнце

снег слепит глаза [...]

в камере
нет отопления
воздуха [...]

свет режет глаза

беснование

льжня до горизонта (Strocev, *moroz*, źródło elektroniczne).

Po raz kolejny wiersz staje się przyczynkiem do refleksji dotyczącej czasu. Przepelniony rozpaczą okres odbywania kary (jak powiedziałyby Tischner – „miejsce obecnej tragiczności” [Tischner 299]) jest postrzegany przez osoby osadzone jako demoniczna wieczność, w której nie ma miejsca na nadzieję. Marcel dowodzi, że „rozpacz to w pewnym sensie świadomość zamkniętego czasu lub, ściślej mówiąc, uświadomienie sobie czasu jako więzienia, podczas gdy nadzieja zdaje się przenikać poprzez czas; wszystko dzieje się wówczas tak, jak gdyby czas zamiast zamykać się wokół świadomości, pozwalał czemuś przez siebie przenikać” (Marcel 55). Więzienie przypomina piekło, na którego bramach Dante Alighieri umieścił napis: „Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate / Wchodzący we mnie, zostawcie nadzieję” (Dante, źródło elektroniczne). Rozpacz będąca aktem rezygnacji z nadziei nosi w sobie pierwiastek infernalny. Pojawiające się w liryku Strocewa słowo „беснование” (Strocev, *moroz*, źródło elektroniczne) nie tylko wyraża gniew i bezsilność, lecz uosabia również stan opętania człowieka przez demony i jednocześnie jest odwołaniem do biblijnego hipotekstu (zob. Mt 8, 28–34).

W świecie poetyckim Strocewa więzienie nie zawsze jest miejscem triumfu rozpaczy. Podmiot liryczny wiersza *матушка Церковь* (*mateczka Cerkiew*, 23.04.2021) niczym psalmista Dawid postrzega Stwórcę jako źródło nadziei: „A teraz w czym mam pokładać nadzieję, o Panie? W Tobie jest moja nadzieja” (Ps 39, 8); „Spocznij jedynie w Bogu, duszo moja, bo od Niego pochodzi moja nadzieja” (Ps 62, 6). Utwór poświęcony białoruskiemu więźniowi politycznemu Pawłowi Siewiaryńcowi⁶ utrzymany jest w charakterze modlitwy. Podmiot liryczny, będąc osadzonym („я / на бетонном полу / в темнице”; „мне так / жутко / за казенной решеткой”) (Strocev, *matuška Cerkov'*, źródło elektroniczne), nie ulega „pokusie rozpaczy” i kieruje swe myśli w stronę Cerkwi, która niczym matka napoi go „miodem i mlekiem” oraz nakarmi chlebem eucharystycznym, którym jest Bóg żywy⁷. Głęboka wiara Siewiaryńca i nadzieja przenikają tekst artystyczny Strocewa, w którym podmiot liryczny utożsamiany jest z postacią uwiecznioną w dedykacji. One pozwolą więźniowi „odnieść zwycięstwo nad samym sobą”,

⁶ Paweł Siewiaryniec to białoruski pisarz, publicysta i polityk opozycji, wielokrotnie zatrzymywany i osadzany w areszcie. Obecnie odbywa karę 7 lat pozbawienia wolności w więzieniu o zastrzyżonym rygorze za „organizację masowych zamieszek” (zob. *Białoruś: Paweł Siewiaryniec...*, źródło elektroniczne).

⁷ W podobnej poetyce utrzymany jest wiersz *Улеў* (*Ul*, 13.11.2020-10.04.2021).

„uwolnią od lęku i dadzą siłę duchową do przetrwania wszystkich burz życiowych” (por. *Homilia Jana Pawła II...*, źródło elektroniczne).

Doświadczenie aresztanta obecne w najnowszej poezji Strocewa ma również odcień autobiograficzny. Literat – po zatrzymaniu 21 października 2020 roku – decyzją mińskiego sądu został skazany na karę 13 dni pozbawienia wolności za udział w nielegalnym zgromadzeniu. Przebywając w areszcie, Strocew nie uległ jednak „pokusie rozpacz”, „aktywnie czy zwycięsko zwalczając ją – jak powiedziałyby Marcel – w akcie nadziei” (Marcel 37). Artykuł 23.34 białoruskiego Kodeksu wykroczeń, na podstawie którego poeta został uwięziony, jest jednocześnie tytułem wiersza. Strocew operuje w tym utworze paradoksem. Dla podmiotu lirycznego wyjście poza mury więzienia po odbyciu kary nie jest prawdziwym odzyskaniem wolności. Życie w warunkach całkowitego jej braku sprawia, że opuszczając celę, przypomina on więźnia kroczącego po spacerniaku („нет / я не вышел на свободу / я вышел на прогулку”) (Strocev, 23.34, źródło elektroniczne). Podmiot liryczny nie mówi jednak o kapitulacji, chociaż na pierwszy rzut oka tak mogłoby się wydawać. Zniewolenie jest próbą. Marcel twierdzi, że człowiek poddany próbie narażony jest „na pokusę zamknięcia się w sobie” i przypomina „rozregulowany mechanizm”, którego działanie „nie jest już kierowane żadną ożywiającą intencją” (Marcel 62). Podmiot liryczny Strocewa stawia czoło próbie zniewolenia i wychodzi z niej zwycięsko. Dzieje się tak właśnie dzięki nadziei. To ona pozwala pokonać rozpacz odbierającą chęć do działania. To ona sprawia, że ruch po okręgu przypominającym zakłęty krąg (marsz po więziennym spacerniaku) staje się ruchem liniowym w stronę wyznaczonego celu (spacer ku wolności). Na oczach czytelników bohater liryczny wiersza 23.34 z niewolnika przeradza się w wędrowca, pokonującego trudy egzystencji. Przypomina *homo viator* – człowieka z refleksji filozoficznej Marcela.

Pokojowa białoruska rewolucja 2020 roku stała się dla Strocewa źródłem natchnienia oraz wpłynęła na formę i treść jego najnowszych utworów. Motyw nadziei – będący literacką transformacją uczucia, którego doświadczają współcześni Białorusini – jest integralną częścią jego świata poetyckiego. Chciałoby się rzec: „przeczytaj najnowszą poezję białoruskiego twórcy – odnajdziesz w niej nadzieję”. Poeta szkicuje zbiorowy portret ludzi przepełnionych nadzieją, będącą dla nich impulsem do działania. Ukazuje ich w momencie próby, jaką jest zniewolenie. Odpowiedzią na zniewolenie jest sprzeciw rodzący się z nadziei. Z nadziei wypływa również doświadczenie heroizmu. Utwory Strocewa nie tylko uwieczniają osoby walczące o wolność, lecz także pomnażają nadzieję tkwiącą we wszystkich podejmujących heroiczną walką ze złem. Nadzieja pozwala im uzmysłowić „kruchosc” i „nietrwałość” zła. Jest także pocieszeniem dla cierpiących z powodu straty. Pomaga nie ulegać rozpacz. Rozważania o nadziei w tekstach artystycznych Strocewa są wzbogacone biblijnymi reminiscencjami akcentującymi religijną pozycję autora i stanowiącymi dodatkowe źródło sensu. Zakończenie

procesu twórczego zbiega się z umieszczeniem wierszy w internecie. Tym samym poeta, ignorując cykl wydawniczy i omijając cenzurę, oddaje swoje dzieło bezpośrednio czytelnikowi. W ten sposób krzepi jego serce nadzieją.

Bibliografia

- Ananko, Âroslava, Genrih Kiršbaum. „Bilingval’noe rasstrojstvo. Implicitnyj (ne)čitatel’ i (belo) ruskij sub’ekt v «Loskutnoj ode» D. Strocceva”. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2, 2018. Web. 19.09.2021. <https://magazines.gorky.media/nlo/2018/2/bilingvalnoe-rasstrojstvo.html>.
- Asnyk, Adam. *Miejmy nadzieję!*. Web. 03.10.2021. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/asnyk-miejmy-nadzieje.pdf>.
- Białoruś: Paweł Siewiaryniec i szóstka innych opozycjonistów z karami od 4 do 7 lat więzienia. Web. 17.09.2021. <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/swiat/artykuly/8172134,bialorus-pawel-siewiaryniec-opozycjonisci-wyroki-wiezienie.html>.
- Dante, Alighieri. *Boska komedia*. Przeł. Julian Korsak. Web. 17.09.2021. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/boska-komedia.pdf>.
- Dark, Oleg. „Gnev o stihah Strocceva”. Dmitrij Stroccev. *Butylki sveta. Kniga stihotvorenij*. Moskwa. Seria „Russkij Gulliver”, Centr sovremennoj literatury, 2009, s. 7–14.
- Davydenkov, Aleksej. „Dmitrij Stroccev, «Butylki sveta» (kniga stihotvorenij). – M., Seria «Russkij Gulliver», Centr sovremennoj literatury, 2009”. *Zinziver*, 1, 2010. Web. 19.09.2021. <https://magazines.gorky.media/zin/2010/1/butylki-sveta.html>.
- Dmitri Strotsev Wins the 2021 Disturbing the Peace Award to a Courageous Writer at Risk. Web. 10.10.2021. <https://www.vhlf.org/awards/dmitri-strotsev-wins-the-2021-disturbing-the-peace-award-to-a-courageous-writer-at-risk/>.
- Dmitry Strotsev in Oxford / Dmitrij Stroccev v Oksforde. Transl. by Avril Pyman, Yan Probststein, Valzhyna Mort. Web. 19.09.2021. https://archive.org/details/dmitry_strotsev_v_oxforde/05.++Part+IV.+Three+poems.mp3.
- Dmitry Strotsev’s poem in 7 versions! Web. 11.10.2021. <http://tamil.in/2020/11/16/dmitry-strotsevs-poem-in-6-versions/>.
- The Golden Age of Poetry Harmony and Freedom. Two Poems by Dmitry Strotsev Translated by Ian Probststein*. Web. 10.10.2021. <https://circumferencemag.com/the-golden-age-of-poetry-harmony-and-freedom/>.
- Hadanovič, Andrej. *Belarus’ oprokinuta: poëtičeskâ hronika Dmitriâ Strocceva*. Web. 19.09.2021. <https://culture.pl/ru/article/belarus-oprokinuta-poeticheskaya-khronika-dmitriya-strocceva#>.
- Hanna Komar. Web. 10.10.2021. <https://www.eurozine.com/authors/komar-hanna/>.
- Homilia Jana Pawła II wygłoszona w Poznaniu 3 czerwca 1997*. Web. 24.03.2021. <http://arch-poznan.pl/pl/homilia-jana-pawla-ii-wygloszona-w-poznaniu-3-czerwca-1>.
- Marcel, Gabriel. „Zarys fenomenologii i metafizyki nadziei”. Gabriel Marcel. *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*. Przeł. Piotr Lubicz. Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1984, s. 29–70.
- Markitantova, Olga. „Cvetovoe prostranstvo v poëzii D. Strocceva (sbornik stihov «Ostrov Ce»)”. *Zbornik navukovyh artykulaŭ VIII Miŭnarodnaj navukovaj kanferencyi “Slavânskiâ litaratury ŭ kanteksce susvetnaj”, prysvečanaj 125-goddzŭ z dnâ naradžennâ Ânki Kupaly i Âkuba Kolasa*. Minsk, BDU, 2008, s. 364–369.
- Markitantova, Olga. „Poëziâ Dmitriâ Strocceva kak hudoŭestvennâ sistema”. *Izvestiâ Gomel’skogo gosudarstvennogo universiteta imeni F. Skoriny*, 1 (70), 2012, s. 70–76.

- Mińsk žegna męzczyżnę zabitego podczas demonstracji*. Web. 14.09.2021. <https://wyborcza.pl/7,75399,26212061,mińsk-zegna-zabitego-podczas-demonstracji.html?disableRedirects=true>.
- Osiewicz, Bartosz. *Od prospektu Zwycięzców do aresztu Okrestino – Dmitrija Strocewa poezja protestu* [w druku].
- Presentazione del libro „TERRA SORELLA”, di Dmitrij Stroccev*. Web. 13.11.2021. <https://www.russiacristiana.org/poesie-di-dmitrij-stroccev/>.
- Puškin, Aleksandr. *Stihotvorenjá. Poëmy. „Evgenij Onegin”*. *Dramatičeskie proizvedeniá. Proza*. Moskva, Èksmo, 2008.
- Roman Bondarenko, białoruski Popieluszko*. Web. 14.09.2021. <https://www.rp.pl/swiat/art421961-roman-bondarenko-białoruski-popieluszko>.
- Sesboué, D. „Wino”. *Słownik teologii biblijnej. Dzieło zbiorowe*. Red. Xavier Leon-Dufour. Przeł. i oprac. bp Kazimierz Romaniuk. Poznań, Pallottinum, 1990, s. 1044–1046.
- Stroccev, Dmitrij. *23.34*. Web. 10.09.2021. <http://soloneba.com/dmitrij-strotsev/>.
- Stroccev, Dmitrij. *Butylki sveta. Kniga stihotvorenij*. Moskva, Centr sovremennoj literatury, 2009.
- Stroccev, Dmitrij. *emoku*. Web. 10.08.2021. <https://formasloff.ru/2021/07/01/dmitrij-stroccev-net-netjurma/>.
- Stroccev, Dmitrij. *ëto samoe sčastlivoje vremá*. Web. 10.09.2021. <http://soloneba.com/dmitrij-strotsev/>.
- Stroccev, Dmitrij. *Gazeta. Stihotvorenjá*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.
- Stroccev, Dmitrij. *kak*. Web. 10.08.2021. <https://formasloff.ru/2021/07/01/dmitrij-stroccev-net-netjurma/>.
- Stroccev, Dmitrij. *kak udivitel'no*. Web. 10.09.2021. <http://soloneba.com/dmitrij-strotsev/>.
- Stroccev, Dmitrij. *matuška Cerkov'*. Web. 10.08.2021. <https://formasloff.ru/2021/07/01/dmitrij-stroccev-net-netjurma/>.
- Stroccev, Dmitrij. *moroz*. Web. 10.08.2021. <https://formasloff.ru/2021/07/01/dmitrij-stroccev-net-netjurma/>.
- Stroccev, Dmitrij. *Šag*. Minsk, Novye Mehi, 2015.
- Stroccev, Dmitrij. *Terra sorella. Testo russo a fronte. Ediz. Bilingue*. Curatore Giulia De Florio, Livorno, Valigie Rosse, 2021.
- Stroccev, Dmitrij. *Tridcat' vosem' Stihi i p'esa*. Minsk, Beloruskoe obščestvo, „Kniga”: RÈMC „Orientir”, 1990.
- Stroccev, Dmitrij. *Vinograd*. Minsk, Novye Mehi, 2007.
- Stroccev, Dmitrij. *vyhodi*. Web. 10.08.2021. <https://formasloff.ru/2021/07/01/dmitrij-stroccev-net-netjurma/>.
- Stroccev, Dmitro. *Pil, šo tancûé*. Per. Nataliá Bel'čenko, Sergij Žadan, Boris Hersons'kij, Andrij Hadan. Kiřv, Duh i Litera, 2020.
- Stroccev, Dmitrij. *hierarchowie; to nie majdan; my z żonq; nie obejmuj omonowca; co u nas*. Przeł. Joanna Bernatowicz. Web. 11.01.2021. <https://rozstaje.art/autorzy/dmitrij-stroccev/>.
- Stroccev, Dmitrij. *Wiersze*. Przeł. Tomasz Pierzchała. *Helikopter*, 3, 2019. Web. 11.01.2021. <https://opt-art.net/helikopter/3-2019/dmitrij-stroccev-wiersze/>.
- Strotsev, Dmitry. / Stroccev, Dmitrij. „Arguments and Facts; the voices of culture...; for Natalia Gorbanevskaya; A Step; Freedom; for Ian Probststein; Yes Yes Yes; Preparation”. *Four Centuries. Russian Poetry in Translation*. 18. Transl. by Ian Probststein. Essen, Perelmuter Verlag, 2018, s. 39–43.
- Svetašova, Tat'ána. „Fenomen igry v rannem tvorčestve D. Stroceva”. *Zbornik navukovyh artykulaŭ VIII Mižnarodnaj navukovaj kanferencyi “Slavânskiâ literatury ŭ kantëksce susvetnaj”*,

- prysvečanaj 125-goddzû z dnâ naradžennâ Anki Kupaly i Ąkuba Kolasa*. Minsk, BDU, 2008, s. 381–385.
- Szymczak, Mieczysław, red. *Słownik języka polskiego*. T. 2: *L-P*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
- Tischner, Józef. „Prolegomena chrześcijańskiej filozofii śmierci”. Józef Tischner. *Świat ludzkiej nadziei. Wybór szkiców filozoficznych 1966–1975*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 1992a, s. 269–293.
- Tischner, Józef. „Wiązania nadziei”. Józef Tischner. *Świat ludzkiej nadziei. Wybór szkiców filozoficznych 1966–1975*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 1992b, s. 294–310.
- Walczak, Emilia, red. *Wschód wolności. Antologia współczesnej literatury białoruskiej, ze wstępem Krzysztofa Czyżewskiego*. Bydgoszcz, Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszczy, 2020.
- Zaproszenie na konferencję*. Web. 11.10.2021. http://ifros.home.amu.edu.pl/?page_id=8213.

JĘZYKOZNAWSTWO

KATARZYNA KULIGOWSKA

Obraz pandemii w polskich i rosyjskich połączeniach wyrazowych

Image of pandemic in Polish and Russian collocations

Abstract. Since the beginning of 2020, the Covid-19 pandemic has changed not only many aspects of everyday life, but also the lexical systems of languages. Polish and Russian have been enriched with numerous derivatives, loan words, as well as new collocations pretending to become neophrasemes. The linguistic image of the pandemic consists of miscellaneous metaphorical expressions picturing the reality in terms of war, sports' competitions or natural disasters. New Polish and Russian collocations present different problems of the pandemic crisis and the diverse attitude of individuals and social groups to its threat to public health and the measures taken by governments and international institutions. Furthermore, the analyzed pandemic discourse contains many examples of intertextuality *sensu lato*. These are allusions to literary texts, music, film, and history. The image of the pandemic in Polish and Russian has been complemented by means of idiomatic transformations, humorous expressions and jokes, which are natural and spontaneous answers to long-lasting fear, anxiety and frustration.

Keywords: pandemic, collocations, metaphor, intertextuality, puns

Katarzyna Kuligowska, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, katarzyna.kuligowska@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-8443-4815>

Pandemia koronawirusa już od dwóch lat stanowi nieodłączny element rzeczywistości. Czas ten w znaczącym stopniu zmodyfikował wiele dziedzin życia, od kwestii gospodarczo-ekonomicznych po zagadnienia społeczne i filozoficzno-metafizyczne. Doświadczenie zagrożenia zakaźną chorobą odcisnęło swoje piętno również na systemach językowych, w których odzwierciedlane są bezprecedensowe zjawiska związane z falowym rozprzestrzenianiem się COVID-19 we wszystkich krajach świata i wyczerpanymi wysiłkami ich mieszkańców zmierzającymi do zapanowania nad owym zagrożeniem. Wszelkie zmiany dokonujące się

w otaczającym nas świecie najszybciej uwidaczniają się w zasobie leksykalnym języka, głównie w procesach nazewniczych.

Jak podkreślał Michaił Aleksiejenko, w procesie nominacji aktywne są dwie przeciwstawne tendencje. Z jednej strony obserwuje się dążność do nazywania nowych obiektów i zjawisk za pomocą pojedynczych leksemów wzbogacających system leksykalny języka i jego relacje paradygmatyczne. Z drugiej strony widoczna jest tendencja do tworzenia nazw opisowych, dwu- lub więcej wyrazowych, wpływających na bogactwo relacji syntagmatycznych (Aleksienko 23–33). Oba kierunki nominacji są reprezentowane w zgromadzonym materiale analitycznym, będącym istotnym komponentem językowego obrazu pandemii koronawirusa. Neoderywaty i okazjonalizmy słowotwórcze z czasu pandemii były już przedmiotem prowadzonych przeze mnie badań językoznawczych (zob. Kuligowska). Derywatom pandemicznym poświęcili swoje publikacje także inni językoznawcy (Cierpich-Kozieł; Hampł; Buceva, Zelenin 2020b). Powstał nawet rosyjski słownik zawierający leksykę, która pojawiła się w języku w związku z pandemią i jej wpływem na codzienne życie – *Словарь русского языка коронавирусной эпохи* (Priemyševa 2021b). Uzupełnieniem wspomnianego tomu jest zbiorowa monografia, w której zebrane zostały rezultaty badań specjalistów z dziedziny leksykologii, leksykografii, słowotwórstwa, frazeologii i kulturologii nad zjawiskami i procesami językowymi dokonującymi się w języku rosyjskim w czasie dynamicznego rozprzestrzeniania się w świecie zagrażającego ludziom wirusa SARS-CoV-2 – *Русский язык коронавирусной эпохи* (Priemyševa 2021a).

