



# STUDIA ROSSICA POSNANIENSIA

XLVIII/2



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](mailto:studia.rossica.poznan@gmail.com)  
strona domowa: [srp.amu.edu.pl](http://srp.amu.edu.pl)  
panel redakcyjny: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/strp>

#### Zespół redakcyjny

Beata Waligórska-Olejniczak (redaktor naczelna), Bożena Hrynkiewicz-Adamskich,  
Aurelia Kotkiewicz, Boris Lanin, Wawrzyniec Popiel-Machnicki, Irina Schulzki, Roman Szubin,  
Konrad Rachut (sekretarz)

#### Recenzenci

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

#### Rada naukowa

Stefano Aloe (Uniwersytet w Weronie, Włochy)  
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 2

Redaktorzy naukowi tomu

BOŻENA HRYNKIEWICZ-ADAMSKICH

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

Redakcja techniczna: 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](http://www.press.amu.edu.pl)

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

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

Wydanie I. Ark. wyd. 10,00. Ark. druk. 10,125

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

## CONTENTS

### LITERARY STUDIES

Żanna Niekraszewicz-Karotkaja, <i>Animalistic grotesques in Slavic folklore and literature as artistic antidepressants and a relevant element of cultural literacy</i> . . . . .	9
Magdalena Dąbrowska, <i>Between joy and sorrow. On hope in the Nikolay Karamzin's poetry</i> . . . . .	29
Agnieszka Rydz, <i>Hope in the affective discourse of Czesław Miłosz</i> . . . . .	41
Anna Boginskaya, <i>The sources of hope in the changing reality in Boris Pasternak's novel "Doctor Zhivago"</i> . . . . .	59
Aleksandra Zywert, <i>Dum spiro spero? (Anna Starobiniec, "The alive")</i> . . . . .	69
Aleksandra Ancerowicz, <i>The motif of hope in the works of Igor Talkov</i> . . . . .	83

### LINGUISTIC STUDIES

Anna Rudyk, <i>The lexical markers of positive emotions in the Polish text compared to Russian translation</i> . . . . .	97
Daniel Pieciewicz, <i>Non-speech information in English and Russian Closed Captions in the series "To the lake". A contrastive analysis</i> . . . . .	115
Daniel Dzienisiewicz, <i>The transcription of Russian texts into the Polish alphabet in the reports from exile published in the journal "Zesłaniec"</i> . . . . .	133
Larisa Mikheeva, <i>Pros and cons of the Internet (about learning Russian for professional purposes)</i> . . . . .	153





## SPIS TREŚCI

### LITERATUROZNAWSTWO

Żanna Niekraszewicz-Karotkaja, <i>Анималистические гротески в фольклоре и литературе славянских народов как художественный антидепрессант и релевантный элемент культурной грамотности</i> . . . . .	9
Magdalena Dąbrowska, <i>Między radością a smutkiem. O nadziei w poezji Nikołaja Karamzina</i> . . . . .	29
Agnieszka Rydz, <i>Nadzieja w dyskursie afektywnym Czesława Miłosza</i> . . . . .	41
Anna Boginskaja, <i>Источники надежды в меняющейся действительности (на материале романа Бориса Пастернака „Доктор Живаго”)</i> . . . . .	59
Aleksandra Zywert, <i>Dum spiro spero? (Anna Starobiniec, „Żywi”)</i> . . . . .	69
Aleksandra Ancerowicz, <i>Motyw nadziei w twórczości Igora Talkowa</i> . . . . .	83

### JĘZYKOZNAWSTWO

Anna Rudyk, <i>Leksykalne wykładniki emocji pozytywnych w tekście polskim w porównaniu z rosyjskim przekładem</i> . . . . .	97
Daniel Piecewicz, <i>Non-speech information w angielskich i rosyjskich napisach Closed Captions zawartych w serialu „Эпидемия”. Analiza kontrastywna</i> . . . . .	115
Daniel Dzieńisiewicz, <i>Transkrypcja tekstu rosyjskiego na znaki polskiego alfabetu w relacjach z zesłania publikowanych na łamach czasopisma „Zesłaniec”</i> . . . . .	133
Larisa Mikheeva, <i>Студент плюс-минус Интернет, или интернет-составляющая в компетенции русиста</i> . . . . .	153