Czas pandemii odcisnął swoje piętno na języku polskim i rosyjskim nie tylko w postaci nowych leksemów. Znaczącą część nowej leksyki w obu tych systemach stanowią wielowyrazowce, w tym także nieustabilizowane, tworzone doraźnie połączenia wyrazowe, których w języku na dłużej zostanie zapewne niewiele¹. Niektóre jednak z tych połączeń stopniowo utrwalają się w pamięci mówiących i są coraz częściej odtwarzane w określonym, względnie stabilnym kształcie i znaczeniu, co może być potwierdzeniem ich nieokazjonalności (Dziamska-Lernart, Fliciński 12).

Poddane analizie dane językowe zostały wyekscerpowane z prasy, internetu oraz telewizji w okresie od lutego 2020 do września 2021 roku. Jako źródło

¹ W artykule Taisii Bucewej i Aleksandra Zielenina zawarta jest prognoza dotycząca liczby rosyjskich neologizmów pandemicznych, które mogą doczekać się rejestracji w słownikach objaśniających. Swoje założenie rosyjscy badacze opierają na zaproponowanych przez Nadieżdę Kotielową kryteriach oceny innowacji językowych jako kandydatów do włączenia się na stałe do języka ogólnego. Należy do nich m.in. liczba użyc, typ źródła pochodzenia, samodzielność nominacji, znaczenie i stabilność nazywanych realiów, poprawność formy neologizmu (Kotelova 57). Spośród odnotowanych ok. 600 neoleksemów szansę na ustabilizowanie się w języku językoznawcy dają ok. 160 jednostkom leksykalnym z czasu pandemii (Buceva, Zelenin 2020a: 101).

posłużyły drukowane i internetowe wydania następujących polskich i rosyjskich czasopism: „Newsweek Polska”, „Polityka”, „Tygodnik Powszechny”, „Wprost”, „Комсомольская правда”, „Аргументы и факты”, „Огонек”², „Российская газета”. Pojedyncze przykłady polskie pochodzą z programów informacyjnych nadawanych przez stacje TVN, TVN24, Polsat i Polsat News. Wiele jednostek ilustracyjnych zostało wyselekcjonowanych z różnych stron internetowych o charakterze informacyjnym za pomocą wyszukiwarki Google, rosyjskiej wersji wyszukiwarki Yandex oraz wyszukiwarki tekstów Frazeeo.pl.

W językowym obrazie pandemii istotny wydaje się sposób nazywania wirusa, który ją spowodował. Początkowe określenia wskazywały na miejsce, w którym wystąpiły pierwsze przypadki zarażenia się nim przez ludzi, por. *chiński wirus*, *wirus z Wuhan*; *китайский вирус*, „*уханьский вирус*”, *китайский вирус-убийца*. W połowie roku 2020 w związku z nowymi zachorowaniami w krótko wcześniej uznanym za wolny od epidemii Pekinie używane było określenie *пекинский вирус* (Kuligowska 114). Z czasem pojawiły się nowe warianty wirusa, które, w zależności od obszaru występowania, zyskały następujące miana: *mutacja brytyjska*, *mutacja brazylijska*, *wariant fiński*, *wariant indyjski*, tzw. *Brytyjczyk*; *британский вариант*, *индийский штамм*, *южноафриканский штамм*. W końcu jednak w związku z uznaniem tego typu nazewnictwa za politycznie niepoprawne, „stygmatyzujące” i mogące przyczyniać się do powstawania szkodliwych stereotypów narodowych, kolejne powstające mutacje wirusa zaczęto oznaczać za pomocą liter alfabetu greckiego, np. *wirus w wariancie Delta*, *wariant Beta*, *wariant Lambda*, *wariant Gamma*; *Альфа-штамм*, *дельта-штамм*, *Йота-штамм* itd.³

Jednym z bardzo często wykorzystywanych sposobów obrazowania pandemicznej rzeczywistości jest użycie wyrażen metaforycznych, zarówno w oficjalnych wypowiedziach i komentarzach ekspertów, jak i w nieoficjalnych opiniach osób polsko- i rosyjskojęzycznych.

Metafora od momentu wydania klasycznej już pracy George’a Lakoffa i Marka Johnsona *Metafory w naszym życiu* (Lakoff, Johnson 1980), w której uznana została za podstawową operację mentalną i sposób kategoryzacji oraz konceptualizacji świata, doczekała się ogromnej liczby opracowań i studiów, początkowo głównie anglojęzycznych, później także publikowanych w innych językach. Jak podkreśla Irina Sołodiłowa, we współczesnych badaniach językoznawczych metafora jest opisywana przede wszystkim przy użyciu dwóch teorii – teorii metafory konceptualnej i będącej jej swoistym rozwinięciem teorii amalgamatów Gilles’a Fauconniera i Marka Turnera (Solodilova 118).

² Tylko do lutego 2021 roku w związku z zamknięciem czasopisma.

³ Zob. komunikat WHO dotyczący nazewnictwa wariantów wirusa SARS-CoV-2 (WHO) Web. 28.02.2022. <https://www.who.int/en/activities/tracking-SARS-CoV-2-variants/>.

Istotą metafory konceptualnej jest „rozumienie i doświadczanie pewnego rodzaju rzeczy w terminach innej rzeczy” (Lakoff, Johnson 31). W związku z tym metaforyczne są nie tylko sformułowania pochodzące z jednej dziedziny (domena źródłowa) używane do opisu innego aspektu rzeczywistości (domena docelowa), ale metaforyczny charakter ma przede wszystkim sposób pojmowania i w konsekwencji sposób działania człowieka (Lakoff, Johnson 31–32). Teoria amalgamatów opisuje „konceptualne sposoby stapiania pojęć” (Cichmińska 21). W tym przypadku źródłowe i docelowe struktury pojęciowe zostają zintegrowane, a w rezultacie powstaje zupełnie nowa przestrzeń mentalna, niebędąca sumą integrowanych przestrzeni. „Owa integracja [...] dokonuje się na drodze stapiania z sobą (*blending*) odmiennych struktur semantycznych, co ostatecznie prowadzi do powstawania nowych znaczeń” (Tabakowska 594).

W zebranych materiale badawczym obecne są przede wszystkim metafory konceptualne, w których rzeczywistość pandemiczna opisywana jest za pomocą sformułowań z języka wojskowego, sportowego oraz wyrażeń określających klęski żywiołowe. Działania podejmowane od początku 2020 roku przez organizacje międzynarodowe i rządy państw w związku z rozprzestrzenianiem się wirusa są w języku mediów, tekstach internetowych oraz wypowiedziach użytkowników internetu relacjonowane przede wszystkim w kategoriach konfliktu zbrojnego. Stosowanie retoryki militarnej przy opisie choroby i leczenia nie jest zjawiskiem nowym. Susan Sontag zwraca uwagę, że „metafora wojenna w medycynie upowszechniła się po raz pierwszy w latach osiemdziesiątych dziewiętnastego stulecia po odkryciu bakterii jako czynników chorobotwórczych” (Sontag 70). Wirus SARS-CoV-2, wywołujący ciężki ostry zespół oddechowy, znany jako COVID-19, jest postrzegany jako wróg, a wszelkie działania mające powstrzymać jego rozprzestrzenianie się są przedstawiane przy użyciu wyrazów pochodzących z leksykonu wojennego. Najczęściej w analizowanych tekstach używane są hiperonimiczne określenia typu *wojna*, *walka*, *bitwa*, *walczyć*, *pokonać*, *przegrać*, *wygrać*; *война*, *борьба*, *бой*, *битва*, *победа*, *бороться*, *победить*, *проиграть*, np. *Co w laboratoriach na froncie wojny z wirusem?* (polityka.pl, 2.03.2020), *Gdy jesteśmy na wojnie z wirusem, to jest potrzebne zaufanie między obywatelami a rządzącymi* (natemat.pl, 4.08.2021), *Jak walczy się z pandemią* (TP, 30, 2020), [...] *wielu pokonało chorobę, jednakże pamiętamy o tych, którzy przegrali tę walkę* (siewierz.pl, 15.07.2021), *Bitwa trwa* (Polsat, 6.05.2021); *Мир объявляет войну COVID* (РГ, 66, 2020), [...] *всеобщая мобилизация на войну с пандемией* (newizv.ru, 2.08.2021), *Боролись с COVID, а победили групп: почему пропали сезонные инфекции* (РИА Новости Крым, 4.08.2021), *У тех, кто делал прививку, по словам специалистов, она даже эффективнее в полтора раза, чем у тех, кто добыл свои антитела в тяжелом бою с вирусом* (volgograd.kp.ru, 6.08.2021), *Победа над коронавирусом* (От, 2, 2021), *Рынки боятся, что на-*

станет время признаться в том, что борьба с вирусом проиграна (elite-trader.ru, 20.07.2021); [...] летом был госпитализирован, но бой коварному вирусу, увы, проиграл (ulpravda.ru, 4.08.2021). Metaforyczne odniesienia mogą dotyczyć konkretnych historycznych działań wojennych, por. *Wojna trwa, ale jesteśmy już po lądowaniu w Normandii* (Polsat, 12.04.2021).

W badanych tekstach obecne są również leksemy i połączenia wyrazowe będące określeniami poszczególnych etapów operacji wojennych oraz wojennych realiów, np. *front, pole walki, atak, natarcie, odwrót, obrona, ofensywa, operacja, lazaret, rana, uderzyć, zadać/przyjąć cios; удар, контрудар, защита, оборона, фронт, сражение, дать отпор, целиться, убить, вооружиться*, np.: *Lekarze na froncie* (P, 14, 2020), *Atak koronawirusa w wyszczepionym Izraelu* (nczas.com, 4.08.2021), *Epidemia w natarciu* (NW, 34, 2020), *Wirus w ofensywie. Gospodarka przyjmie kolejny cios* (wnp.pl, 15.10.2020), *Operacja COVID* (TP, 46, 2020), *Koronawirus może zadać śmiertelny cios polskiemu regionalnemu lotniskom* (wiadomosci.onet.pl, 16.12.2020), *Wszystko wskazuje na to, że poznański lazaret dla pacjentów z COVID-19 będzie się mieścił na Międzynarodowych Targach Poznańskich* (poznan.wyborcza.pl, 19.10.2020), *Pandemiczne pole walki* (TP, 16, 2021), *Epidemia w odwrocie – coraz mniej chorych na COVID-19* (radiokielce.pl, 24.05.2021), *Na pierwszej linii walki z epidemią* (TP, 13, 2020), *Rana po pandemii* (TP, 25, 2021); *Международная система в целом выдержала первый удар пандемии* (РГ, 209, 2021), *Контрудар по вирусу* (gudok.ru, 6.07.2021), *линия защиты* (Аиф, 21, 2021), *Об этом сообщил оперативный штаб по борьбе с пандемией* (360tv.ru, 3.09.2021), *Противовирусная оборона: почему медики призывают ревакцинироваться против COVID* (topspb.tv, 5.07.2021), *Вирусолог рассказал о „трех фронтах” борьбы с COVID-19* (iz.ru, 25.07.2021), *Вирус „целится” в самую чувствительную точку* (Аиф, 26, 2020), *Рискуя жизнью и здоровьем, медики находятся на передовой борьбы с вирусом* (udm.aif.ru, 13.05.2020), [...] *страны начинают проводить контратаку на вирус на фоне успешных результатов тестирования вакцин* (iarex.ru, 7.12.2020), *COVID-19 изменил „тактику” поведения [...]* (abnews.ru, 21.06.2021).

W wojennych metaforach używanych do relacjonowania i komentowania aktualnych zdarzeń występują nazwy uczestników działań militarnych i przedstawicieli stron konfliktu, czyli: *wróg, przeciwnik, partyzant, sojusznik; враг, союзник, жертва, агрессор, пушечное мясо*, np.: *Sars-CoV-2, przeciwnik groźny, ale do pokonania* (P, 31, 2020), *Partyzanci pandemii* (TP, 17, 2021), *Wygrani i przegrani czasu zarazy* (W, 10, 2021); *фронтвики* (РГ, 72, 2020), [...] *сегодня в мире орудует еще один враг – коронавирус* (gtrkoka.ru, 29.07.2021), *Жара стала союзником коронавируса* (tsargrad.tv, 12.07.2021), *Организм сможет дать отпор агрессору* (media73.ru, 4.08.2021), *Новый антире-*

корд по зараженным: жертвами вируса стали 1311 человек (bashinform.ru, 14.09.2021), Врачи были как пушечное мясо, люди заражались, уходили на изоляцию, другие попадали в реанимацию и в тяжелой форме болели [...] (v-kurse.ru, 15.06.2020).

W analizowanych wyrażeniach metaforycznych odnaleźć można nazwy przedmiotów wyposażenia żołnierskiego oraz nazwy elementów uzbrojenia, np. *broń, hełm, karabin, mina, tarcza; оружие, бомба, мишень, щит*, por.: *Szczepionka na COVID-19 ma stanowić główną broń w walce z pandemią* (money.pl, 11.12.2020), *Świat na minie koronawirusa* (W, 35, 2020), *Pandemia COVID-19: Polska bez tarczy* (TP, 30, 2021), *Maski włóż! Maski zdejm! Kolejny krok ku NOWEJ NORMALNOŚCI* (se.pl, 26.05.2020); *Вакцинация – самое эффективное оружие в борьбе с инфекцией* (smolgazeta.ru, 4.08.2021), [...] *открытые детсады и школы – ковид-бомба с часовым механизмом* (bb.lv, 10.12.2020), *Названа главная мишень коронавируса. И это не легкие* (kr.ru, 5.09.2021), *Все эти препараты предназначены для формирования щита против вируса* (nevnov.ru, 8.07.2021).

Oprócz opisów militarnych w kontekście pandemii koronawirusa w codziennym dyskursie używana jest również metafora sportu, w której wirus i wywołwana przez niego infekcja są utożsamiane z zawodnikiem z konkurującej drużyny. Przy opisie przeciwpandemicznych działań pojawiają się zatem ogólne określenia o sportowym charakterze, jak i metafory motywowane obrazem zmagania zawodników z różnych dyscyplin sportowych, m.in. wyścigów, zapasów, boksu, piłki nożnej, szachów, np.: *Wyścig z wirusem: decydujące starcie* (TP, 13, 2021), *Rekord w pandemii i upale* (TP, 27, 2020), *Wirus zmienia reguły* (TP, 9, 2021), *Pandemiczna gra na czas* (TP, 14, 2021), *Musimy wyprzedzić wirusa* (TP, 15, 2021), *Mordercze tempo szczepień jest konieczne [...]* (TP, 15, 2021), [...] *dlaczego wciąż przegrywamy wyścig z pandemią* (termedia.pl, 9.07.2021), *Stan zagrożenia epidemicznego kładzie najem na łopatkę* (biznes.interia.pl, 4.04.2020), *Wirus nokautuje kraj* (planeta.pl, 1.08.2020), *Covid znów zbil Indie z nóg* (TP, 17, 2021), *Bokser trafiony przez koronawirusa: to gorsze niż nokdaun* (polsatsport.pl, 15.05.2020), *Wygrani i przegrani czasu zarazy* (W, 10, 2021), *Koronawirus wyprzedza szczepienia* (wyborcza.pl, 15.06.2021), *Korona sprawdza* (TP, 13, 2020); *Дальше наступает хитрая игра: вирус пытается пробить оборону [...]* (news.ru, 2.08.2021), *Вирус обгоняет нас, вырабатывая новые варианты* (nsk.tsargrad.tv, 16.07.2021), *Заразность „Дельты” обогнала заразность вирусов, вызывающих сезонный грипп, простуду, MERS, SARS, Эболу и ряд других патологий* (tuapsevesti.ru, 3.08.2021), *Как вирус положил на лопатки Северную Италию, вспомнить излишне* (Lenta.ru, 24.05.2021), *Черногория победила COVID в первом тайме* (kommersant.ru, 3.06.2020), [...] *как победить самостоятельно опасный вирус, положивший на лопатки весь мир* (dknews.kz, 9.07.2020), *Вирус – в нока-*

ут! Ацию „Бокс помогает” встретили в подмосковном Чехове (inchehov.ru, 14.04.2020), *Продолжаем марафон против вируса* (radiokp.ru, 18.03.2020), *Шах и мат вирусу* (ug.ru, 12.08.2021), *1:1 в пользу COVID* (ПГ, 223, 2020), *А вот в поединке с вирусом мы точно проиграли* (ПГ, 223, 2020).

Przy relacjonowaniu przebiegu pandemii wirusa SARS-CoV-2 w języku polskim i rosyjskim używana jest też metafora powodzi. Najczęściej wykorzystywanym elementem tego sposobu opisu jest stosowanie porównania kolejnych powtarzających się okresów zwiększonej liczby zachorowań na Covid-19 do cyklicznych fal powodziowych, niszczących dobytek i zagrażających życiu ludzi i zwierząt, por.: *Wariant Delta zalewa Europę* (medonet.pl, 18.07.2021), *Europa próbuje sobie radzić z wzbierającą drugą falą pandemii koronawirusa* (wyborcza.pl, 20.10.2020), *Druga fala epidemii COVID-19 „zalewa system opieki zdrowotnej”* (wiadomosci.onet.pl, 6.05.2021), [...] *to właśnie od odsetka wyszczepionej populacji zależy, z jaką siłą fala w nas uderzy* (termedia.pl, 7.07.2021), [...] *napór trzeciej fali koronawirusa jest bardzo silny* (Polsat, 24.03.2021), *wypłaszyc i przydusić trzecią falę* (Polsat, 24.03.2021), *Przed czołem fali ze szczepieniami nie zdążymy* (TVN24, 28.08.2021); [...] *страну накрывает очередная волна коронавируса* (Радио Маяк, 29.07.2021), *Именно на гребне третьей волны коронавируса в регионе заговорили о радикальных мерах* (regnum.ru, 31.07.2021), *Пока мы не достигнем иммунной прослойки, ковид будет накрывать нас своими волнами* (Калужская неделя, 29.07.2021), [...] *ликвидируются малые индивидуальные предприятия на пике волн ковида* (nvdaily.ru, 29.07.2021), *Иркутская область потонула в третьей волне коронавируса* (iricity.ru, 4.01.2021), *Когда Россию накроет четвертая волна ковида – прогноз врачей* (ytro.news, 31.07.2021).

W niektórych tekstach punktem odniesienia metafor powodziowych jest zjawisko o jeszcze większej niszczycielskiej sile – tsunami, np. *Polska służba zdrowia będzie musiała zmierzyć się z tsunami pacjentów* (NW, 39, 2020); [...] *сейчас в регионе не вторая волна, а цунами коронавируса* (baikal24.ru, 27.10.2020), *Власти Турции анонсировали наступление не волны, а цунами распространения коронавирусной инфекции в стране* (nvgazeta.ru, 23.09.2020). Podejmowane przez władze i służby medyczne działania przeciwko rozprzestrzenianiu się wirusa są przedstawiane jako stawianie tamy chroniącej przed naporem wody, por.: *Tama z liczbą zaszczepionych za mała na czwartą falę pandemii* (infodent24.pl, 19.07.2021), *Do tej pory Niemcy zaprzepaściły sukcesy w walce z pandemią, ponieważ tamy przerwano zbyt wcześnie* (dw.com, 2.06.2021), *Cały świat stawia tamę czwartej fali, nowym wariantom wirusa* (wpolityce.pl, 29.07.2021); *Сергей Жвачкин призвал „создать дамбу против коронавируса”* (tomsk.mk.ru, 6.04.2020), [...] *надо активнее вакцинировать другие возрастные группы, чтобы достичь этой серьезной прослойки, поставить „плотину” распространению вируса* [...] (rbc.ru, 11.02.2021).

W toku analizy materiału leksykalnego odnotowane zostały też pojedyncze przykłady innych metafor, m.in. *wirusowe zapalenie świata* (DGP, 16, 2020), *zaścianek koronawirusowy* (mistrzowie.org, 3.03.2020 – o Polsce na przełomie lutego i marca 2020 roku, w której nie było żadnego odnotowanego przypadku zarażenia koronawirusem, podczas gdy w innych krajach było ich już wiele), *odmrażanie jedzenia* (polityka.pl, 17.05.2020 – tytuł artykułu o otwarciu lokali gastronomicznych po okresie lockdownu); *вирусный перекресток* (gorodskoportal.ru, 23.04.2020 – место, являющееся рассадником вируса, напр. ручка дверей, поручень или стойка в метро, автобусе, троллейбусе и т. д.), *метод „вакцинового ангрейда”* (Donbasstoday.ru, 29.07.2021 – антиковидная ревакцинация населения).

Warto zauważyć, że obok metafor wykorzystywanych do obrazowania pandemii i jej skutków w dyskursie publicznym pojawia się wiele przenośnych połączeń wyrazowych, w których to wirus i pandemia stanowią dziedzinę źródłową metafory. Wyrażenia te opisują różne zjawiska społeczno-gospodarcze, wykorzystując terminologię pandemiczną. Najczęstszymi komponentami takich wielowyrazowców są leksemy: *wirus, pandemia, epidemia; вирус, пандемия, эпидемия*, wnoszące do związku wyrazowego znaczenie nasilonego działania niekorzystnego lub szkodliwego czynnika, np.: *wirus oszustw, wirus nierówności, wirus obojętnego egoizmu, epidemia biedy, epidemia strachu, epidemia propagandy, pandemia nadwagi, pandemia bredni; вирус паники, вирус непослушания, вирус бюрократии, эпидемия цинизма, эпидемия коронаспроса, пандемия безработицы, пандемия насилия и дискриминации, пандемия жадности*.

Na językowy obraz pandemii w języku polskim i rosyjskim obok wyrażen metaforycznych składają się również niestandardowe połączenia wyrazowe, które unaoczniają niecodzienną i niełatwą sytuację, z jaką mierzy się świat. W grupie odnotowanych polskich i rosyjskich neofrazemów charakteryzujących realia sytuacji pandemicznej przeważają połączenia o dwuczłonowej strukturze przymiotnikowo-rzeczownikowej. Mniej liczne są związki złożone z dwóch lub trzech komponentów nominatywnych. Wyekscerpowane wielowyrazowce koncentrują się wokół kilku głównych płaszczyzn życia społecznego. Jedną z nich są środki podejmowane przez instytucje państwowe i służby medyczno-sanitarne w walce z rozprzestrzenianiem się koronawirusa. Należą do nich różnego rodzaju dokumenty, ustawy, zarządzenia, zalecenia oraz ograniczenia nakładane na społeczeństwo, np.: *ustawa COVIDowa, specustawa koronawirusowa, rozporządzenie maseczkowe, prawo maseczkowe, przeciwepidemiczne wytyczne, koronawirusowe obostrzenia, luzowanie obostrzeń, zamrażanie służby zdrowia (sportu, sądów, gospodarki itd.), godziny senioralne (godziny dla seniorów), paszport odporności, certyfikat covid, zielony paszport, paszport covidowy, paszport szczepionkowy; коронавирусный карантин, карантинные меры, карантинный режим, про-*

тивовирусный режим, масочный режим, масочно-перчаточный режим, пропускной режим, карантинный штраф, красная зона, COVID-сертификат, COVID free зона, прививочный сертификат, зеленый паспорт, санитарный пропуск, (временный, бессрочный) медотвод от прививки, социальный мониторинг, социальное дистанцирование (ang. social distancing), дистанционный формат работы.

Kolejną tematyczną grupę zgromadzonych połączeń wyrazowych stanowią określenia reakcji społeczeństwa na sytuację epidemiczną oraz wprowadzone odgórnie środki zapobiegawcze. Wśród nich pojawiają się:

- neologizmy eksponujące lęk i obawy, np. *koronawirusowe szaleństwo, koronawirusowy strach; коронавирусное беснование, коронавирусный психоз, карантинный шок, карантинная болезнь* – ‘чувство одиночества, вызванное социальной изоляцией’, *режим паники*;
- wyrażenia nazywające inicjatywy społeczne i działania wolontariuszy, np.: *koronawirusowa potoc, масечкову зryw потосову, штаб масечкову, претос пандемична; масочный креатив, балконное пение*;
- określenia efektów działalności człowieka i nazwy zjawisk z życia codziennego w okresie izolacji społecznej, np.: *масечkowe тему, пандемична грzywka, пандемичне неологизму, коронавирисову utwór, lockdownowe dzieci; коронавирусные флешмобы, карантинные волосы, пандемический новояз, бесконтактная доставка*;
- zwroty wskazujące na przejawy buntu wobec pojawiających się ograniczeń, np.: *rebelia covidowa, agresja antymасечковa, covidowy totalitaryzm; война масок*;
- wyrażenia dotyczące radykalnego sprzeciwu wobec idei szczepień antycovidowych, np.: *atak proepidemicznych, szczepionkowy protest, segregacja sanitarna (szczepionkowa), antyszczepionkowa fala; антиваксерская риторика (кампания), антипрививочная кампания (акция), антипрививочное сообщество (движение), антивакцинное настроение, антивакцинная пропаганда, „санитарная диктатура”*;
- określenia samego czasu epidemii, czasu przed nią lub po jej zakończeniu, np.: *Wielka Kwarantanna, epoka postkoronawirusowa; докоронавирусный мир, коронавирусный период, коронавирусная реальность, эпоха COVID, мир „посткороны”, постпандемическая эпоха*;
- sformułowania dotyczące kwestii podróżowania i wypoczynku w okresie zagrożenia koronawirusową infekcją, np.: *пандемичне wakacje, тuryści „COVID free”; самая коронавирусная страна, „Каникулы строгого режима”*.

Pandemia koronawirusa wywarła przemożny i druzgocący wpływ na gospodarkę światową i gospodarki poszczególnych państw, co znalazło odbicie w po-

staci wielu związków wyrazowych o charakterze terminologicznym typu: *koronawirusowy kryzys, koronawirusowe towary, koronawirusowy paraliż dostaw, koronawirusowy krach, tarcza antykryzysowa, odmrażanie gospodarki, opłata COVIDowa, fundusz covidowy, dodatek solidarnościowy, covidowy bankrut; koronawirusные надбавки (добавки, доплаты), ковидные деньги, разгар коронакризиса, коронавирусные льготники, коронавирусное заражение экономики, курс лимона и имбиря* – podwyższona w czasie pandemii cena na limony i imbir, *коронавирусное снижение доходов*.

W codziennym użyciu znalazło się wiele nowych oraz aktywnych wcześniej wyłącznie w języku profesjonalistów wielowyzrazowców opisujących zagadnienia z dziedziny medycyny:

- charakteryzujących przebieg epidemii, np.: *krzywa zakażeń, pik zakażeń, burza cytokinowa, transmisja pozioma wirusa, bazowy współczynnik reprodukcji, odporność stadna (zbiorowa, populacyjna, pocovidowa, pochorobowa); коэффициент летальности, летальный исход, уплощение (сглаживание) кривой эпидемии, уровень смертности, пик эпидемии, рост по экспоненте, перекрестный (групповой, коллективный, гуморальный, клеточный) иммунитет, отслеживать зараженных, уровень выявляемости, досимптомное инфицирование;*
- opisujących realia leczenia pacjentów z COVID-19, najczęstsze symptomy koronawirusowej infekcji oraz jej powikłania, np.: *covidowe palce, „covidowy język”, covidowe omdlenia, powikłania pocovidowe, choroby współtowarzyszące, mgła mózgowa, udar covidowy, zespół pocovidowy, tzw. długi ogon COVID-19, karetka covidowa, śluzka antycovidowa, łóżko respiratorowe, szpital jednoimienny, koronawirusowe miasteczko, wymazywanie pacjentów, profil medyczny, pocovidowa odporność; симптомы ОРВИ – острая респираторная вирусная инфекция, ковид-ассоциированная пневмония, ковид-ассоциированное состояние, длинный ковид – такое проявление COVID-19, когда у человека растёт уровень антител IgM даже спустя месяцы после острой фазы, но не увеличивается показатель IgG, „ковидный хвост”, цитокиновый (ковидный) шторм, постковидная депрессия, постковидный синдром, постковидная реабилитация, ковидный центр, ковидная койка, грязная (красная) зона, противочумный костюм, аппарат ИВЛ – искусственная вентиляция легких, маршрутизация пациентов, забор мазков, плазма переболевших, мультисистемный воспалительный синдром (мультивоспалительный синдром), „вакциноускользающий” вариант вируса;*
- określające osoby chore, np.: *bezobjawowy nosiciel, pacjent zero, pacjent post-COVID; нулевой пациент, ковидный больной, коронавирусный пациент;*

- obrazujące sytuację i przebieg powszechnych szczepień, np. *narodowe wyszczepianie*, *loteria szczepionkowa*, *poziom wyszczepienia*; *бустерная доза прививки*, *мобильная вакцинация*, *массовая ревакцинация*, *выездные прививочные бригады*, *вакцинный статус*, *вакцинная паспортизация*, *прививочные туры*.

Niektóre z odnotowanych połączeń wyrazowych mają charakter zdecydowanie żartobliwy i/lub silnie wartościujący, np. *maseczki pseudoochronne* (P, 3, 2021), *prezydent bezobjawowy* (P, 14, 2021), *oporność stadna* (TP, 30, 2021); *коронавирусский характер* (kommersant.ru, 20.03.2020), *медицинский фашизм* (argumenti.ru, 22.04.2020), „*ковидный занавес*” (Аиф, 2, 2021), *вакцинный генотип* (dna-academy.ru, 14.10.2021).

Kolejnym zaobserwowanym w polszczyźnie i języku rosyjskim zjawiskiem obecnym w pandemicznym dyskursie jest szeroko pojęta intertekstualność⁴, przejawiająca się w licznych aluzjach do znanych i powszechnie rozpoznawalnych tekstów (także wydarzeń historycznych oraz osób), które w literaturze językoznawczej za sprawą rosyjskiego lingwisty Jurija Karaulowa określane są mianem tekstów precedensowych, a w piśmiennictwie polskim – mianem cytatów lub cytowań (Ratajczyk 23–25; NDiaye 159–170; Nowak 77–111). Zebrany materiał badawczy zawiera liczne ilustrujące ten proces frazy przekształcone przy użyciu komponentów leksykalnych nawiązujących do epidemii koronawirusa. Używa się ich w celu osiągnięcia humorystycznego efektu, wzmocnienia ekspresywności przekazu i rozluźnienia atmosfery powagi i strachu wywołanych stanem zagrożenia.

Poddane analizie połączenia wielowyrazowe zostały rozdzielone na kilka grup w zależności od źródła tekstu precedensowego:

- 1) aforyzmy, przysłowia i związki frazeologiczne, np. *Nie taki koronawirus straszny, jak go malują* (dorzeczy.pl, 22.09.2020), *Nie taki covid straszny, jak go malowali* (nczas.com, 3.08.2021), *Mądrzy po wirusie* (P, 16, 2020), *Dmucanie na COVID* (TP, 40, 2020), *Pandemia matką wynalazków* (P, 32, 2020), *Wirus nie wybiera* (wprost.pl, 14.10.2020), *Szczepionka szczepionce nierówna* (P, 7, 2021), *COVIDO ergo ZOOM⁵*; *Маска преткновения* (kommersant.ru, 14.05.2020 – o niezadowoleniu klientów spowodowanym obowiązkiem zakładania maseczek w sklepach), *Алкоголь вирусу не помеха* (kommersant.ru, 27.05.2020), *COVID джихаду не помеха* (Ог, 19, 2020), *Зараженный зараженному рознь* (kommersant.ru,

⁴ Szeroko rozumiana intertekstualność obejmuje swym zasięgiem także „relacje międzytekstowe odczytywane przez odbiorców, choć niemające oparcia w wyraźnych wykładnikach” (Gajda 17).

⁵ Przykład podany przez prof. Michała Rusinka w czasie debaty „Język w kryzysie” z okazji Międzynarodowego Dnia Języka Ojczystego. Web. 20.02.2021. https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1992:mdjo-2021-jezyk-w-kryzysie&catid=123&Itemid=81.

- 19.05.2020 – tytuł artykułu o różnym stopniu intensywności przekazywania wirusa o różnych ludzi), *Кому пандемия, кому мать родна: кто заработал на коронавирусе* (kr.ru, 28.05.2020), *Кому ковид, а кому проffit: кто зарабатывает на ПЦР-тестах?* (newizv.ru, 25.09.2020), *Бог дал, вирус взял* (kommersant.ru, 28.03.2020), *Мойте руки перед бедой* (Ог, 10, 2020), *Человек человеку вирус* (kommersant.ru, 29.03.2020), *Смех сквозь ватно-марлеву ю повязку* (maximonline.ru, 23.03.2020), *Вируса бояться, в гости не спешить* (РГ, 202, 2020), *Вирус маслом не испортишь* (РГ, 82, 2020), *После ковида в четверг* (РГ 78, 2020), *погреть руки на COVID-19* (Аиф, 13, 2021), *Тест карантину не товарищ* (kommersant.ru, 10.06.2020), *Увидеть Париж и не заболеть* (rg.ru, 5.03.2020), *Хочется и колется* (Аиф, 27, 2021, por. *и хочется и колется* – о желании, исполнение которого сулит какой-либо ущерб), *Метлой корону* (РГ, 73, 2020, por. *метлой выметать*), *Плюй на ковид с колоколенки* (kr.ru, 24.07.2021, por. *плевать с высокой колокольни* – о полном равнодушии, безразличии, пренебрежении к кому-, чему-л.), *Привитых по осени считают* (РГ, 190, 2021);
- 2) biblizmy i wyrażenia religijne: *Matka Polka Pandemiczna* (newsweek.pl, 10.06.2020 – określenie kobiety łączącej w okresie pandemii funkcje zawodowe z rolą gospodyni domowej i organizatorki życia rodzinnego), *Wirus i wielka tajemnica wiary* (TP, 19, 2020); WEB *насущенный* (РГ, 220, 2020), *Хлеб ненасущенный* (РГ, 75, 2020 – o znacząco malejącej liczbie klientów galerii handlowych w pierwszych miesiącach pandemii), *Око за вирус. Как COVID-19 влияет на зрение* (aif.ru, 2.02.2021), *вирусный апокалипсис* (aif.ru, 23.04.2020);
- 3) utwory literackie: *Малоść в czasach zarazy*⁶, *Niebezpieczny związek: covid i grypa* (P, 32, 2020, por. *Niebezpieczne związki* – tytuł powieści z 1782 roku autorstwa Pierre’a Choderlosa de Laclosa oraz filmu z 1988 roku będącego jej ekranizacją), *Karuzela ze szczepionkami* (P, 12, 2021, por. *Karuzela z madonnami* – tytuł wiersza Mirona Białoszewskiego), *Awantura o Astrę* (TP, 19, 2021, por. *Awantura o Basię* – tytuł powieści Kornela Makuszyńskiego), *Pandemiczna sztuka kochania* (W, 27, 2020, por. *Sztuka kochania* – tytuł książki Michaliny Wisłockiej), *Wielka pandemiczna improwizacja* (P 43, 2020, por. *Wielka improwizacja* – tytuł fragmentu III części dramatu *Dziady* Adama Mickiewicza), *Tańcowały dwa wirusy*

⁶ Tytuł powieści Gabriela Garcii Márqueza (*Miłość w czasach zarazy*) jest z oczywistych względów najczęściej przywoływanym tekstem precedensowym w pandemicznym dyskursie. W toku analizy materiału leksykalnego odnotowanych zostało 10 różnych wersji tytułu utworu Márqueza, w których rzeczownik *miłość* zastąpiono innymi rzeczownikami, m.in. *radość, kraj, państwo, śmierć, solidarność, randki*.

- (P, 34, 2021, por. „Tańcowały dwa Michały, jeden duży, drugi mały” – wiersz Juliana Tuwima *Dwa Michały*); *Что у нас, что во Владыкавказе – пир во время чумы. Никаких мер предосторожности не соблюдается* (ekhokavkaza.com, 14.09.2021, por. *Пир во время чумы* – tytuł jednej z czterech małych tragedii Aleksandra Puszkina, pol. *Uczta w czasie dżumy*), *Трое в доме, не считая пылесоса* (PГ, 76, 2020, por. *Трое в лодке, не считая собаки* – tytuł opowieści Jerome’a K. Jerome’a, oryg. *Three men in a boat [To say nothing of the dog]*);
- 4) tytuły produkcji filmowych, cytaty z filmów, postaci kina: *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o koronawirusie, ale wstydzicie się zapytać* (W, 13, 2020, por. *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o seksie, ale baliście się zapytać* – tytuł filmu Woody’ego Allena z 1972 roku, oryg. *Everything you always wanted to know about sex* [*But were afraid to ask]*), *Czy leci z nami covid* (TP, 32, 2021, por. *Czy leci z nami pilot?* – tytuł komedii amerykańskiej z 1980 roku, oryg. *Airplane!*), *Covid, kłamstwa i pies narzeczony* (TP, 23, 2021, por. *Seks, kłamstwa i kasety wideo* – tytuł filmu amerykańskiego z 1989 roku, oryg. *Sex, lies and videotape*), *Dzień koronawirusa* (W, 13, 2020, por. *Dzień świra* – tytuł polskiej komedii z 2002 roku), *Krajobraz po pandemii* (P, 24, 2020, por. *Krajobraz po bitwie* – tytuł dramatu filmowego z 1970 roku w reżyserii Andrzeja Wajdy), *Minister i szczipionki: o jedno zdanie za daleko* (TP, 13, 2021, por. *O jeden most za daleko* – tytuł dramatu wojennego z 1977 roku, oryg. *A bridge too far*), *Wirus kontratakuję* (P, 32, 2020, por. *Imperium kontratakuję* – tytuł V części serii filmowej *Gwiezdne wojny*, oryg. *The Empire strikes back*); *Уколоться и забыть* (iz.ru, 19.05.2021, por. *Наплевать и забыть!* – cytaty z filmu *Чапаяев*, 1934 roku), *Вирус-терминатор. Сколько раз он еще вернется?* (Аиф, 26, 2021, por. *Терминатор*, tytuł amerykańskiego filmu science fiction z 1984 roku, oryg. *The Terminator*), *Новый триллер Карантино* (kommersant.ru, 20.03.2020, por. Quentin Tarantino – amerykański reżyser, scenarzysta i aktor);
- 5) utwory muzyczne: *2020: Rok, w którym pękło niebo* (W, 15, 2020; por. *Dzień, w którym pękło niebo* – tytuł debiutanckiego albumu zespołu Dżem z 1985 roku), *Covid jesienny na dwa świerszcze i dwie szczipionki* (blog TP, 23.10.2020, por. *Koncert jesienny na dwa świerszcze i wiatr w kominie* – tytuł piosenki z 1970 roku śpiewanej przez Magdę Umer); *Пекин принимает* (PГ, 121, 2020, por. „И я лечу туда, где принимают!” – Владимир Высоцкий, *Москва – Одесса*);
- 6) aluzje do wydarzeń i postaci historycznych: *Prezes wirusowi się nie kłania* (TP, 17–18, 2020, por. *O człowieku, który się kulom nie kłaniał*, biografia Karola Świerczewskiego z 1948 roku autorstwa Janiny Broniewskiej);

Вторая мировая волна (РГ, 204, 2020), *Ковидный занавес* (Аиф, 2, 2021, por. *железный занавес*, pol. *żelazna kurtyna* – termin określający polityczną granicę między obszarami pozostającymi pod wpływem ZSRR i Europą Zachodnią), *Специшь нельзя подождать: насколько актуальна и полезна на самом деле повторная вакцинация от COVID-19?* (кр. ru, 13.08.2021, por. *Казнить нельзя помиловать* – znany przykład frazy, w której zmiana miejsca przecinka powoduje zmianę jej znaczenia na przeciwstawne);

- 7) replikacje twórcze⁷: *Spacer pierwszej potrzeby* (TP, 15, 2020, por. artykuły pierwszej potrzeby), *Testy z ograniczoną odpowiedzialnością* (W, 16, 2020, por. spółka z ograniczoną odpowiedzialnością), *Powrót wysokiego ryzyka* (P, 4, 2021 – o powrocie dzieci do nauki stacjonarnej); *Садись, лайк!* (РГ, 131, 2020, por. Садись, два!), *С ковидом на жительство* (РГ, 229, 2020, por. с видом на жительство), *Ковид Второй* (Ог, 41, 2020), *Привет!* (<http://ekaraganda.kz/foto/02b8efccbb46175c76bbfbbeb-d123f3e.jpg> – o nowym sposobie powitania, por. Привет!).

Na koniec warto zauważyć, że niektóre utrwalone połączenia wyrazowe zyskują w obecnej sytuacji nową interpretację. W charakterze ilustracji można przytoczyć zwrot *у него не все дома*, który, jak podkreślali rosyjscy internauci, w okresie nakazanej samoizolacji „звучит как донос” (<https://www.anekdot.ru/id/1099881/>). Żartobliwy charakter minitekstów tego typu wynika z wykorzystania dosłownego znaczenia użytych w nich powiedzeń, por.:

Еще никогда выражение „молчать в тряпочку” не было так буквально (<https://stihi.ru/2020/05/10/1214>).

В связи с коронавирусом фраза „чихал я на тебя!” будет приравняться к покушению на убийство (<https://ok.ru/gorodniko/topic/151253974121955>).

Również dowcipy i humorystyczne komentarze to nieodłączny element języka czasu pandemii ilustrujący nastroje społeczne i próby mierzenia się ludzi z kryzysową sytuacją, np.

Obudziłem się rano: kaszlu nie ma, kataru nie ma, gorączki nie ma, oddycham normalnie. [...] Typowe objawy bezobjawowego Covida. (<https://paczaizm.pl/obudzilem-sie-rano-kaszlu-kataru-goraczki-nie-ma-oddycham-normalnie-typowe-objawy-bezobjawowego-covida/>).