## LITERATUROZNAWSTWO

ŻANNA NIEKRASZEWICZ-KAROTKAJA

### Анималистические гротески в фольклоре и литературе славянских народов как художественный антидепрессант и релевантный элемент культурной грамотности

Animalistic grotesques in Slavic folklore and literature  
as artistic antidepressants and a relevant element of cultural literacy

**Abstract.** Songs with animalistic motifs are widely represented in the traditional culture of Slavic peoples. Songs with bird motifs clearly predominate, as most of them were originally connected with the archaic ritual of the bird wedding. In the course of their centuries of use, their erotic context has been reduced, and their social and didactic motifs have been strengthened. Embodied primarily in the form of grotesques (Czesław Hernas), these songs became an essential element of the cultural literacy (Eric Donald Hirsch) of the people and formed the basis of ethnopedagogy. The playful character and life-like plot collisions played a role of a peculiar psychotherapeutic means, which is confirmed by the reviews of ethnographers, as well as writers, who processed the folklore plots. In the culture of the Slavic peoples of the new time, the songs with bird motifs were most widespread, although the ritual of a bird wedding survived only among the Sorbs from Lusatia. Animalistic grotesques contributed to the socialization of a person, their awareness of themselves within various models of collective identity. This is why such poems and songs are especially relevant in the sphere of modern recreational culture, including in the field of preschool pedagogy.

**Keywords:** animalistic grotesques, bird motifs, ethnopedagogy, cultural literacy, bird wedding rites, Slavic folklore, literary treatments of folklore plots, Christmas carol, socialization

Żanna Niekraszewicz-Karotkaja, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, [zhanek@amu.edu.pl](mailto:zhanek@amu.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0001-9544-2159>

Современная техногенная цивилизация, развивающаяся в трансконтинентальных рамках, обеспеченная сверхскоростными возможностями перемещения и передачи информации, зачастую вступает в конфликт с естествен-

ными психосоматическими особенностями человека. Текущая пандемия COVID-19 выявила данную проблему со всей очевидностью. Оказалось, что нормальное функционирование социокультурной сферы может быть напрямую связано с сохранением человека в его совокупности психомоторных функций. Именно поэтому специалисты разных областей обратились к исследованию „поля коррелирующих с психотерапией форм культуры” (см. Vasilůk 81).

Наиболее уязвимыми перед глобальными изменениями социосферы оказываются дети и подростки, нередко контактирующие с живой природой лишь в рамках посещения зоологического или ботанического сада. В условиях отторжения ребенка, прежде всего городского, от природы и патриархального уклада жизни своего народа исследователи считают значимой задачей современности актуализацию традиционных форм народной культуры. Это в первую очередь фольклор, а также возникшие на его основе литературные произведения, сохраняющие глубинную связь с национальными архетипами мышления.

Ощущению психологического комфорта личности содействуют ключевые слова и мотивы национальной культуры, формирующие понятие культурной грамотности (*cultural literacy*). Это фундаментальное для современной гуманитарной науки понятие предложил американский литературовед Эрик Дональд Хирш. В предисловии к составленному им в соавторстве с Джозефом Ф. Кеттом и Джеймсом Трефилом *Словаре культурной грамотности* (*The New Dictionary of Cultural Literacy*, 2002) дается определение данного термина:

Cultural literacy, unlike expert knowledge, is meant to be shared by everyone. It is that shifting body of information that our culture has found useful, and therefore worth preserving. [...] Cultural literacy is the context of what we say and read; it is part of what makes Americans American (Hirsch, Kett, Trefil X).