Pierwsza fala pandemii: ludzie próbują przekonać ludzi, że istnieje covid. Druga fala: ludzie próbują przekonać lekarzy, że istnieją inne choroby (<http://dobryhumor.pl/koronawirus-dowcipy-pandemia-covid/>).

⁷ Terminu tego używam za Wojciechem Chlebdą na oznaczenie reпродуктów będących intencjonalnymi transformacjami utartych jednostek wielowyrazowych (Chlebda 38–39, 42).

Я правильно понял, что богатые делают прививку, чтобы ходить по ресторанам, а бедные – чтобы ходить на работу? (<https://www.anekdot.ru/id/1229447/>).

– А вакцинация будет добровольной или принудительной?

– Захотите – добровольной, не захотите – принудительной (<https://www.anekdot.ru/id/1230322/>).

Od początku 2020 roku powstało ich bardzo wiele zarówno na gruncie języka polskiego, jak i rosyjskiego, co jest przekonującym argumentem, by poświęcić im osobne opracowanie. Koronawirusowe żarty i memy bez wątpienia stanowią swoistą kronikę czasu pandemii, wkomponowując się w „zbiorową pamięć zarazy”, o której pisze Magdalena Hodalska (Hodalska, źródło elektroniczne).

Badanie materiału leksykalnego złożonego z tekstów dotyczących pandemii koronawirusa, wypowiedzi internautów, dziennikarzy i ekspertów z różnych dziedzin, żartów, memów i anegdot pozwala na wskazanie kilku najważniejszych elementów pandemicznego dyskursu. Po pierwsze powszechna jest metaforyzacja wypowiedzi dotyczących sytuacji zdrowotnej w poszczególnych krajach. Najliczniej reprezentowane są metafory wojenne, w których wirus jest przedstawiany jako wróg ludzkości w wojnie z pandemią. W innych przenośnych kontekstach obecne są odwołania do rywalizacji sportowej z przeciwnikiem w postaci koronawirusa i wywoływanej przez niego groźnej infekcji Covid-19. Kolejne etapy przebiegu pandemii ze zwiększoną ilością zachorowań są także obrazowane jako wzbierające fale powodziowe lub niszczycielskie tsunami.

Czas pandemii wzbogacił polski i rosyjski system leksykalny o liczne okazjonalizmy i neofrazemy związane z różnymi aspektami pandemicznej rzeczywistości, m.in. służbą zdrowia, gospodarką, prawodawstwem czy zjawiskami społecznymi. Za pomocą tych połączeń wyrazowych prezentowane są różne postawy jednostek i całych zbiorowości wobec samego zagrożenia, jak i wobec środków mających zapobiegać rozprzestrzenianiu się niebezpiecznego wirusa. W toku analizy zaobserwowano przechodzenie do języka ogólnego licznych wielowyzowców o charakterze terminologicznym. W języku mediów do relacjonowania pandemicznej rzeczywistości wykorzystywane są ponadto przeróżne aluzje intertekstualne, w tym nawiązania do literatury pięknej, sztuki filmowej, muzyki, wydarzeń i postaci historycznych. Nierzadko w dyskursie pandemicznym pojawiają się replikacje twórcze i transformacje frazeologizmów. Istotnym komponentem języka pandemii są również wpisujące się w koncepcję kultury śmiechu humorystyczne i prześmiewcze wyrażenia, żarty i memy, które stanowią naturalną i spontaniczną odpowiedź użytkowników języka na długotrwałą sytuację lęku, niepewności i frustracji.

Bibliografia

- Alekseenko, Mihail. „Otrażenie aktual'nyh processov sinhroničeskoj dinamiki Źyka v novoj frazeologii”. *Słowo. Tekst. Czas VI. Nowa frazeologia w nowej Europie*. Red. Michał Aleksiejenko, Walery Mokijenko, Harry Walter. Szczecin, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2002, s. 23–33.
- Buceva, Taisiâ, Aleksandr Zelenin. „Leksikografiâ v situacii neologičeskogo êkstrima (na materiale neoleksiki, svâzannoj s pandemiej koronavirusa)”. *Vesnik Ćerepoveckogo gosudarstvennogo universiteta*, 6, 2020a, s. 86–105. <https://doi.org/10.23859/1994-0637-2020-6-99-7>.
- Buceva, Taisiâ, Aleksandr Zelenin. „Ot sididomcev do koronapofigistov (Naimenovaniâ lic v period pandemii koronavirusa)”. *Russkij Źyik v škole*, 6 (81), 2020b, s. 97–106. <https://doi.org/10.30515/0131-6141-2020-81-6-97-106>.
- Chlebda, Wojciech. „Reprodukowalność, reprodukcja, reprodukt”. *Frazeologia a reprodukowalność w teorii i w praktyce komunikacyjnej: problemy – metody analizy – opis*. Red. Wojciech Chlebda, Jadwiga Tarsa. Białystok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2020, s. 27–50.
- Cichmińska, Monika. „Spokojnie, to tylko amalgamat – «Gazeta Wyborcza», kino i teoria amalgamatów”. *Prace Językoznawcze*, 6, 2004, s. 21–32.
- Cierpich-Kozieł, Agnieszka. „Koronarzeczywistość – o nowych złożeniach z członem korona-w dobie pandemii”. *Język Polski*, 4, 2020, s. 102–117. <https://doi.org/10.31286/JP.100.4.7>.
- Dziamaska-Lenart, Gabriela, Piotr Fliciński, „Nowa frazeologia publicystyczna”. *Poznańskie Spotkania Językoznawcze*, 31, 2016, s. 11–25. <https://doi.org/10.14746/psj.2016.31.1>.
- Gajda, Stanisław. „Intertekstualność a współczesna lingwistyka”. *Intertekstualność we współczesnej komunikacji językowej*. Red. Jan Mazur, Agata Małyska, Katarzyna Sobstyl. Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010, s. 13–23.
- Hampl, Lubomír. „Koronawirus zmienia język czeski – powstawanie nowych leksemów”. *Bohemistyka*, 3, 2021, s. 361–372. <https://doi.org/10.14746/bo.2021.3.7>.
- Hodalska, Magdalena. „Internetowe żarty z pandemii koronawirusa w «zbiorowej pamięci zarazy»”. *Kultura – Media – Teologia*, 41, 2020, s. 7–37. Web. 12.08.2021. <https://doi.org/10.21697/kmt.41.1>.
- Kotelova, Nadežda. „Teoretičeskie aspekty leksikografičeskogo opisaniâ neologizmov”. *Sovetskaâ leksikografiâ*. Red. Ūrij Karaulov. Moskwa, Russkij Źyik, 1988, s. 46–63.
- Kuligowska, Katarzyna. „Język w czasach zarazy. O wpływie pandemii na system leksykalny języka polskiego i rosyjskiego”. *Acta Polono-Ruthenica*, 25, 3, 2020, s. 110–125. <https://doi.org/10.31648/apr.5893>.
- Lakoff, George, Mark Johnson. *Metafory w naszym życiu*. Przeł. Tomasz P. Krzeszowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.
- NDiaye, Iwona Anna. „Tytuły precedensowe w prasie rosyjskiej – semantyka i funkcjonowanie”. *Prace Językoznawcze*, 18, 3, 2016, s. 159–170.
- Nowak, Izabela. *Przekaz treści z zakresu kultury w kształtowaniu kompetencji komunikacyjnej (na podstawie nauczania języka rosyjskiego skierowanego do Polaków)*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, s. 77–111.
- Priemysheva, Marina, red. *Russkij Źyik koronavirusnoj êpohi*. Sankt-Peterburg, Institut lingvističeskich issledovanij Rossijskoj akademii nauk, 2021a.
- Priemysheva, Marina, red. *Slovar' russkogo Źyika koronavirusnoj êpohi*. Sankt-Peterburg, Institut lingvističeskich issledovanij Rossijskoj akademii nauk, 2021b.
- Ratajczyk, Krystyna. *Kontaminacje leksykalne. Struktura – sens – pragmatyka*. Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2015.

- Solodilova, Irina. „Metafora: kognityvnye osnovy ocenočnosti”. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, 11 (160), 2013, s. 118–123.
- Sontag, Susan. *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*. Przeł. Jarosław Anders. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999.
- Tabakowska, Elżbieta. „O przestrzeniach mentalnych i interpretacji tekstu”. *W poszukiwaniu znaczeń. Studia dedykowane Marceli Świątkowskiej*. Red. Joanna Górniewicz, Halina Grzmil-Tylutki, Iwona Piechnik. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 594–603.
- WHO. *Tracking SARS-CoV-2 variants*. Web. 28.02.2022. <https://www.who.int/en/activities/tracking-SARS-CoV-2-variants/>.

Objaśnienia skrótów

- DGP – „Dziennik Gazeta Prawna”
- NW – „Newsweek Polska”
- P – „Polityka”
- TP – „Tygodnik Powszechny”
- W – „Wprost”
-
- Аиф – „Аргументы и факты”
- Ог – „Огонёк”
- РГ – „Российская газета”

EWELINA PARAFIŃSKA-KORYBSKA

Театральный и балетный жаргон в современной лексикографии и в текстах культуры

Theatrical and ballet jargon in contemporary lexicography and texts of culture

Abstract. The aim of the article is to examine whether the jargon units connected with ballet should be included in the network of terms found in modern dictionaries. The starting point of the analysis was the theoretical discourse concerning the range of meanings that the term “jargon” possesses. The article also gives an overview of the names and works of the authors who analysed the theatrical and ballet jargon. Then, using specific examples, the author confirms that the jargon units occur in the texts of culture, which implies that lay men can also come across such vocabulary. Texts of culture, for example, the analysed film *Bolshoy*, can be translated. The translation of jargon vocabulary requires the translator to have special competences and profound knowledge of the given field. The occurrence of jargon units in freely accessible texts of culture and functioning of these texts in their translated form constitute an argument that jargon words and expressions should be recorded in dictionaries. Recording them in specialist bilingual dictionaries, which usually contain such terms, would be desirable. The addition of jargon lexis which would be provided with appropriate qualifiers to their wordlist would increase the functionality of the dictionaries. This would improve the bilingual communication in the given field and streamline the work of translators.

Keywords: jargon, texts of culture, bilingual lexicography, translation, dictionary

Ewelina Parafińska-Korybska, The John Paul II Catholic University of Lublin, Lublin – Poland, ewelina.parafinska@wp.pl, <https://orcid.org/0000-0003-0508-0321>

Жаргонная лексика является существенной частью языковой системы. Она слышится в разговорах специалистов, но присутствует также в общедоступном дискурсе, в том числе в высказываниях, интервью, произведениях, несмотря на то, что она понятна обычно конкретным группам людей. Нашей целью будет доказать, что даже небольшой набор текстов культуры (соответствующий ограничениям настоящей статьи) позволяет сформулировать первые заключения, что жаргон присутствует не только в неофициальной устной коммуникации между специалистами, но и отражен в литературных или кинематографических произведениях.

В настоящей статье уделим внимание театральным и балетным жаргонным единицам, так как в мире театра и балета, кроме терминологии, важным средством общения служит именно жаргон. В заглавии статьи появились два компонента области нашего исследования применительно к жаргону – лексикография и тексты культуры. В ходе анализа попытаемся ответить на вопросы, в какой степени жаргонная лексика присутствует в различных текстах культуры, стоит ли ее кодифицировать в современной лексикографии, а также уделим внимание проблеме перевода жаргонной лексики.

Мы исходим из предпосылки, что жаргонная лексика редко является объектом словарной кодификации, особенно в двуязычной лексикографии. Легче найти словари сленга одной социальной или профессиональной группы в рамках одного языка, чем словари, содержащие жаргон всех областей жизни.

Понятие жаргона – общие замечания

Прежде чем начать рассмотрение роли и места жаргона в современной лексикографии и в текстах культуры, следует обсудить вопрос о понятиях жаргона, сленга, воспринимаемых как синонимы. Попытаемся объяснить, почему мы решили остановиться на термине жаргон.

Жаргон можно рассматривать в рамках социальных диалектов как один из видов этих диалектов. Социальный диалект это разновидность языка, которым пользуются люди, объединенные одной социальной или профессиональной группой. Социальные диалекты можно различить по лексическим признакам. Можно перечислить, среди прочего, молодежный и воровской жаргоны, иначе аргó (Maksimov 5). Объектом нашего внимания будут социальные диалекты, которые, по мнению Василия Немченко, облегчают общение внутри социальных или профессиональных групп. Главным признаком выделения диалектов из общенародного языка является словарный состав. Диалекты сохраняют некоторые другие признаки языка, например фонетику и грамматику. Существование социальных диалектов обусловливается стремлением к тому, чтобы язык членов данной группы был непонятным окружающим (Nemčenko 506).

Немченко перечисляет группы людей, чья речь относится к социальным диалектам. Это „речь людей, занимающихся отхожим промыслом и ремеслами [...] бродячих торговцев [...] так называемых деклассированных элементов” (Nemčenko 506). Исследователь упоминает и другие названия речи этих групп: аргó и условные (или тайные) языки. Однако список социальных диалектов можно еще пополнить, так как к ним относятся также „разновид-

ности языка, используемые людьми, объединенными возрастом, положением в обществе, профессией, родом занятий, интересами, привычками и т. п.” (Nemčenko 506). Эти разновидности называются жаргонами или сленгами (Nemčenko 506).

В свою очередь, Ирина Алексеева перечисляет жаргоны среди коллективных, языковых отклонений от литературной нормы исходного языка (в перечень, составленный исследовательницей, входят просторечие, сленг, профессиональные языки, архаизмы и др.) (Alekseeva 194).

Есть, конечно, и такие исследователи, не согласные с тем, чтобы неофициальный язык профессиональных групп называть жаргоном. Тадеуш Щербовски упоминает ученых, считающих жаргонным слово с отрицательной коннотацией: Борис Серебренников, Раиса Розина, Татьяна Никитина (Szczerbowski 14).

Анализируя проблему наименований, оказывается, что больше всего затруднений вызывает попытка определить, являются ли жаргон и сленг синонимами. Для того, чтобы рассеять эти важные для нашей статьи исследовательские сомнения, обратимся к *Лингвистическому энциклопедическому словарю*:

Жаргон (франц. jargon) – разновидность речи, используемой преимущественно в устном общении отдельной относительно устойчивой социальной группой, объединяющей людей по признаку профессии (Ж. программистов), положения в обществе (Ж. рус. дворянства в 19 в.), интересов (Ж. филателистов) или возраста (молодежный Ж.). От общенар. языка Ж. отличается специфич. лексикой и фразеологией и особым использованием словообразоват. средств (*Lingvističeskij ènciklopedičeskij slovar'*, электронный ресурс).

Сленг (англ. slang) – 1) то же, что жаргон (в отечественной литературе преимущественно по отношению к англоязычным странам). 2) Совокупность жаргонизмов, составляющих слой разговорной лексики, отражающей грубовато-фамильярное, иногда юмористическое отношение к предмету речи [...] С. состоит из слов и фразеологизмов, к-рые возникли и первоначально употреблялись в отд. социальных группах, и отражает ценностную ориентацию этих групп. Став общеупотребительными, эти слова часто сохраняют эмоционально-оценочный характер, хотя „знак” оценки может измениться (*Lingvističeskij ènciklopedičeskij slovar'*, электронный ресурс).

Вышесказанное подтверждает Петр Червинский, отмечая, что понятие жаргона связано „со специфической, более или менее замкнутой формой коллективного, группового существования и/или деятельности” (Červinskij 26). Кстати, Виктория Никульцева в своей статье, касающейся современной речи артистов балета, тоже использует термин *жаргон* (Nikul'ceva 32, 34, 41 и др.).

Мы привели различные и порой противоречивые мнения, чтобы обосновать выбор наименования для стилистически сниженной лексики в русском языке. Поскольку объектом нашего внимания является язык профессиональ-

ных групп (театра и балета), будем использовать термин *жаргон*, что соответствует всему вышесказанному в теоретическом плане. Выбору могут подвергаться еще термины *сленг* и *социолект*, но мы еще раз подчеркнем, что соответственно литературным обоснованиям понятие жаргона лучше всего подходит для нашей темы. Люди, связанные с театром или балетом, образуют, скорее всего, профессиональную, чем социальную группу, к тому же довольно замкнутую и лексически более устойчивую, чем, скажем, молодежные субкультуры, пользующиеся сленгом.

Современный театральный и балетный жаргон

Группы людей, связанных с театром или балетом, являются в каком-то смысле замкнутыми. Артисты, режиссеры, технические сотрудники пользуются особым языком, который выделяет эту профессиональную группу среди других. Оба типа жаргона, т. е. театральный и балетный, связаны со сценическим пространством, однако стоит их различать, так как балет – это в основном танец, в то время как театр может совмещать актерское искусство, танец, пение и т. п. В настоящей части приведем ряд мнений исследователей по отношению к перечисленным типам жаргона.

Проблематику актерского жаргона раскрыла Наталия Николина:

В состав актерского жаргона, во-первых, входят профессиональные термины, не получившие широкого распространения за пределами этой среды и связанные с той или иной режиссерской системой и театральной школой, во-вторых, оценочная лексика и фразеология, в-третьих, лексические единицы, обозначающие специфические реалии и явления театра, различные сценические приемы (Nikolina 471).

Актерский жаргон не является однородным и может варьироваться в зависимости от типа театра, особенностей жизни театра, его истории и традиций (Nikolina 472).

Несмотря на то, что внутри актерского жаргона есть некие различия, по мнению Николиной, можно в нем выделить устойчивые семантические группы, которыми являются „обозначения работников театра, участников создания спектакля”, „наименования предметов реквизита”, „обозначения различных элементов спектакля и этапов его постановки”, „названия актерских амплуа”, „обозначения типов ролей”, „обозначения особенностей поведения на сцене, актерской техники”, „оценочные характеристики актерской игры”, „номинации зрителей и поклонников” (Nikolina 472). Из этого вытекает, что в тематическом плане самое главное в актерском жаргоне – сценический мир, сценическая жизнь артиста (Nikolina 472).

Тадеуш Щербовски ссылается на статью Николиной как на первую, известную ему статью, посвященную русскому актерскому сленгу (выражение Щербовского – Е.Р.-К.). Кроме того ученый пишет об интервью, взятом в 2016 г. у драматурга и актера Николая Коляды, и приводит список сленговых театральных слов и выражений, которые актер поместил на сайте. Сам исследователь тоже перечисляет ряд жаргонных слов из области театра (Szczerbowski 166–173).

Стоит обратить также внимание на работу Анны Кузьминой *Театральный сленг. Словарь театрального сленга* (Kuz'mina, электронный ресурс). В этом труде автор объясняет главные театральные понятия (в словаре около 1040 слов и словосочетаний), однако называет их сленговыми, ср.:

Являясь особой формой языка, театральный сленг отражает своеобразие порождающей его среды – пронизанного творческой атмосферой мира кулис и закулисы. Как и любой сленг, театральный жаргон подвижен и изменчив, что порождает определенные трудности при его изучении.

Как пишет Кузьмина, актеры охотно и часто употребляют в своей речи сленговые выражения. У людей, не связанных с миром театра, эти выражения могут вызывать трудности в понимании, но их знание дает возможность эффективно общаться в театральной среде (Kuz'mina, электронный источник).

Что же касается балетной лексики, то вначале стоит отметить, что балетная терминология в целом является примером системы, которая возникла на основе заимствований из других языков. Это, конечно, связано с историей возникновения балета в России. История балета в России не является темой нашей статьи, однако подчеркнем, что с XIX века именно Россия доминирует в мировом балетном искусстве, а еще до появления западной эстетики в России развивался танец. Некоторые термины проникли в русский язык из итальянского языка, хотя основная терминология сформировалась и была заимствована из французского (Emel'ânenkov 173–174).

Богатым источником балетного жаргона являются интернет-форумы. Несколько примеров жаргонных единиц перечисляет Щербовски (Szczerbowski 176). Среди исследователей, занимающихся как театральной, так и балетной лексикой, стоит назвать Ольгу Цапалину, которая в своих статьях *Тематические группы современного жаргона драматического театра* (Capalina 2017) и *Тематические группы жаргона балетного театра* (Capalina 2018) исследовала жаргонные единицы и их семантические признаки.

Кроме того, важными работами по данной теме являются публикации Ванды Яковицкой: монография *Балетная лексика в русском и польском языках* (Jakowicka) и статья *Из истории некоторых балетных терминов*

в русском языке (*arabesque, attitude, cabriole, entrechat*) (Âkovickaâ). Стоит вспомнить также статью Виктории Никульцевой *Об особенностях профессиональной речи артистов балета XXI века* (Nikul'ceva) и словарь Натальи Александровой *Балет. Танец. Хореография. Краткий словарь танцевальных терминов и понятий* (Aleksandrova).

Жаргонная лексика в лексикографии и в текстах культуры

Проведенные теоретические рассуждения как в общем, так и в специальном планах делают возможным переход к основным вопросам настоящей статьи – как это дается в ее заглавии – о связи жаргона с лексикографией и текстами культуры.

Вначале обсудим употребление жаргонов в текстах культуры. Для этого определим, в каких источниках присутствуют единицы жаргона. Можем перечислить научную литературу, например, книги, статьи, тематические словари, но также интернет-форумы, блоги и сайты, посвященные интересующей нас тематике. Однако похожие ресурсы не являются единственным источником жаргонной лексики – она появляется также в других текстах культуры. Стоит в этом месте добавить, что тексты культуры – это семантически широкое понятие. Говоря о текстах культуры, мы имеем в виду не только книги, научные издания, но и разного рода литературные и кинематографические произведения. В настоящей статье рассмотрим следующие тексты культуры: интервью, взятые у Лидии Милюзиной и Владимира Максимова, повесть *Кон* и фильм *Большой*.

В беседе с Екатериной Антоновой актриса Малого театра и кино Лидия Милюзина несколько раз употребляла жаргонные слова и выражения, например, *ввод*: „Это был ввод, и довольно срочный, поэтому я очень волновалась” (*Lidiâ Milûzina: V každoj iz toih geroin' est' čast' menâ*, электронный ресурс). *Ввод* – в профессиональном языке актеров неожиданная, внезапная замена актера в роли, когда репетиции проводились с другим человеком.

Милюзина пользовалась также такими словами, которые, возможно, более-менее понятны людям, не связанным с миром театра: *войти в чужой рисунок роли, было много споров по поводу решения этого образа*. Однако, на наш взгляд, точнее их суть понимают те, кто вплотную занимается театральным делом и погружен в этот мир.

Кроме того, во вступлении к интервью, журналистка определила Милюзину как актрису, которая *говорит хорошо поставленным голосом* – такое замечание очень важно каждому человеку, пользующемуся в своей профессии голосом, не только вокалистам, но и актерам.

Во втором интервью – с художественным сотрудником театра Владимиром Максимовым – мы также обнаружили несколько примеров театрального жаргона:

- *чтобы на читках были все* – речь идет о виде репетиции, суть которой заключается в чтении текста пьесы; это так называемая застольная репетиция;
- *Каждый предмет должен обыгрываться актером. Обыгрываться должны не пять, не десять процентов декораций, а девяносто.* Обыгрываемый предмет – это элемент декорации, сценографии, который используется актером на сцене;
- *чистая перемена* – смена декорации во время спектакля, которая происходит на глазах зрителей, т. е. для такой смены не опускается занавес и не объявляется перерыв.

Следующим примером текста культуры, в котором можем найти примеры театрального жаргона, является повесть *Кон* (2001) Марины и Сергея Дяченко. В этом произведении центральное место сюжета занимает театр. Главный герой, Тимур Тимянов, борется вопреки всему за свой спектакль и занятых в нем людей. В повести дана рефлексия над юными мечтами, желаниями, борьбой за свои убеждения, а все это в контексте театральной среды. Произведение не слишком длинное, но мы нашли в нем несколько жаргонных слов и выражений, например:

- *прогон* – особый вид репетиции, когда спектакль почти готов;
- *бегать в массовках* – речь идет о массовых сценах;
- *эпизодик* – эпизодическая роль;
- *провинциалы* – актеры провинциального театра;
- *озвучка (У меня озвучку переназначили на вечер, с пяти и до одиннадцати)* – речь идет об озвучивании спектакля;
- *кушать подано (У меня там роль – сам знаешь, на три копейки, „кушать подано”, Если ты пойдешь восемнадцатого играть свое „кушать подано”)* – это определение роли совсем несущественной, маленькой, неинтересной;
- *ловцы „входных без места”* – те, кто пытается попасть на спектакль в последний момент, не покупая билет на определенное место;
- *штампы* – банальные средства, которыми пользуется актер.

Мы считаем необходимым истолковать приведенные примеры, чтобы показать, что даже если данное выражение построено из общеизвестных слов, то его смысл в театральном контексте часто совсем иной.

Для анализа балетного жаргона возьмем иной тип текста культуры: фильм *Большой* (*Vol'šoj*, электронный ресурс). Он был снят в 2017 г. режиссером Валерием Тодоровским по сценарию Анастасии Пальчиковой. В филь-

ме представлена история молодой, очень талантливой танцовщицы Юлии Ольшанской, приехавшей в Москву из маленького города, чтобы заниматься балетом. У девушки сложная семейная ситуация. Ей удается попасть в балетную школу благодаря поддержке преподавателя Галины Белецкой. Именно она заметила у этой несколько неотесанной девочки настоящий талант. В фильме показана не только красота балета, но и все проблемы, сложности и боль, с которыми должны бороться танцовщики. Кроме того, это история о мечтах, преодолении жизненных препятствий, соперничестве и умении принимать сложные решения.

Диалоги фильма изобилуют разнообразной балетной лексикой, мы обнаружили множество терминов, разговорных слов, но появлялись также жаргонные выражения. В дальнейшем приведем примеры, разделяя их на группы по признаку контекста – места и обстановки употребления. Критерием и ориентиром, который поможет нам отличить жаргонную лексику от балетной терминологии, служит упомянутая выше работа Александровой *Балет. Танец. Хореография...* В ней, в частности, написано: „Словарь содержит термины классического, народного, характерного, исторического, бытового, бального, современного и других видов танца, а также ряд понятий из смежных областей (музыки, эстетики, театра)” (Aleksandrova 4).

Таким образом, если понятие или выражение, взятое из фильма, не присутствует в словаре и одновременно проявляет черты метафоричности, то оно принадлежит к пласту неофициальной лексики.

Жаргонные выражения появлялись на уроках, когда педагоги давали ученицам указания, исправляли их движения:

- *держим жемчужинку* – речь идет о том, каким образом ученицы должны держать ладони;
- *обнимаем облачко* – способ держать плечи;
- *нога от бедра* – поясняется, каким образом они должны работать ногами;
- *в полную ногу* – команда, касающаяся способа работы ногами;
- *корпус отложили* – способ держать тело;
- *ниже арабеск* – указание педагога на способ выполнения данной фигуры¹;
- *тяните ногу, тяните шею* – педагог велит сосредоточиться на определенных частях тела, чтобы придать им более утонченный вид;
- *давайте с первого выхода Авроры* – педагог определяет момент спектакля, с которого будут репетировать.

¹ *Арабеск* – является термином, но в целом поручение, которое произносит преподаватель, из-за его переносного значения мы считаем жаргонным выражением.

Иногда сами ученицы упражнялись друг с другом и в разговорах были слышны похожие указания, например: *нога, подъем, рука и арабеск* – определенная последовательность движений.

Балет – это искусство, которое требует от тех, кто ему служит, полного самопожертвования, отказов, множества упражнений, которые нередко приносят танцующим боль. В балете все движения должны быть выполнены безупречно, и за этим следят педагоги. Ученики постоянно подвергаются строгой оценке. В оценочных высказываниях учителей можем обнаружить жаргонные определения:

- *у нее, главное, прыжок огромный; шикарный прыжок у Ольшанской* – прыжок это один из видов движений в балете;
- *ноги у Карины, руки у Карины* – суть в том, что у Карины есть соответствующее для балета телосложение;
- *чудовищная стопа у нее* – наоборот, здесь критика стопы ученицы, но не в прямом смысле, речь идет о способе работать стопой;
- *стопы нет, бедра кошмар* – это тоже критическая оценка телосложения ученицы.

Отметим, что вне контекста эти выражения и оценки могут иметь совсем другой – условный смысл.

В диалогической речи героев можем обнаружить также много других видов жаргонных высказываний, например:

- *генпрогон* – генеральный прогон, т. е. генеральная репетиция;
- *уменьшается у меня прыжок* – танцовщик не в состоянии прыгать так высоко, как раньше;
- *Он ни одной пачки мимо себя не пропускает* – пачка это женский костюм для балета, но в данном высказывании слово употребляется в переносном смысле в значении: *балерина*;
- *прима* – примабалерина;
- *тебя в репертуар поставят* – означает, что ученица будет играть в балетном спектакле.

В фильме о балете также появлялись термины *первая позиция, вторая позиция*, а также различные французские слова. Они являются специальными понятиями, поэтому не будем уделять им слишком много внимания, приведем лишь несколько примеров: *тандю (tendu), па де де (pas de deux), гран батман (grand battement), плие (plié), арабеск (arabesque), рон де жамб (rond de jambe), девлонне (développé), сиссон (sissonne)*. Стоит добавить, что они фиксированы как в словаре Александровой (Aleksandrova), так и работах Яковицкой (Jakowicka) и Агрыпины Вагановой (Waganowa).

Эти всего лишь несколько примеров из текстов культуры, в которых присутствует театральная и балетная жаргонная лексика. Они доказывают,

что жаргон, по принципу принадлежащий словарю замкнутых групп людей, можно услышать также за пределами этих групп. Если тематические блоги, форумы, сайты обычно посещают специалисты, то интервью, литературные произведения и фильмы читают или смотрят также те, кто не занимается профессионально театральным или балетным делом.

Стоит подчеркнуть, что тексты культуры функционируют не только в исходной версии, но и подвергаются переводу. Фильм *Большой* был переведен на польский язык. Остальные литературные тексты еще не переведены на польский. Однако поскольку много произведений Марины и Сергея Дяченко уже изданы на польском языке, можем предполагать, что в будущем и повесть *Кон* будет переведена.

Перевод жаргонной лексики – сложная задача из-за ограниченной сферы ее употребления. Затруднения при переводе вызывает также стилистическая и экспрессивная окраска, которую следует передать в переводном тексте. Из этого вытекает, что жаргонная лексика требует от переводчика особенного подхода и знаний.

Венедикт Виноградов замечает, что в процессе перевода жаргонные выражения передаются обычно нейтральными словами и описательным путем. Таким образом, текст перевода теряет оригинальную эмоционально-экспрессивную окраску и авторский замысел и стиль (Vinogradov 188).

Ольга Новицкая рассматривает способы перевода ненормативной лексики (в том числе жаргонизмов) в художественном тексте, в особенности если употребление в произведении этого типа лексики составляет часть характеристики героя. Перевод таких единиц является непростой задачей, которая требует от переводчика глубокого знания языка оригинала и перевода, а также художественного вкуса и умеренности (Novickaâ 205). Похожие черты перечисляет Анастасия Старухина, добавляя, что перевод сниженной стилистически лексики затруднителен из-за образных различий в языках (Staruhina 117).

Диана Каюмова и Марьям Бакирова обращают внимание на то, что переводчик должен замечать семантико-стилистические различия между единицами в языках и учитывать в переводе эти факторы. Особенность лексики, характерной для конкретной социальной группы, порождает трудности в переводе, так как нередко в языке перевода нет зафиксированных эквивалентов, которые можно употреблять в готовом виде (Kaïmova, Bakirova 17).

По мнению Ирины Алексеевой, чтобы воспроизвести в переводе художественного текста жаргонизмы, арготизмы и ругательства, следует использовать единицы с той же эмоциональной окраской (Alekseeva 315).

Нет сомнений, что жаргонная лексика присутствует в текстах культуры и должна переводиться на другой язык. На наш взгляд, необходимость

перевода текстов культуры – весомый аргумент, подтверждающий, что жаргон должен включаться в лексикографические труды. Такую лексику нередко сложно понять даже самим носителям языка, если же речь идет о переводе, то задача становится еще сложнее. Переводчику приходится не только раскрыть суть оригинальных единиц, но и разбираться в жаргоне на языке перевода, чтобы заменять исходные слова и выражения эквивалентными. Выше мы привели мнения нескольких исследователей. Они были единогласны в том, что такая задача требует от переводчика совершенного знания обоих языков. Доступность двуязычных словарей могла бы облегчить переводческую работу и способствовать более качественному ее выполнению.

Словарная кодификация жаргонной лексики является востребованной также потому, что замена жаргонных единиц в переводе нейтральными словами или описательным объяснением, так называемой перифразой (допустимой в литературном тексте, но вряд ли возможной в фильме из-за временных ограничений), может лишить перевод экспрессивного и стилистического оттенков. Остается задуматься над тем, в каких типах словарей лучше всего ее помещать. Кажется, что общие словари не являются хорошим решением, так как объем такого словаря, с набором жаргонных единиц из разных областей, чрезмерно бы увеличился. На наш взгляд, жаргонные единицы лучше всего помещать в специальных, тематических словарях, которые обычно содержат термины. Учитывая тот факт, что средством общения людей внутри профессиональной группы является не только терминология, но и стилистически сниженная лексика, в словаре, посвященном конкретной области, могли бы присутствовать также жаргонные единицы со стилистической пометой. Словарь, составленный таким образом, представлял бы высокую ценность с точки зрения пользователя.

Мы выбрали для анализа различные типы текстов культуры, в которых присутствовала жаргонная лексика и согласно намеченной цели ее мы и продемонстрировали. Стоит добавить, что такие произведения нередко подвергаются переводу, например, фильм *Большой*. Таким образом, фильм существует в межкультурном пространстве и одновременно в нем функционирует жаргонная лексика. Факт присутствия жаргонной лексики в текстах культуры, за пределами профессиональных групп, а также потребность переводить такие тексты, побуждает нас к утверждению, что жаргон должен включаться в словарный состав. Это замечание касается специальных или тематических словарей, связанных с конкретной областью, в которых, кроме терминов, должны присутствовать жаргонные единицы с соответствующей пометой.

Библиография

- Aleksandrova, Natal'â. *Balet. Tanec. Horeografiâ. Kratkij slovar' tanceval'nyh terminov i ponâtij*. Sankt-Peterburg–Moskva–Krasnodar, Planeta muzyki, 2011.
- Alekseeva, Irina. *Vvedenie v perevodovedenie*. Sankt-Peterburg, Filologičeskij fakul'tet Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta – Moskva, Izdatel'skij centr „Akademiâ”, 2004.
- Âkovickaâ, Vanda. „Iz istorii nekotoryh baletnyh terminov v russkom âzyke (arabesque, attitude, cabriole, entrechat)”. *Studia Rossica Posnaniensia*, 7, 1975, s. 173–190.
- Capalina, Ol'ga. „Tematičeskije grupy sovremennogo žargona dramatičeskogo teatra”. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriâ: Russkaâ filologiâ*, 3, 2017, s. 32–40. <https://doi.org/10.18384/2310-7278-2017-3-32-40>.
- Capalina, Ol'ga. „Tematičeskije grupy žargona baletnogo teatra”. *Russkij âzyk v slavânskoj mežkul'turnoj komunikacii*. Red. Ol'ga Šatalova. Moskva, Moskovskij gosudarstvennyj oblastnoj universitet, 2018, s. 357–360.
- Červinskij, Pëtr. „Žargony i sleng v aspekte oformleniâ leksičeskogo značeniâ slova”. *Leksika podstandarta. T. 2: Sovremennye žargony i ih opisanie*. Red. Anna Zyh, Margarita Nadel'-Červin'ska. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2009, s. 21–46.
- Emel'ânenkov, Vitalij. „Baletnaâ terminologiâ v slavânskikh âzykah”. *Rusistica Latviensis*, 8, 2019, s. 168–179. Web. 27.02.2023. https://www.apgads.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/apgads/PDF/Rusistica_Latviensis/18_Rusistics-8_2019_V_Jemeljanenkovs_01.pdf.
- Jakowicka, Wanda. *Baletnaâ leksika v russkom i pol'skom âzykah*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1981.
- Kaûmova, Diana, Mar'âm Bakirova. „Priemy perevoda žargona (slenga) v proizvedeniâh angloâzyčnyh avtorov”. *Karel'skij naučnyj žurnal*, 2, 2014, s. 15–17.
- Kuz'mina, Anna. *Teatral'nyj sleng. Slovar' teatral'nogo slenga*. Sozdano v intelektual'noj izdatel'skoj sisteme Ridero. 2017. Web. 27.02.2023. <https://www.libfox.ru/678690-anna-kuzmina-teatralnyj-sleng-slovar-teatralnogo-slenga.html>.
- Lingvističeskij ènciklopedičeskij slovar'*. Web. 27.02.2023. <https://rus-lingvist-dict.slovaronline.com/>.
- Maksimov, Vladimir, Anna Golubeva, red. *Russkij âzyk i kul'tura reči: Učebnik*. Moskva, Gardariki, 2001.
- Nemčenko, Vasilij. *Vvedenie v âzykoznanie*. Moskva, Drofa, 2008.
- Nikolina, Nataliâ. „Leksika i frazeologii akterskogo žargona”. *Âzyk v dviženii: K 70-letiu L.P. Kryšina*. Otv. Red. Elena Zemskââ, Mariâ Kalenčuk. Moskva, Izdatel'skij dom „ÂSK”, 2007, s. 471–478.
- Nikul'ceva, Viktoriâ. „Ob osobennostâh professional'noj reči artistov baleta XXI veka”. *Studia Rossica Gedanensia*, 3, 2016, s. 33–44.
- Novickaâ, Ol'ga. „Nenormativnaâ leksika kak èlement rečevoj charakteristiki personaža: dialektizmy, vul'garizmy, žargonizmy v hudožestvennom perevode”. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvističeskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, 10 (783), 2017, s. 203–214.
- Staruhina, Anastasiâ. „Osobennosti perevoda slengovoj leksyki”. *Lingvistika i mežkul'turnaâ komunikaciâ*, 9, 2013, s. 116–119.
- Szczerbowski, Tadeusz. *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*. Kraków, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2018. <https://doi.org/10.24917/9788380842106>.
- Vinogradov, Venedikt. *Vvedenie v perevodovedenie (obšie i leksičeskije voprosy)*. Moskva, Izdatel'stvo instituta obšego srednego obrazovaniâ RAO, 2001.
- Waganowa, Agrypina. *Zasady tańca klasycznego*. Przeł. Olga Sławska. Kraków, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, 1965.

Источники

- Bol'shoj* [fil'm]. Web. 27.02.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=s1CV0wa--TQ>.
- Dăčenko, Marina, Sergej Dăčenko. *Kon*. Web. 27.02.2023. <https://libcat.ru/knigi/fantastika-i-fjentezi/fentezi/305117-marina-dyachenko-kon.html#text>.
- „Interv'û s Vladimirom Maksimovym – glavnym hudožnikom teatra” [Interv'û]. *LiveJournal*. Web. 27.02.2023. <https://fomenko-ru.livejournal.com/493210.html>.
- „Lidiâ Milûzina: «V každoj iz moih geroin' est' čast' menâ»” [Interv'û]. *Teatral'naâ afiša*, 2 (186), 2017, s. 22–34. Web. 27.02.2023. <http://tafiša.ru/>.

WANG LILI

Стереотипные представления о ленивом человеке: лингвокогнитивный анализ культурных моделей русского и китайского языков

Stereotypical representations of a lazy person: Linguo-cognitive analysis of cultural models in the Russian and Chinese languages

Abstract. The purpose of the research is to analyze the content of Russian and Chinese proverbs, identify stereotypical ideas about a lazy person and compare the data of the two languages. Based on the analysis, the perceptual and inferior meanings of proverbs were identified. Perceptual meanings involve native speakers' stereotypical representations obtained through observations: “a lazy person stays in bed a lot, sleeps for a long time”; “a lazy person tends to sit around most of the time and move just a little and slowly”; “a lazy person is fond of eating, but hates working”; “a lazy person does nothing with his hands”. It was concluded that the perceptual meanings of Russian and Chinese proverbs generally coincide. The following is referred to as the inferior meanings: “the conclusion about the causal relationship between laziness and a lack of necessary food and a warm shelter”; “generalization – a lazy person neither benefits from it themselves nor brings any benefit to the society”; “conclusion about the causal relationship between work/laziness and human life expectancy”. It was concluded that the inferior meanings differ: Russian proverbs represent the idea that hard work leads to illness and shortens a person's life, while Chinese proverbs reflect the stereotype “work prolongs a person's life, whereas laziness makes people grow old”. Unlike the Chinese language, in which laziness is always categorically disapproved of directly, the Russian language reflects a condescending attitude towards lazy people.

Keywords: phraseology, stereotype, perceptual meanings, inferior meanings, lazy man

Wang Lili, V.N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv – Ukraine, lilychuqiji@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0001-5599-942X>

В современной научной литературе исследования лингвокультурных концептов относят к „социокультурному” направлению в когнитивной лингвистике (Irishanova 145). Когнитивной семантике присущ интерес к этнокультурным различиям в конструировании образа мира, например Джорджу

Лакоффу и Марку Джонсону принадлежит понятие идеализированной когнитивной модели (ИКМ), Anne Вежбицкой – культурного скрипта. Исследователи отмечают, что когнитивные модели инкорпорированы в культурные модели и для анализа их взаимодействия важно выявить специфические ограничения, налагаемые на реализацию когнитивных моделей в том или ином языке, т. е. часто в конкретных сопоставительных исследованиях когнитивные модели как инструмент исследования языковой семантики приобретают характер культурных моделей. Культурные модели в когнитивной лингвистике – это „связующее звено между описанием универсальных когнитивных процессов [...] и изучением культурно-специфических особенностей их реализации в разных языках” (Irishanova 147).