Продолжая рассуждения американских исследователей, можно сказать, что и общеизвестные в конкретном культурном ареале анималистические мифологемы, символы и аллегории релевантны национальной идентичности. В этом смысле (если продолжить рассуждения в стиле американских ученых) русского русским делают, кроме всего прочего, *Чижик-пыжик* и *Серенький волчок*, белоруса белорусом – *Кура-шчабятур* и *Мушка-зелянушка*, поляка поляком – *Kurka złotopiórka* и *Miś Uszatek*.

Веслав Пшибыла обращаясь к семантике звериных мотивов в искусстве, рассматривает животных в качестве субъекта конструктивной коммуникации. Ссылаясь на высказывание Жана Шевалье, он подчеркивает, что образы животных в сфере культурного производства не носят автотелического ха-

рактера, они играют роль своеобразного медиа-ресурса в процессе познавательной деятельности человека. Каждое животное, появляющееся в наших снах или представленное в произведении искусства, есть частица нас самих, соединенных или готовых соединиться с этими животными в гармоничном единстве личности (см. Przybyła 238–239).

Знакомые с детства популярные анималистические образы национального фольклора, известные персонажи народных сказок и песен и в XXI веке остаются активно востребованными в разнообразных формах рекреативной культуры (см. Guläeva 196), широко используются в рекламных слоганах. Трудно, конечно, выделить самый важный для современного человека жанр устного народного творчества. Однако исследователи лемковских народных песен отмечают, что именно песенный фольклор фиксирует доминанты духовной жизни народа, в нем закодированы национальные обычаи, верования, традиции, нормы человеческих взаимоотношений. „По сути, фольклорная традиция отличается своеобразным символическим метаязыком, в котором отражается духовный мир человека” (Vakarûk, Panc’o 12). Особую роль в этом смысле играют образы-символы, причем последние влияют на языковое развитие личности. Так, по мнению исследовательницы казацкого фольклора Галины Мыкытив, „символизация фольклорных образов не только формирует свою особую систему, но и выходит за ее пределы, проникает в общеязыковое пространство, укореняется в нем, формируя важные особенности национальной языковой картины мира” (Мукутиw 152).

В фольклоре и литературе различных народов мира широко используются образы различных птиц, зверей и насекомых в качестве художественного иносказания. Анималистическая символика выступает в самых разнообразных содержательных и функциональных контекстах. Шире всего представлены именно птичьи мотивы. Даже в культовом турецком сериале *Великолепный век (Muhteşem Yüzyıl, 2011)* актриса Мерьем Узерли в роли Хюррем-султан поет украинскую колыбельную песню *Люлі, люлі, люлі, налетіли гулі*. Действительно, у белорусов, русских и украинцев детям пели колыбельные о том, как прилетали куры или голуби (*гули*); при этом либо ставился вопрос, чем можно покормить этих птиц, либо сами птицы обсуждали, чем они будут кормить ребенка. Общеизвестными народно-песенными образами выступают голубь и голубка как символ преданной любви, птичьи крылья как символ стремления к воссоединению влюбленных и многие другие (см. Burak; Мукутиw). Соответствующие мотивы фольклорного происхождения широко проникали в литературу.

Достаточно вспомнить, что среди самых популярных русских гаданий Василий Жуковский в начале своей баллады *Светлана (1813)* упоминает обычай кормить курицу „счетным зерном”, т. е. точно подсчитанным числом

зерен (Žukovskij 24): таким образом девушка стремилась узнать, когда она выйдет замуж. Ян Чечот, собиравший белорусский фольклор, одновременно насыщал птичьими образами свои собственные поэтические произведения (см. Kohan). Фольклорный материал дополнялся произведениями детских писателей, благодаря чему в культурное сознание детей вошли такие персонажи, как *Тараканище* (из сказки Корнея Чуковского) или *Koziolak Matolek* (из комиксов Корнеля Макушинского и Марьяна Валентиновича). В связи с большим объемом материала ограничусь здесь презентацией анималистических образов из народных песен, а также упомяну некоторые наиболее релевантные примеры их литературной рецепции.