Так, универсальные идеи *лени* и *труда* являются ключевыми мировоззренческими идеями, которые для русского народа наполнены особым содержанием (Ševčenko 506–509). В китайском языке и китайской культуре эти идеи имеют свое специфическое содержание.

В работах современных лингвистов Анны Зализняк, Ирины Левонтиной, Алексея Шмелева, Вероники Телия исследуется языковая картина мира. Языковая картина мира предстает как сложившаяся давно и сохранившаяся доньше национальная картина мира, отражающая мировоззрение и мировосприятие народа, зафиксированная в языковых формах, ограниченная рамками консервативной национальной культуры этого народа. В лексических значениях слов и в правилах их сочетаемости отражены готовые стереотипные представления, которые воспринимаются как аксиомы носителями данной культуры и языка. Именно стереотипы обладают наибольшей устойчивостью и шаблонностью. Мир стереотипных коллективных представлений обеднен, но вне его невозможной была бы целостная картина мира. Стереотипы формируются за счет того, что наше сознание ориентировано прежде всего на те образцы, которые встречаются чаще других и как бы избегают исключения из правил; так, если объект существует в нескольких разновидностях, то ориентация идет на усредненный образец. Например, *зеленый цвет* воспринимается как *цвет травы*, хотя существует масса оттенков зеленого цвета и трава не всегда имеет зеленый цвет. Стереотип – это абстрактная схема, обобщенный образ. Стереотипной картиной мира владеет любой носитель языка, а метафора и фразеология наилучшим образом отражают ее в языке.

Цель исследования состоит в том, чтобы проанализировать содержание русских и китайских пословиц, выявить стереотипные представления о ленивом человеке и сопоставить данные двух языков. Если объектом является семантика пословиц, то предметом – стереотипы поведения ленивого человека. Методологической основой исследования служит теория культурной коннотации и внутренней формы фразеологизмов Вероники Телия.

Телия отмечает, что наиболее точное и ясное выражение стереотипов можно найти в семантике фразеологизмов. Фразеологизмы обладают коннотацией, в которой выражается культурно-национальная специфика языка. При анализе культурной коннотации нужно исходить из того, что система образов, закрепленных во фразеологическом составе языка, служит своего рода „нишей” для сохранения и выражения мировидения и духовной культуры народа и может свидетельствовать о культурно-национальном опыте и традициях (Teliâ 214–237). Культурная коннотация и внутренняя форма соединяют семантику фразеологизма со знаком культуры – концептом, стереотипом, эталоном, символом, мифологемой.

Сопоставительный анализ русской и китайской фразеологии: идиом, пословиц, поговорок – позволил выявить стереотипные представления о ленивом человеке. Стереотипные представления конвенционализированы в семантике фразеологизмов посредством их внутренней формы. Для фразеологизмов как знаков вторичной номинации внутренняя форма – это буквальное значение слов.

С позиций когнитивной семантики паремиологический материал можно разделить на две группы. Первая группа содержит результаты созерцательно-чувственного познания мира (перцептуальные значения), а вторая – активного рационального познания, которое когнитивисты связывают со способностью делать выводы в процессе обработки информации (инферентные значения) (Kubrâkova 33).

Как в русской, так и в китайской фразеологии отражены следующие стереотипные представления носителей языка, полученные в результате наблюдения за поведением ленивого человека (перцептуальные значения): 1) ленивый человек много лежит, долго спит; 2) ленивый человек много сидит, мало и медленно двигается; 3) ленивый человек любит поесть, но не любит работать; 4) ленивый человек ничего не делает руками.

Стереотип „ленивый человек много лежит, долго спит” запечатлен в семантике большого количества русских пословиц. Так, в пословице *Отлежав бока, не любо за молотило взяться* лексема *бок* обозначает горизонтальное положение тела человека, связанное с прототипической ситуацией *лежания* как стереотипным поведением лентяя. Фразеологизм *плевать в потолок* ‘со всем ничего не делать, бездельничать’ также отсылает к ситуации „ленивый лежит на спине”. Ср. также: *Лежит на боку да глядит за реку; Лежа, не работают; Кто много лежит, у того и бок болит; Люди жать, а мы под межою лежать* и др. (Dal' 10–21). В китайском языке обнаруживаются пословицы с подобным значением, ср.: *Ленивый сидя спит, лежа работает* || 懒汉坐着睡觉, 躺着吃饭 ‘Ленивые спят в сидячем положении, едят в лежащем положении’ (Wen Duanzheng 487); *勤人没瞌睡, 懒人瞌睡多* ‘Ленивый

человек более сонлив, чем трудолюбивый’ (Wen Duanzheng 720); 懒汉坐着睡, 吃饭想人喂 ‘Ленивые спят в сидячем положении, едят и хотят, чтобы их кто-нибудь кормил’ (Wen Duanzheng 487).

Стереотипное представление о том, что „ленивый человек много сидит, мало и медленно двигается”, отражено в семантике русских пословиц: *Сидит Елеса, ноги свеся; Ленивый сидя спит, лежа работает; Глядит в окно да ест толокно* и др. (Dal’ 10–21). В китайском языке тоже есть пословицы с таким значением, ср.: 坐等禾苗黄—懒汉 ‘Ленивые сидят и ждут, пока зерновые поспеют’ (Wen Duanzheng 1367); 坐享其成 ‘Ленивые сидят и наслаждаются результатами чужих трудов’ (Wen Duanzheng 1367). Стереотип „желание находиться в статике, не двигаться, не действовать, не шевелиться” представлен в следующих русских пословицах: *Шел бы воевать, да лень сабли вынимать; Проглотить-то хочется, да прожевать лень; Некстати спесив: ему замеси да и в рот понеси* и др. (Dal’ 10–21). В китайских пословицах обнаруживаем тот же стереотип, ср.: 不怕淹, 不怕旱, 就怕懒人不动弹 ‘Не бойся дождей и засухи, а бойся лентяев, которые не двигаются’ (Wen Duanzheng 62); 陀螺不抽不转 ‘Если не заводите юлу, она не будет крутиться’ (Wen Duanzheng 1020); 不怕山高路远, 只怕中途偷懒 ‘Если предстоит длинная дорога, а человек не хочет двигаться, то он не дойдет до конца’ (Wen Duanzheng 63); 懒汉住井边, 也会干渴死 ‘Ленивые умрут от жажды, даже если живут у колодца’ (Wen Duanzheng 487).

Стереотип „ленивый человек любит поесть, но не любит работать” отражает прототипическое поведение лентяя и представлен как в русском, так и в китайском языке. Ср. русские пословицы: *Ел бы да пил – вот мое дело; Пилось бы да елось, да работа на ум не шла; На работу позадь последних, на еду наперед первых; Лень лени и за ложку взяться, а не лень лени обедать* и др. (Dal’ 10–21). Ср. китайские пословицы: 人越嬉越懒, 嘴越吃越馋 ‘Чем больше человек развлекается, тем ленивее становится; чем больше ест, тем ненасытнее становится’ (Wen Duanzheng 800); 好吃懒做, 到老不成货 ‘Если человек любит поесть, но не любит работать, то в старости у него ничего не будет’ (Wen Duanzheng 349); 吃饭拣大碗上场拣小杈 ‘Ленивый выбирает самую большую порцию еды и самую легкую работу’ (Wen Duanzheng 104).

Стереотип „ленивый человек ничего не делает руками” запечатлен во внутренней форме следующих паремий, ср.: *У него руки висят отболтались; Не сиди сложа руки, так не будет и скуки; Люди пахать, а мы руками махать; Руки в брюки; Работать спустя рукава; Сидеть сложа руки* (Molotkov 428). Внутренняя форма – это значение „трудовая деятельность осуществляется руками”, поэтому *сложенные, опущенные, висящие, неподвижные руки* или *бесцельное махание руками* становится символом бездеятельности. Стереотипное представление „руки – главное орудие труда для человека” пред-

ставлено как в русской, так и в китайской фразеологии. Ср.: 勤快的人用手, 懒惰的人用口 ‘Трудолюбивые пользуются руками, а ленивые – ртом’ (Wen Duanzheng 721); 勤人过山易, 懒人动指难 ‘Трудолюбивые переходят горы легко, а ленивым сложно щелкнуть пальцами’ (Wen Duanzheng 720).

Как в русской, так и в китайской фразеологии отражены стереотипные представления носителей языка, полученные в результате умозрительных выводов. К инферентным значениям относим следующие: 1) вывод о причинно-следственной связи между ленью и отсутствием необходимого, в частности пищи и теплого жилища; 2) обобщение – ленивый не приносит пользы ни себе, ни обществу; 3) вывод о причинно-следственной связи между трудом/ленью и продолжительностью жизни человека.

Так, русские пословицы, отражающие идею о существовании причинно-следственной связи между ленью и отсутствием необходимого, в частности пищи и теплого жилища, произносятся в порядке поучения, ср.: *Хочешь есть калачи, так не сиди на печи! У ленивого что на дворе, то и на столе (ничего); На полатах лежать, так и ломтя (и хлеба) не видать; Не потрудиться, так и хлеба не родится (не добиться); Кто толчет, тот и хлеб печет; Пролениться – и хлеба лишиться* (Dal' 10–21). Сравнивая русские и китайские пословицы, можем заметить, что китайские пословицы более категоричны: в них как будто бы констатируется факт „если будешь лениться, то будешь голодать”. Ср.: 懒惰懒惰, 受冷挨饿 ‘Ленивый будет испытывать голод и холод’ (Wen Duanzheng 487); 懒惰将会挨饿 ‘Будешь лениться – узнаешь голод’ (Wen Duanzheng 487); 懒惰懒惰, 受冷挨饿, 勤俭勤俭, 吃饱穿暖 ‘Если человек ленивый, то он будет подвергаться холоду и терпеть голод. А если человек трудолюбивый, то он будет обеспечен пищей и одеждой’ (Wen Duanzheng 721); 勤人荒年打粮食, 懒人丰收饿肚皮 ‘Трудолюбивые люди собирают хлеб даже в неурожайные годы, ленивые люди остаются голодными даже в урожайные годы’ (Wen Duanzheng 722).

Стереотипное обобщение „ленивый не приносит пользы ни себе, ни обществу” представлено в следующих русских пословицах: *Без дела жить – только небо коптить; Лень добра не деет; Лень к добру не приставит; И дурак праздники знает, да будней не помнит; У него дело из рук валится; Работа в руках плеснеет (гниет)* (Dal' 10–21). В китайских пословицах, в отличие от русских, выражено более категоричное осуждение лени и предостережение: 懒人之路, 充满荆棘 ‘Путь ленивых – очень опасный’ (Wen Duanzheng 486); 不怕家里穷, 只怕出懒虫 ‘Не бойся, что бедная семья, а бойся того, что в доме есть лентяй’ (Wen Duanzheng 57); 懒惰办不成事 ‘У ленивого человека дело не удастся’ (Wen Duanzheng 487); 功名不上懒人头 ‘Слава не благоволит к ленивому’ (Wen Duanzheng 286); 才能一但让懒惰支配, 它就一无可 ‘Если лень управляет действиями, то человек ничего

не добьется' (Wen Duanzheng 76); 劳动能将戈壁滩变成绿洲, 懒惰能将绿洲变成废墟 'Труд может превратить пустыню в оазис, лень превращает оазис в руины. Лень является недостатком, который способствует появлению у человека других пороков' (Wen Duanzheng 491).

Сопоставив русские и китайские пословицы, можем сделать выводы об их сходствах и различиях. К различиям относим содержание выводов о причинно-следственной связи между трудом/ленью и продолжительностью жизни человека. Русские пословицы содержат умозаключения о том, что тяжелая работа приводит к болезням и укорачивает жизнь человека (с точки зрения русского крестьянства), ср.: *От работы кони дохнут; Заработали чирий да болячку да третий горб; Ретивая лошадка недолго живет; Ретивый насадится; Лошадка с ленцой хозяина бережет* (не надорвется и не введет его в убыток). *Пиво с кваском (с кислотой), лошадь с запинкой да человек с ленцой два века живут. Конь с запинкой да мужик с заминкой не надорвутся* (Dal' 10–21). Пессимистический взгляд русского крестьянства отражен в диалоге: – *А когда досуг-то будет?* – *А когда нас не будет; Будет досуг, когда вон понесут* (т. е. как помрешь) (Dal' 10–21).

В русском языке есть идиомы со значениями „тяжело и изнурительно работать на кого-либо”; „изматывать непосильным трудом, доводить до полного изнеможения, до полной потери жизненных сил”, которые имеют помету „говорится с неодобрением”, ср.: *работать до седьмого пота, гнуть/ломать спину/спины/хребет/горбы* (кто на кого); *выжимать сок/соки* (кто из кого); *высосать соки* и др. Тяжелая работа оценивается как *египетская, каторжная* (Molotkov 428).

В отличие от русских, китайские пословицы отражают стереотип „труд продлевает жизнь человека, а лень заставляет стареть”, ср.: 懒惰催人老, 勤劳能延年 'Лень заставляет стареть, а труд продлевает жизнь' (Wen Duanzheng 486); 劳动使人长寿 'Труд заставляет людей жить дольше' (Wen Duanzheng 490); 懒惰比勤劳更能消耗身体 'Лень вреднее для здоровья, чем труд' (Wen Duanzheng 487).

Несмотря на то, что универсальная оценка – осуждение праздности, лениности – обнаруживается в содержании и русских, и китайских пословиц, ср.: *Праздность – мать пороков* (переводная); *Лентяй да шалопай два родных брата; Бить баклуши* (чурбаны, из которых точат деревянные чашки) (Dal' 10–21); *Он состоит в комитете по утапыванию мостовой; 懒惰乃万恶之源* 'Лень – источник всего зла' (Wen Duanzheng 486); *勤奋和智慧是双胞胎, 懒惰和愚蠢是亲兄弟* 'Трудолюбивие и мудрость – близнецы, а лень и глупость – братья' (Wen Duanzheng 719), – все же между ними имеются принципиальные различия.

Специфику русской фразеологии связываем со следующим фактом языка: в русском паремнологическом материале, в отличие от китайского, звучит голос лентяя, который оправдывает свою лень, ср. пословицы, в которых выражена мысль „лежать на печи лучше, чем тяжело работать”: *Печь не пролежишь; Как ни мечи, а лучше на печи; Спишь, спишь, а отдохнуть некогда (не дадут); „желание не работать сегодня, а перенести работу на завтра” запечатлено в следующих паремиях: День к вечеру, а работа к завтраму; Всех дел не переделаешь; Нашей работы не переработаешь; Всех работ не переработаешь.* Следующие пословицы отражают мысль „работа никуда не денется, поэтому не нужно спешить ее выполнять”: *Работа не волк, в лес не убежит; Работа не черт, в воду не уйдет; Дело не медведь, в лес не уйдет; У бога дней впереди много: нарабатываемся; Была бы охота, а впереди еще много работы; Что дело, дело не сокол – не улетит.* Русский лентяй мечтает о том, чтобы у него всегда было все необходимое, и в этом случае можно не работать, ср.: *Подать оплачена, хлеб есть, и лежи на печи; Сыт да богат, не хочу работать, а дети будут – сами добудут* (Dal' 10–21).

С точки зрения русского народа Бог должен дать человеку самое необходимое, ср.: *Жилами не нажить (не натянешь), чего бог не даст.* В содержание следующих пословиц входит просьба бедного крестьянина к Богу. Суть просьбы (мечты) состоит в том, чтобы Бог послал хороший урожай, несмотря на то, что крестьянин ничего не посеял, ср.: *Уроди, боже, побольше, а не посеяно – ни горсти!; Уроди бог много, а не посеяно ничего!; Не посея ни горсти, да пошли бог пригоршни!* Если этот идеальный сценарий воплощается в жизнь, то пословицы констатируют следующее: *Ленивому всегда праздник; Ленивый что богатый: все гуляет* (Dal' 10–21).

С точки зрения китайцев, наоборот, еда, одежда, жилище не упадут с неба: 天上不会掉馅饼 ‘С неба не падает бесплатная вкусная еда, такая как пирожки’ (Wen Duanzheng 987). В содержании китайских пословиц нет идеи оправдания поведения ленивого человека.

Нас интересует ответ на сложный вопрос: как можно объяснить обнаруженные различия. В процессе размышления над возможными причинами можем высказать некоторые предположения, связанные с социально-историческими обстоятельствами жизни русского и китайского народов. Во-первых, рассматриваемые русские пословицы, изданные Владимиром Далем в конце 50-х – начале 60-х годов XIX столетия, посвящены барщине – крепостному, принудительному труду зависимого крестьянина, который работал в хозяйстве земельного собственника, барина, и поэтому не был заинтересован в результатах своего труда. Ср.: *Господской (барской) работы никогда не переработаешь.* Во-вторых, исследователи отмечают, что

Русскому натуральному хозяйству в течение многих веков было присуще общинное пользование. Такая форма ведения хозяйства могла порождать безответственность [...] в России в условиях общинной формы жизни можно было не бояться остаться без средств к существованию. Отсюда возникало желание „увильнуть” от работы (т. е. леность) и впоследствии воспользоваться плодами чужого труда (иждивенчество), что широко представлено фразеологическими единицами за счет противопоставления зон концепта ТРУД и концепта ЛЕНЬ, которые закреплены за разными членами общины, причем часто в соотношении один к семи, за счет несоответствия объема работы и числа участников трудового процесса [*Один с сошкой, а семеро с ложкой; Семеро одну соломинку поднимают; Двое пахут, а семеро руками машут; Любо глядеть на молотильщиков* (только бы самого не заставили)] (Borševa 21–22).

История китайского натурального хозяйства иная: периоды государственной собственности на землю чередовались с периодами частной собственности. Начиная с династии Цинь (221 г. до н. э.) в Китае была введена частная собственность на землю: крестьяне платили ренту за постоянное пользование землей. Это в значительной степени стимулировало энтузиазм людей к работе, так как благодаря упорному труду люди могли жить более благополучно. В период же феодализма в Китае происходили изменения земельного строя. В эту историческую эпоху крестьяне не могли владеть своей собственной землей. Большая часть их трудовых доходов присваивалась правящим классом, что сильно сказывалось на энтузиазме крестьян (Sun' Sâoûn 105).

С нашей точки зрения, одной из важнейших причин, оказавших глубокое влияние на китайскую культуру, является даосизм, местная религия Китая. Идеология даосизма провозглашает тезис о том, что трудолюбие будет вознаграждено небесами, при этом понятие трудолюбия включает не только сельскохозяйственную работу, но и усердие в улучшении жизни, например, в построении карьеры, нравственном воспитании детей и др. (Čan Guanmin 111).

Считаем необходимым обратиться к мнению Николая Бердяева, который указывал на то, что некоторые качества русских людей связаны с такой важной характеристикой русской жизни, как „огромность пространств”, „власть пространств над русской душой”. Бердяев пишет о том, что прежде чем что-то делать, надо как бы собрать воедино ресурсы, рассредоточенные на большом пространстве, а если в этом большом пространстве нет границ, нет воли покорить эту землю, нет уверенности в своих силах, рождается лень. Возможно, русский человек ленив потому, что земли у него много (Berdâev 124–131).

Таким образом, проанализировав семантику и внутреннюю форму словиц, мы сформулировали стереотипные представления носителей языка, полученные в результате наблюдения за поведением ленивого человека,

и назвали их перцептуальными значениями: „ленивый человек много лежит, долго спит”; „ленивый человек много сидит, мало и медленно двигается”; „ленивый человек любит поесть, но не любит работать”; „ленивый человек ничего не делает руками”. Перцептуальные значения русских и китайских пословиц в целом совпадают. Перцептуальные значения формируют образную схему ленивого человека в русском и китайском языках.

Проанализировав стереотипные представления носителей языка, полученные в результате умозрительных выводов, мы отнесли их к инферентным значениям: вывод о причинно-следственной связи между *ленью* и отсутствием необходимого, в частности пищи и теплого жилища; обобщение – ленивый не приносит пользы ни себе, ни обществу; вывод о причинно-следственной связи между трудом/ленью и продолжительностью жизни человека. Сопоставив инферентные значения в русских и китайских пословицах, мы обнаружили различия: русские пословицы репрезентируют вывод о том, что тяжелая работа приводит к болезням и укорачивает жизнь человека, а китайские отражают стереотип „труд продлевает жизнь человека, а лень заставляет стареть”.

Обнаруженные различия можно объяснить различиями в ментальности, национальной психологии и культурных сценариях, которые сложились под влиянием истории, способов ведения хозяйства, бытового уклада, а также религиозных представлений носителей языка и культуры. Русский культурный сценарий отражает психологию мечтателя и может быть эксплицирован в следующем метавысказывании: поскольку тяжелая работа приводит к болезням и укорачивает жизнь человека, в русском паремиологическом материале звучит оправдание лени, а также мечта о том, чтобы Бог дал человеку самое необходимое, чтобы человек мог жить, не занимаясь изнурительным трудом. Китайский культурный сценарий, напротив, связан с представлениями о том, что еда, одежда, жилище не упадут с неба, и отражает стереотип „труд продлевает жизнь человека, а лень заставляет стареть”.

Библиография

- Berdâev, Nikolaj. *Sud'ba Rossii: kniga statej*. Moskva, Èksmo, 2007.
- Borševa, Ol'ga. „Informativnaâ, obraznaâ i cennostnaâ zony koncepta LEN' i ih reprezentanty v rusškoj idiomatike”. *Russkaâ ustnaâ reč'*. Red. Ol'ga Krůčkova. Saratov, Izdatel'skij centr „Nauka”, 2011, s. 19–23.
- Čan, Guanmin. *Kniga Peremen s illůstraciâmi*. Czinan', Izdatel'stvo Cilu, 2014.
- Dal', Vladimir. *Poslovicy rusškojo naroda: Sbornik v 2-h t*. T. 2. Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1984.
- Irishanova, Ol'ga. *Igry fokusa v âzyke. Semantika, sintaksis i pragmatika defokusirovaniâ*. Moskva, Âzyki slavânskoj kul'tury, 2014.

- Kubrâkova, Elena et al. *Kratkij slovar' kognitivnyh terminov*. Moskva, Moskovskij gosudarstvennyj universitet imeni M.V. Lomonosova, 1997.
- Molotkov, Aleksandr. *Frazeologičeskij slovar' russkogo âzyka*. Moskva, Russkij âzyk, 1987.
- Sun', Sâoûn, Van Sâožu. „Izmeneniâ v zemel'noj sisteme Kitaâ: tradicii i modernizaciâ”. *Primenenie prava*, 13, 2019, s. 105.
- Ševčenko, Daniil, Roman Volkov, Marina Kalinina. „Koncepty «trudolûbivyy čelovek» i «lenivyy čelovek» na materiale russkih i anglijskih poslovic i pogovorok”. *Novye tehnologii v učebnom processe i proizvodstve*. Red. Aleksandr Platonov, Aleksandra Bakulina. Râzan', OOO „Râzan' proëkt”, 2018, s. 506–509.
- Teliâ, Veronika. *Ruskaâ frazeologiâ. Semantičeskij, pragmatičeskij i lingvokul'turologičeskij aspekty*. Moskva, Âzyki russkoj kul'tury, 1996.
- Wen, Duanzheng. *Zhōngguó yànyǔ dàcídiǎn* [The Big Dictionary of Chinese Proverbs]. Shànghǎi, Shànghǎi Císhū chūbǎnshè [Shanghai, Shanghai Publishing House “Qishu”], 2011.
- Zaliznâk, Anna, Irina Levontina, Aleksej Šmelev. *Konstanty i peremennye russkoj âzykovej kartiny mira*. Moskva, Âzyki slavânskikh kul'tur, 2012.
- Zaliznâk Anna, Aleksej Šmelev. *Issledovaniâ po russkoj i komparativnoj semantike*. Moskva, Izdatel'skij Dom ÂSK, 2021.

EKATERINA STARODVORSKAIA

Kontekst w interpretacji metajęzykowych jednostek ironiczych: struktury, typy, granice (na podstawie języka polskiego, rosyjskiego i angielskiego)

The features of context in the interpretation of ironic metalinguistic expressions: Structures, types, and limits (based on Polish, Russian, and English languages)

Abstract. The paper deals with the role of context and its features in the interpretation of ironically used metalinguistic (reflexive) expressions in the Russian, Polish, and English languages. Although contextual cues have always been a major topic of interest to irony scholars, more research seems to be needed on how context interacts with a metalinguistic expression and how it indicates that such an expression is to be interpreted ironically. It is clear that the most natural context in the situation in question is speech (in a broad sense) that is referred to in particular metalinguistic expressions. Therefore, the main goal of the paper is to establish the crucial features of linguistic units that could be named and described by metalinguistic expressions and to specify relations between the former and the latter. The main criteria used to classify the examples that are analyzed in the paper are 1) the type of the linguistic unit in the context, 2) the type of contradiction between the metalinguistic expression and the context, and 3) the limits of the context that is required for ironical interpretation of the metalinguistic expression.

Keywords: verbal irony, metalinguistic expressions, Russian language, Polish language, English language

Ekaterina Starodvorskaia, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, ekasta@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-6323-2376>

1. Metajęzyk i ironia

Niniejszy artykuł przedstawia najważniejsze wnioski wynikające z analizy zjawisk kontekstowych występujących na przecięciu dwóch zagadnień o fundamentalnym dla komunikacji międzyludzkiej znaczeniu – ironii werbalnej oraz użycia języka w funkcji metajęzykowej. Jako podstawowy materiał badawczy

wykorzystano tutaj tzw. jednostki metajęzykowe, które oprócz pełnienia swojej podstawowej funkcji (czyli opisu i komentowania struktury oraz użycie języka naturalnego, por. „W każdym języku można mówić o mówieniu, czyli używać języka w celu przekazywania informacji o użyciu języka”¹ – Lucy 9) są jednocześnie wykorzystywane do utworzenia efektu ironicznego oraz sygnalizowania jego obecności w tekście. Analizowane przykłady, chociaż pochodzą z tekstów różnego typu napisanych w różnych językach – rosyjskim, polskim oraz angielskim, charakteryzują się jednak dużym podobieństwem strukturalnym (o strukturze badanych kontekstów bardziej szczegółowo piszę w podpunkcie 2.1). Wydaje się, iż mechanizm ironicznego wykorzystania jednostek metajęzykowych wykazuje, jak zostanie pokazane niżej, pewne uniwersalne cechy, co uprawnia nas do ekstrapolacji przynajmniej niektórych wniosków na cały badany obszar. Wnioski te oparte są na wynikach analizy semantycznej oraz pragmatycznej, której przeprowadzenie wymaga niekiedy również sięgnięcia po metody dyskursywne (wszak kontekst, co chyba nie wymaga szerszego uzasadniania, może być interpretowany bardzo różnie).

Szczegółowe omówienie kwestii terminologicznych związanych z fenomenem zarówno ironii, jak i metajęzyka zajęłoby zbyt wiele miejsca, zatem ograniczę się tutaj do kilku niezbędnych uwag. Nie ulega wątpliwości, że termin *ironia* należy do najbardziej problematycznych w naukach humanistycznych, ponieważ nie spełnia podstawowych kryteriów jednoznaczności, jednomianowości oraz systemowości (Danielewiczowa 17–19): z jednej strony do przejawów ironii zaliczane są różne, zgoła niepodobne do siebie zjawiska, z drugiej strony jedna i ta sama wypowiedź może zostać zinterpretowana jako ironiczna, sarkastyczna lub parodystyczna, a więc zawile są relacje ironii z pokrewnymi pojęciami takimi, jak: *humor*, *komizm*, *parodia*, *sarkazm* itp. Z tytułu artykułu wywnioskować można, że ograniczam się do badania ironii werbalnej, co jednak nie ułatwia zadania: odpowiedzi na pytanie, czym jest ironia werbalna, również nie są jednomyślne (zob. np. Barbe 11; Garmendia 1; Kreuz 41–44). Przytoczę najważniejsze, jak się wydaje, spośród nich.

2. Ironia werbalna w różnych ujęciach teoretycznych

Tradycyjne podejście do ironii werbalnej sprowadza ją właściwie do figury retorycznej i zakłada, że „zasadniczo ten, kto mówi, wyraża ocenę pewnej osoby lub tematu (np. negatywny stosunek do kandydata republikanów na prezydenta

¹ Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty z publikacji w innych językach nieprzełożonych na język polski przytaczam we własnym tłumaczeniu.

USA w wyborach 2016 r. Donalda Trumpa) za pośrednictwem środków językowych, które są sprzeczne z przekazywaną oceną (np. mówiąc, «Taa, jasne, będzie idealnym prezydentem»)" (Colston 20). W niektórych przypadkach występowania ironii – możliwe, że nawet w większości – ten opis w zupełności wystarczy, ale przecież przykłady o wiele mniej przejrzyste (m.in. występujące w utworach literackich) również wymagają ustalenia mechanizmów językowych i – szerzej – komunikatywnych, umożliwiających powstanie efektu ironicznego.

W ujęciu pragmatycznym bazującym na zasadzie kooperacji Grice'a ironię werbalną interpretuje się jako rezultat ostentacyjnego złamania jednej lub kilku maksym konwersacyjnych:

Dla A i jego słuchaczy jest rzeczą zupełnie oczywistą, że A nie wierzy w to, co powiedział; słuchacze wiedzą przy tym, iż A wie, że jest to dla nich oczywiste. Jeśli więc wypowiedź A miała w ogóle o czymś informować, to A chciał zapewne wygłosić inny sąd niż ten, który wygłosił. Musi to być sąd w jakiś wyraźny sposób powiązany z wygłoszonym; najoczywistszym związkiem jest tu sprzeczność (Grice 107).

W teorii echa/przywołania (Echoic Mention Theory), z której później powstała teoria relewancji, ironia pojmowana jest jako konsekwencja powtórzenia przez mówcę wcześniej wypowiedzianych przez kogoś (niewykluczone, że przez niego samego) słów albo przypisywanych temu komuś sądów czy przekonań, czemu towarzyszy zdystansowanie od tego kogoś (Wilson, Sperber 60).

Sperber i Wilson zwracają więc uwagę, iż ocenie ironicznej podlega sąd przez kogoś wypowiedziany (albo taki, który mógłby zostać wypowiedziany). Badacze ci jednak interpretują przede wszystkim przykłady, w których jedna i ta sama wypowiedź jest dwuwymiarowa: powtarza to, co wybrzmiało już wcześniej w dobrej wierze, i jednocześnie podważa wypowiedziany sąd, wyraża wątpliwość co do jego zbieżności z aktualnym stanem rzeczy. Wyobraźmy sobie, że osoba A zaprosiła osobę B do kina, zapewniając, że film, na który się wybierają, jest niezwykle ciekawy. Na osobie B film jednak wywarł zupełnie inne wrażenie i po wyjściu z kina osoba B wypowiada się w sposób następujący: „Rzeczywiście, niezwykle ciekawy”. Ta wypowiedź, negatywnie oceniająca film, zawiera aluzję do pierwotnej wypowiedzi osoby A.

3. Kontekst jako warunek dekodowania wypowiedzi ironicznej

3.1. Ironiczne jednostki metajęzykowe a kontekst

W ramach tego artykułu chcę skupić się przede wszystkim na przypadkach, w których zarówno wypowiedź komentowana, jak i ironiczny komentarz do niej przedstawione są w sposób jawny, a sprzeczność będąca warunkiem zaistnienia

efektu ironicznego uzewnętrznia się – na ile to w ogóle możliwe. Komentarz ten, funkcjonujący jednocześnie jako sygnał ironii oraz jej lingwistyczny wykładnik, będę nazywać jednostką metajęzykową. Model, według którego najczęściej konstruowane są przypadki analizowane w ramach artykułu, wygląda następująco: 1) wypowiedź bohatera + 2) komentarz do niej należący do narratora, jak w poniższych przykładach (pogrubione w nich zostały wyrazy metajęzykowe, podkreślone natomiast elementy kontekstu, stanowiące niezbędny warunek interpretacji zgodnej z intencją autora):

- (1) Женщинам **говорил я без церемонии**: „Как ты постарела” – и мне **отвечали с чувством**: „Как вы-то, батюшка, подурнели” (Puškin 129).
- (2) Ślusarz był zaskoczony moją ciekawością, ale po pierwszym odruchu zdziwienia, które wyraziło się w spojrzeniu sponad okularów, **chrząknął i rzekł**:
– **Bo droselklapa tandetnie zblindowana i ryksztosuje** (Tuwim 189).
- (3) „Damn!” said Mr. Weasley’s voice. „What on earth did they want to block up the fireplace for?” „They’ve got an electric fire,” Harry explained.
„Really?” **said Mr. Weasley’s voice excitedly**. „Eclectic, you say? With a plug? Gracious, I must see that... Let’s think... ouch, Ron!” (Rowling 43).

Podkreślmy, iż intencja autora zostaje wykryta, rozpoznana przez odbiorcę właśnie na podstawie uwzględnienia kontekstu. Same w sobie wyrazy *говоришь без церемонии*, *rzec* czy *say excitedly* nie zawierają ładunku ironicznego – dezautomatyzacja ich odbioru następuje w wyniku zderzenia znaczeń tych jednostek z komponentami semantycznymi wyrazów obecnych w ich sąsiedztwie, bezpośrednim lub dalszym (albo w wyniku działania innych właściwości kontekstu, o których mowa będzie dalej). W przypadku ironii mamy do czynienia nie z konwencjonalnym znaczeniem znaku lingwistycznego, lecz ze znaczeniem postulowanym przez nadawcę, z tzw. *speaker meaning*, które jest zależne od kontekstu i interpretacji odbiorcy, może zostać zinterpretowane w różny sposób, opiera się na przyjętych przez odbiorcę założeniach (Barbe 16). Powtórzmy raz jeszcze: bezpośrednim wykładnikiem ironii w badanych tutaj przypadkach jest wyraz metajęzykowy, natomiast kontekst, aktualizujący ironiczne *speaker meaning*, stanowią elementy tekstu, które sprawiają, iż intencja autora staje się widoczna dla odbiorcy.

3.2. Kryteria typologizacji kontekstów

W dalszej części artykułu zostaną przedstawione te właściwości kontekstu, które decydują o ironicznej interpretacji jednostek metajęzykowych. Różnorodność elementów tekstu, wpływających na dekodowanie intencji ironicznej, wymaga

ustalenia kryteriów, według których możliwe będzie uporządkowanie ogromnej liczby przykładów (w artykule rzecz jasna nie sposób przytoczyć wszystkich, ale każda z odmian zostanie zilustrowana przynajmniej jednym). Warto raz jeszcze zwrócić uwagę na to, iż podstawą analizy każdego z kontekstów są jego relacje z ironicznie użytą jednostką metajęzykową, a więc w centrum uwagi znajdują się 1) najczęściej spotykane **struktury**, komentowane przez ironiczne jednostki metajęzykowe, 2) **typy sprzeczności** stanowiące o ironicznej interpretacji tych jednostek oraz 3) **granice kontekstu** niezbędne do wykrycia intencji ironicznej.

3.2.1. Komentowane struktury

Raczej nie budzi wątpliwości stwierdzenie, iż najbardziej naturalnym kontekstem dla omawianych jednostek jest wypowiedź bohatera, którą formalnie tworzy **jedno zdanie** [jak w przykładach (1) oraz (2)] lub czasem **kilka zdań** [jak w przykładzie (3)]. Okazuje się jednak, że ironiczny komentarz może się odnosić do jednostek mniejszych lub o wiele większych niż zdanie. Może to być **słowo** jako element systemu leksykalnego z właściwymi mu konotacjami:

- (4) Сколько раз в жизни мне приходилось слышать слово „ИНТЕЛЛИГЕНТ” по своему адресу. Не спорю, я, может быть, и заслужил это **печальное название** (Bulgakov 428).

Czasem jest to **struktura mająca status stałej frazy**, związku frazeologicznego lub zmierzająca do tego statusu:

- (5) Pamiętaj, że istnieje zwrot: „Każ się wytapetować” i **używaj go śmiało**. Jest **bardzo dowcipny**. To samo dotyczy **zjadliwego aforyzmu**: „Odgrzewane kotlety nie są smaczne” (Tuwim 381).

Właściwie cały tekst *Wskazówek dla dowcipnisiów* Juliana Tuwima składa się z przewrotnych rad dotyczących nieudolnych prób gry językowej, użycia wyswiechtanych żartów, klisz, świadczących o twórczej impotencji oraz złym guście osoby, która mogłaby z tych rad skorzystać. Z formalnego punktu widzenia we wszystkich tych przypadkach struktura komentowana to zdanie, ale nie jest to zdanie tworzone przez swobodne łączenie wyrazów. Przytoczmy jeszcze jeden przykład:

- (6) Nie zapomnij o **bąnocie**: „Bardzo mi przynajmniej” (zamiast przyjemnie). **Dobre powiedzonko i swoje zawsze robi** (Tuwim 381).

Kolejny wariant struktury komentowanej to **dialog**, wymiana wypowiedzi należących do różnych nadawców obecnych w świecie dyskursu:

- (7) Просыпаюсь в семь, бужу Машу: – Маша, вставай.
Маша отвечает звонко – Да!
Этот **интересный диалог** повторяется примерно сто раз (<http://pesen-net.livejournal.com/60311.html>).

Jednostka metajęzykowa *интересный диалог* nabiera ironicznego zabarwienia w wyniku konfliktu wewnątrztekstowego: raczej wątpliwe, aby ten typowy poranny dialog, tym bardziej powtarzający się w nieskończoność, rzeczywiście mógł wzbudzić zainteresowanie. Warto zwrócić uwagę, że chociaż komentowana struktura stanowi zasadniczy element kontekstowy decydujący o ironicznym odczytaniu charakterystyki metajęzykowej, współdziała również z innymi fragmentami kontekstu (w tym przypadku z hiperboliczną wzmianką o liczbie powtórzeń dialogu).

Komentarz metajęzykowy może dotyczyć również **tekstu** jako układu integrującego różne rodzaje znaków. Przypadek ten różni się od wymienionych wyżej przede wszystkim tym, iż komentowany tekst rzadko występuje w świecie przedstawionym w całości (chyba że celem nadawcy jest właśnie wprowadzenie tekstu); ironista zazwyczaj opiera się na wspólnocie doświadczeń kulturowych, zakłada, że odbiorca wie o komentowanym tekście wystarczająco dużo albo przynajmniej jest w stanie wywnioskować, na czym polegają jego zasadnicze cechy – na podstawie tytułu, wskazania autora czy wzmianki o innych właściwościach, np. opisu materialnego nośnika tekstu:

- (8) У моего знакомого хранится **гениальная брошюра** Ким Ир Сена (в красном сафьяне с золотым тиснением) „О революции женщин и преобразовании их по типу рабочего класса” (<https://maxpark.com/user/2245917372/content/782383>).

Wspólnota doświadczeń może być jedynym kluczem do rozpoznania ironicznej intencji nadawcy: „W przypadku języka pisanego dokładna informacja o nadawcy często nie jest dostępna. Uczestnicy [sytuacji komunikatywnej] muszą wywnioskować, z jakim typem osobowości mają do czynienia, na podstawie tego, co przeczytali albo usłyszeli” (Barbe 80), natomiast „ironista zakłada, że docelowy odbiorca podziela jego poglądy” (Barbe 81). W przykładach (9) i (10) wyłącznie wiedza o nadawcy komunikatu, wynikająca z poprzednich oraz kolejnych fragmentów narracji, oraz o typie publikacji rozstrzyga o rozpoznaniu ironii [która niewątpliwie jest obecna jedynie w (9) – w (10) określenie *гениальная работа* zostało użyte jak najbardziej zgodnie z konwencjonalnym znaczeniem jego elementów]. Strategia nadawcy w (9) polega na wykorzystaniu „obcego słowa” (bardziej szczegółowo piszę o tym w podrozdziale 2.2.3):

- (9) Тогда только что вышла из печати миллионными тиражами **гениальная брошюра Сталина „Марксизм и вопросы языкознания”**. Вся страна пришла в то время в естественное волнение и творческое возбуждение (<https://proza.ru/2009/10/20/827>).

- (10) Все выводы, сделанные Лениным в **гениальной работе** „Развитие капитализма в России”, целиком подтвердились всем последующим ходом экономического развития России (Gromyko 109).

Inna możliwość komentowania tekstu to przytoczenie jego najbardziej znanych, emblematycznych fragmentów:

- (11) Как если бы оказалось, что никто никогда не слышал ни „Дети, в школу собирайтесь: петушок пропел давно”, ни „В лесу родилась елочка”, ни „Раз-два-три-четыре-пять, вышел зайчик погулять”. Хотя немногие смогли бы указать авторство этих **бессмертных пьес**, но знают-то их все! (<https://magazines.gorky.media/nz/1999/4/ilesnye-sraki.html>).

Zamierzona archaiczność wariantu leksykalnego *nieca*, zarówno fonetyczna, jak i semantyczna [słowa *nieca* już dawno nie używa się w znaczeniu ‘небольшое литературное произведение (обычно стихотворное)’ (Evgen’eva)], oraz podniosły styl charakterystyki *бессмертный* kontrastuje ze statusem wymienionych utworów w kulturze rosyjskiej – funkcjonują one jako teksty użytkowe przeznaczone dla dzieci, a ich wartość symboliczna jest ograniczona.

Spośród wymienionych struktur komentowanych przez jednostki metajęzykowe (zdanie/zdania tworzone przez swobodne łączenie wyrazów, zdanie/zwrot o statusie frazeologicznym, słowo, dialog, tekst) w tekstach narracyjnych najczęściej pojawia się pierwsza, co jest całkowicie do przewidzenia: to właśnie zdanie pełni funkcję komunikatywną, a więc jest językowym „opakowaniem” sądu, poglądu, założenia, które są poddawane ocenie w wielu przypadkach zastosowania ironii werbalnej (Wilson 43).

3.2.2. Typ sprzeczności

Drugi parametr, według którego można uporządkować ogrom kontekstów decydujących o ironicznym odczytaniu jednostki metajęzykowej, to typ sprzeczności zachodzącej pomiędzy wyrazem metajęzykowym a kontekstem. Wspomniana sprzeczność, czasem bardziej radykalna, czasem ledwo zauważalna, stanowi warunek zaistnienia ironii werbalnej: „można powiedzieć, iż wszystkie teorie [ironii] zgadzają się, że ironia zakłada pewien rodzaj konfliktu: nadawca zamierza powiedzieć nie to, co mówi w sposób jawny, lecz coś innego” (Garmendia 143). Ten wewnętrzny konflikt pomiędzy konwencjonalnym znaczeniem wypowiedzi a ukrytym sensem może uzewnętrzniać się jako inkongruencja między przekazywaną przez nadawcę informacją a faktycznym stanem rzeczy (jak w klasycznym już przykładzie – stwierdzeniu *Co za cudna pogoda* wypowiedzianym w czasie burzy) lub jako niespójność poszczególnych elementów tekstu oraz ich właściwości.

Nas w pierwszej kolejności będzie interesował ten ostatni rodzaj konfliktu – niespójność wewnątrztekstowa (warto jednak zaznaczyć, że po pierwsze nie tylko on, a po drugie czasem trudno jest oddzielić sprzeczność *stricte* językową od tej zachodzącej pomiędzy znakami lingwistycznymi a pewnymi cechami świata przedstawionego, pozajęzykowego). Założenia typologii sprzeczności dość szczegółowo zostały opisane w moim artykule (Starodvorskaia 218–222), wymienię więc tutaj tylko najistotniejsze rodzaje konfliktów sygnalizujących obecność ironii.

Pierwszy z typów sprzeczności można nazwać **sprzecznością/niezgodnością semantyczną** – polega ona na niedopasowaniu komponentu (komponentów) obecnego w składzie struktury semantycznej jednostki metajęzykowej do informacji przedstawionej w kontekście lub wynikającej z niego (najczęściej do treści czy formy mowy niezależnej):

- (12) „Now, Miss Oliver, dear, you know that is not a reasonable remark. You know we are just two years nearer the end [of the war], whenever the end is appointed to be”.
 „Albert read in a Montreal paper today that a war expert gives it as his opinion that it will last five years more,” was Cousin Sophia’s **cheerful contribution** (Montgomery 332).

Przymiotnik *cheerful* według *The Merriam-Webster Dictionary* oznacza ‘1. having or showing good spirits; 2. conducive to good spirits’, czyli w użyciu konwencjonalnym *cheerful contribution* odnosiłoby się do takiego współuczestnictwa w komunikacji, które wnosi treści optymistyczne, służy wzmocnieniu radosnego nastroju, ma na celu moralne wsparcie interlokutorów. Kuzynka Sophia natomiast informuje, że wojna potrwa kolejne pięć lat i ta niezgodność pozytywnego nacechowania leksemu *cheerful* oraz negatywnej prognozy stanowiącej kontekst prowadzi do wykrycia intencji ironicznej autorki. Zwróćmy raz jeszcze uwagę na decydującą rolę wspólnoty doświadczeń oraz poglądów: autorka nie wyjaśnia, że wojna to coś złego, ponieważ liczy na to, iż czytelnicy podzielają jej własny oraz bohaterów powieści stosunek do wojny.

Można, jak się wydaje, mówić również o **niezgodności pragmatycznej**, która występuje m.in. w przykładach eksploatujących performatywny wymiar wypowiedzi językowej, czyli w przypadku, gdy funkcjonuje ona jako „działanie językowe, realizujące określoną intencję komunikacyjną człowieka lub uwarunkowane innymi okolicznościami sytuacji komunikacyjnej” (Kiklewicz 27):

- (13) – Ten w futrze to bogaty kupiec – odpowiedział trzynasty. – A ten z ostrogami musi być znacznym rycerzem.
 – **Hurrra!** – zakrzyknęli biesiadnicy. **Widać bardzo się ucieszyli naszym przybyciem** (Mrozek 10).

W przykładzie (13) efekt ironiczny rodzi się w wyniku nieudolnej próby rozpoznania przez narratora egzegetycznego intencji ilokucyjnej nadawców (zbój-

ców, do których trafili bohaterowie opowiadania i którzy liczą na bogate łupy), kryjącej się za wypowiedzeniem wykrzyknikowym.

W przypadkach, gdy napięcie wewnątrztekstowe dotyczy raczej zewnętrznych cech sytuacji komunikatywnej, oznaczonej za pomocą pozornie nieodpowiedniej jednostki metajęzykowej, niż zamierzeń nadawcy komunikatu w świecie przedstawionym, warto wyodrębnić **sprzeczność/niezdolność sytuacyjną**:

- (14) – Тетя Валя! Этот палач погубил миллионы! В сталинских тюрьмах пытали людей! – Согласна. Пытки – минус. Но не забывай, что именно партия покончила с культом личности, партия же и восстановила ленинские нормы.
Больше пяти минут политбесед с тетей Валей я не выдерживала и, чтобы не со- рваться, сбивала коммунистку с курса:
 – Как вы капусту квасите? Мне ваш засол понравился (<https://www.svoboda.org/a/2078451.html>).

W przykładzie (14) mowa jest o sytuacji nieoficjalnej, o niezobowiązujących dialogach ze starszą koleżanką, natomiast zazwyczaj zdarzenie komunikacyjne, które standardowo określa się (czy raczej określało się) jako *политбеседа*, wymaga sytuacji oficjalnej oraz większej liczby uczestników (por. definicję *политбеседа* „политико-просветительное мероприятие в форме беседы” [Mokienko, Nikitina 452]).

Kolejny typ sprzeczności to **sprzeczność/niezdolność stylistyczna**, polegająca na użyciu jednostki metajęzykowej w nietypowych warunkach stylistycznych, na przykład podniosłej charakterystyki (w słowniku wyrazy takie często zostają opatrzone kwalifikatorami typu *archaiczny* czy *książkowy*) do opisu mowy potocznej, wulgarnej, niewybrednej, jak w (15):

- (15) Славик, поглядев на игру минут пять, **изрек**: – Гляньте-ка, козлы в козла режутся! – За козлов ответишь! – ощерился Сявка, со стуком ставя кость на стол² (Bessonov).

Różnego typu konflikty wewnątrztekstowe mogą ze sobą współdziałać – w przykładzie (16) można stwierdzić obecność zarówno niezgodności semantycznej, jak i pragmatycznej:

- (16) – Zderzyłem się – wyjaśnił burkliwie Artur. – Z głową kapuścianą. A raczej – z głąbem.
 – Sam jesteś głąb – zauważył lekko i uprzejmie Konrad, wpatrując się w chmury (Musierowicz 126).

Użycie w stosunku do interlokutora pejoratywnego określenia, którego desygnatem jest człowiek niezdolny, nieinteligentny (a oprócz tego sam „gatunek”

² Przykład z Narodowego Korpusu Języka Rosyjskiego (<https://ruscorpora.ru/>).

słownej przepychanki), wchodzi w konflikt semantyczny z komentarzem metajęzykowym *lekko i uprzejmie*, czyli ‘zgrabnie’ oraz ‘okazując przyjazny stosunek do ludzi’ (*Uniwersalny słownik języka polskiego*); jednocześnie obelżywa wypowiedź Konrada, mająca na celu ubliżenie interlokutorowi, wprowadzona została za pomocą *verbum dicendi zauważyć* ‘wyrazić jakieś spostrzeżenie’, a więc sprzeczność między konwencjonalnym celem ilokucyjnym a rzeczywistym, obecnym w kontekście jest oczywista.

Ustalając typ sprzeczności zachodzącej pomiędzy kontekstem a jednostką metajęzykową, nie możemy zlekceważyć kwestii dotyczącej granic fragmentu, który sprawia, że odbiorca dostrzega ironiczną intencję nadawcy.

3.2.3. Granice kontekstu

Gdy mówię o granicach kontekstu niezbędnego do dekodowania ironii, chodzi mi – przynajmniej na pierwszym etapie – o granice przestrzenne. Gdzie możemy się zatrzymać, wymieniając elementy tekstu stanowiące warunek ironicznej interpretacji jednostki metajęzykowej? Okazuje się, że czasem nawet przytoczenie wypowiedzi bohatera nie jest potrzebne do ustalenia obecności ironii – jak w przykładzie (17), a więc mamy tutaj do czynienia z **kontekstem minimalnym**:

- (17) Судья сказал, что ему не хватает денег для содержания семьи и он брал на лапу, дабы не влезть в долги. „Сколько же тебе нужно?” – спросил Петр и, получив ответ, что вдвое больше, чем сейчас, дал ему тройное жалованье, но **посулил** при первом же вымогательстве **повесить**³ (Stepakov).

W sytuacji użycia jednostki, która regularnie służy do realizacji intencji ironicznej (w tradycji anglojęzycznej ten typ ironii nosi nazwę *common* albo *stable*), potrzebny jest kontekst ograniczony do minimum – w tym przypadku do elementu uzupełniającego znaczenie czasownika *посулить* ‘пообещать дать или сделать что-л.’ (Evgen’eva). Nacechowanie aksjologiczne tego uzupełnienia pozwoli zdecydować, który biegun pragmatyczny czasownika (pozytywny czy negatywny, związany z przekazywaniem intencji ironicznej) zostanie zaktualizowany w konkretnym tekście (o regularnej enantioseмии czasowników tego typu zob. Ermakova 69). Treścią obietnicy w (17) jest powieszenie jej adresata i właśnie wskazanie tej treści skłania odbiorcę do ironicznego odczytania czasownika mowy *посулить*.

Jak już zostało zaznaczone wyżej, najbardziej naturalnym „sąsiadem” jednostki metajęzykowej jest wypowiedź rozmówcy w świecie przedstawionym – nic dziwnego więc, że dość często **granice kontekstu** decydującego o ironicznej

³ Przykład z Narodowego Korpusu Języka Rosyjskiego (<https://ruscorpora.ru>).

interpretacji komentarza **zbiegają się z granicami tej wypowiedzi** (z punktu widzenia składni formalnej mamy do czynienia z **mową niezależną**, która może się składać z jednego lub kilku zdań). Przykładów tego typu, stanowiących zdecydowaną większość w obrębie tekstów narracyjnych, przytoczyłam już dość dużo [zob. np. (1), (2), (7), (12), (15), (16)], dlatego też tutaj poprzestanę na jednym (w którym komentowana wypowiedź ma postać oznajmienia i składa się z jednego komponentu):

- (18) Однажды – уж не помню, куда я звонила – взяли трубку и, **по-европейски, сами представились: „Клизменная”** (Tolstaâ 40).

Czasem jednak ten najbardziej naturalny kontekst nie wystarcza – „często nie jest łatwo zrozumieć wypowiedź ironiczną, jeśli nie znamy szczegółów czy ogólnej sytuacji” (Garmendia 15). W takim przypadku odbiorca musi sięgnąć do bardziej oddalonych fragmentów tekstu – poprzedniego czy następnego akapitu (niekiedy również do **metainformacji**, do której można zaliczyć np. nazwisko autora):

- (19) Поэзию Ахматовой Жданов **попросту, по-нашему, по-рабочему, с большевистской прямой определил** так: „**хлам**” (Čukovskaâ 9).

Przykład (19) sam w sobie, wyjęty z kontekstu i nieopatrzony nazwiskiem autora, nie daje pewności, czy mamy do czynienia z zabiegiem wykorzystania tzw. obcego słowa do wprowadzenia niezgodnej z nim oceny odautorskiej (zob. np. Bahtin 217), czy np. z fragmentem wystąpienia przedstawiciela partii komunistycznej na zebraniu zakładu. W świecie rzeczywistym jednak kontakt odbiorcy z jednostką metajęzykową *попросту, по-нашему, по-рабочему, с большевистской прямой определить* następuje po przeczytaniu m.in. poprzedniego akapitu, zawierającego klucz do właściwej interpretacji i wykrzycia oceny odautorskiej – negatywnie nacechowane znaki lingwistyczne:

- (20) **Сугубо канцелярский слог** нового исторического документа Жданов **оживил площадной бранью**. **Иное бранное слово** оказалось столь **непечатным**, что в печать не попало. Но и та словесность, которую пресса аккуратно воспроизвела, отличается **большой выразительностью** (Čukovskaâ 9).

Nazwisko autora również stanowi ważny element kontekstowy i skłania odbiorcę do wyboru pierwszej z dwóch wymienionych wyżej opcji, ale warunkiem uwzględnienia metainformacji tego typu jest obecność w świadomości adresata wiedzy o świecie pozajęzykowym, pozatekstowym (np. o poglądach politycznych autorki *Zapisków o Annie Achmatowej*).

W utworach literackich, które wśród analizowanych materiałów stanowią zdecydowaną większość, granice kontekstu niezbędnego do właściwej interpretacji ironicznej jednostki metajęzykowej mogą zostać rozszerzone do **tekstu w całości**:

- (21) „What a heavenly day!” Emmy said and **added, with great originality**, „I hope we shall have a calm passage” (Thackeray 984).

Całość tekstu jako kontekst może nie decyduje tutaj o samym wykryciu intencji ironicznej (napięcie wewnątrztekstowe staje się przecież oczywiste już w wyniku zderzenia wypowiedzi bohaterki oraz komentarza należącego do narratora), ale za to przesądza o celu zastosowania tego narzędzia przez autora. Nie znając całego tekstu *Targowiska próżności*, moglibyśmy pomyśleć, że Amelia jest bohaterką raczej niesympatyczną, pustą, lubującą się w banałach (wszak wątpliwa jest oryginalność wzmianki o tym, że bohaterka wołałaby spokojną podróż; dystans, dzielący jawny i ukryty sensy w tym przypadku zwiększa się w wyniku użycia intensyfikatora *great*, por. Kreuz 148). I chociaż Thackeray żadnej z postaci występujących w powieści nie traktuje zupełnie poważnie, to jednak Amelia niewątpliwie występuje po stronie dobra (o czym dowiadujemy się po przeczytaniu tekstu powieści poprzedzającego omawiany epizod), a więc komentarz metajęzykowy *added, with great originality* nie służy w tym przypadku do odcięcia się od bohaterki, funkcjonuje nie jako złośliwa uwaga, lecz jako przejaw miękkiej ironii.

4. Podsumowanie

Przedstawiona wyżej wstępna lista parametrów kontekstu będących warunkiem dekodowania ironicznych jednostek metajęzykowych nie wyczerpuje rzecz jasna wszystkich zagadnień związanych z tym tematem. Jest to zaledwie próba zasygnalizowania kolejnej perspektywy badawczej (językoznawczej analizy metajęzyka jako jednego z wykładników ironii w utworze literackim) oraz przyczynek do dalszych rozważań – po pierwsze o funkcjach metajęzyka w tekstach narracyjnych, a po drugie o lingwistycznych wyznacznikach ironii werbalnej oraz sygnałach jej obecności w tekście. O ile w obszarze językoznawstwa i literaturoznawstwa nie brakuje badań dotyczących zarówno obecności ironii w tekście narracyjnym, jak i wykorzystania w nim środków metajęzykowych, to jednak wydaje się, że przydatna byłaby całościowa analiza tego, co się dzieje na granicy tych zjawisk, których znaczenia dla funkcjonowania języka naturalnego nie da się przecenić. Do rozstrzygnięcia pozostają pytania o to, na ile mechanizm dekodowania intencji ironicznej, występujący w sytuacji ironicznego użycia jednostek

metajęzykowych, jest uniwersalny, jakie typy kontekstów należą do najczęściej wykorzystywanych przez różnych autorów oraz w ramach różnych odmian języka (i różnych języków narodowych).

Bibliografia

- Bahtin, Mihail. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. Moskva, Russkie slovari – Źyky slavãnskoj kul'tury, 2002.
- Barbe, Katharina. *Irony in Context*. Amsterdam, Benjamins, 1995.
- Colston, Herbert L. „Irony Performance and Perception: What Underlies Verbal, Situational and Other Ironies?”. *Irony in Language Use and Communication*. Red. Angeliki Athanasiadou, Herbert L. Colston. Amsterdam, John Benjamins, 2017, s. 19–42. <https://doi.org/10.1075/ftl.1.02col>.
- Danielewiczowa, Magdalena. „Terminomania i terminofobia we współczesnej lingwistyce”. *Staropolskie Spotkania Źykoznawcze 3: Terminy w Źykoznawstwie synchronicznym i diachronicznym*. Red. Tomasz Mika, Dorota Rojszczak-Robińska, Olga Ziółkowska. Poznań, Wydawnictwo Rys, 2018, s. 11–29.
- Ermakova, Olga. *Ironiã i ee rol' v Źizni Źyka*. Kaluga, Izdatel'stvo KGPU im. K.È. Ciolkovskogo, 2005.
- Evgen'eva, Anastasiã, red. *Slovar' russkogo Źyka: w 4-ch t.* Moskva, Poligrafresursy, 1999.
- Garmendia, Joana. *Irony*. Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- Grice, Paul. „Logika a konwersacja”. *Źytek w świetle nauki*. Red. Barbara Stanosz. Warszawa, Czytelnik, 1980, s. 91–114.
- Kiklewicz, Aleksander. „Pragmatyka bez semantyki”. *Źytek poza granicami języka 2. Semantyka a pragmatyka: spór o pierwszeństwo*. T. 1: *Aspekty lingwistyczno-semiotyczne*. Red. Aleksander Kiklewicz. Olsztyn, Centrum Badań Europy Wschodniej, 2011, s. 25–70.
- Kreuz, Roger J. *Irony and Sarcasm*. Cambridge, MA, The MIT Press, 2019.
- Lucy, John A. „Reflexive Language and the Human Disciplines”. *Reflexive language: Reported speech and metapragmatics*. Red. John A. Lucy. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, s. 9–32.
- The Merriam-Webster Dictionary*. Springfield, MA, 2004.
- Mokienko, Valerij, Tat'ana Nikitina, red. *Tolkovyj slovar' Źyka Sovdepïi*. Sankt-Peterburg, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, 1998.
- Starodvorskaia, Ekaterina. „Ku wstępnej typologii ironiczných wyrazów metajęzykowych (na podstawie języka rosyjskiego i polskiego)”. *Studia Wschodniosłowiańskie*, 21, 2021, s. 213–223. <https://doi.org/10.15290/sw.2021.21.14>.
- Uniwersalny słownik języka polskiego*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Wilson, Deidre. „Irony Comprehension: A Developmental Perspective”. *Journal of Pragmatics*, 59, 2013, s. 40–56. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2012.09.016>.
- Wilson, Deidre, Dan Sperber. „On Verbal Irony”. *Lingua*, 87, 1992, s. 53–76.

Źródła przykładów

- Bulgakov, Mihail. *Zapiski pokojnika (Teatral'nyj roman). Sobranie sočinenij v pãti tomah*. T. 4. Moskva, HudoŹestvennaã literatura, 1990.
- Čukovskaã, Lidiã. *Zapiski ob Anne Ahmatovoj v treh tomah*. T. 2. Moskva, Soglasie, 1997.

- Gromyko, Andrej. „O knige V.I. Lenina «Razvitie kapitalizma v Rossii»”. *Problemy èkonomiki*, 1, 1939, s. 92–110.
- Montgomery, Lucy M., *Rilla of Ingleside*. New York, Aladdin, 2015.
- Mrożek, Sławomir. *Artysta i inne opowiadania*. Warszawa, Noir sur Blanc, 2019.
- Musierowicz, Małgorzata. *Dziecko piątku*. Kraków, Signum, 1993.
- Narodowy Korpus Języka Rosyjskiego*. <https://ruscorpora.ru/>.
- Puškin, Aleksandr. *Istoriâ sela Gorûhina. Polnoe sobranie sočinenij v 17 t.* T. 8, kn. 1. Moskva, Voskresen'e, 1995.
- Rowling, J.K. *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London, Bloomsbury, 2000.
- Thackeray, William M. *Vanity Fair*. Planet eBook, 2008.
- Tolstaâ, Nataliâ. „Turistu o Peterburge”. *Zvezda*, 1, 1999, s. 38–41.
- Tuwim, Julian. *Dziela*. T. 3: *Jarmark rymów*. Oprac. Janusz Stradecki. Warszawa, Czytelnik, 1958.

ISSN (Online) 2720-703X
ISSN (Print) 0081-6884



9 770 081 6883 05