Если в современном детском фольклоре и детской литературе представлены разнообразные анималистические образы, то при углублении в историю обнаруживается явное преобладание в народных песнях птичьей символики. Это не случайно, ведь еще Александр Афанасьев подчеркивал исключительное положение в мифологии славян преданий о птицах. Ученый отмечал, что свойства птиц, обладавших необыкновенной быстротой и силой удара, были приписаны природным стихиям, и наоборот: „[...] с птицами были соединены мифические представления, заимствованные от явлений природы” (Afanas'ev 491). Примеры особенной, почти магической связи человека с птицами – от Франциска Ассизского до Оскара Милоша – хорошо известны в истории (см. Ponarski 86–94).

Кроме того особое значение в культуре разных народов имели обряды и традиции, воплощающие идею символической женитьбы птиц, а также (реже) зверей и насекомых (Brednich 618–622). В двух предыдущих статьях мною были проанализированы художественные аллегории обряда лужицких сербов *Ptaći kwas* в связи с традицией звериных гротесков у других славянских народов (см. Nekraševič-Karotkaja 2019), а также функциональные аспекты бытования таких песен в фольклоре северо-западных и восточных славян (см. Nekraševič-Karotkaja 2022). Были сделаны выводы о типологической связи песен, сопровождавших некогда обряд птичьей свадьбы, с традицией звериных гротесков в культуре восточных славян, а также о моделировании в этих песнях социальных стратегий и коллективных ролей при помощи аллегорий и символов.

Цель данного исследования – презентация текстов песен с анималистическими мотивами в фольклоре и литературе северо-западных и восточных славян как существенной составляющей культурной грамотности и духовного наследия этих народов, изучение функциональных особенностей их бытования и путей дальнейшей (в первую очередь литературной) рецепции, а также выявление позитивных аспектов их использования в современных социокультурных условиях.

Образная и художественная специфика рассматриваемых текстов позволяет объединить их термином *анималистический гротеск*. Авторство термина „гротеск” (*groteska*) принадлежит польскому литературоведу Чеславу Хэрнасу, выделившему названный жанр в рамках исследования так называемой совизджальской литературы (*literatura sowizdrzalska*). Рассматривая „совизджальский” памятник периода позднего Барокко *Relacja o zwierzętach niektórych*, ученый сопоставил его со славянскими песнями о том, как четвертовали комара либо о том, как комар умер, упав с дуба, и многими другими. Сопоставляя разные жанры поэзии позднего Барокко, Хэрнас пришел к выводу, что *Relacja...* по своей природе ближе к этим звериным, птичьим, комариным гротескам, чем к диалогам влюбленных: „Właśnie te groteski zwierzęce, ptasze, komarze bliższe są Relacji o zwierzętach niektórych, niż dialogi kochanków” (Hernas 361). В этой же статье исследователь предложил некоторые основные характеристики жанра гротеска:

W grotesce popularne, oczywiste, prymitywne prawdy społeczne czy realia ulegają przekształceniu, ponieważ wchodzą w nowy kontekst językowo-semantyczny. Groteska atakuje powszechne nawyki skojarzeniowe, łamie ustalone związki przyczynowo-skutkowe, nadaje przedmiotom, czynnościom, sytuacjom atrybuty, które nie są zgodne z powszechnym doświadczeniem społecznym (Hernas 364).

[В гротеске популярные, очевидные, примитивные социальные истины или реалии трансформируются, попадая в новый лингвистический и семантический контекст. Гротеск разрушает привычные ассоциации, нарушает установленные причинно-следственные связи, наделяет объекты, действия, ситуации атрибутами, которые не согласуются с обычным социальным опытом (Здесь и далее перевод мой – Ž.N.-K.).]

Следует отметить, что в случае рассматриваемых здесь анималистических гротесков не всегда идет речь о сознательном разрушении ассоциаций и нарушении причинно-следственных связей. Гораздо чаще есть основание вести речь о ролевом замещении тех социальных субъектов, которые в этих ассоциациях и связях задействованы. Поэтому такие тексты чаще всего носят аллегорический характер.

Целесообразность использования термина „гротеск” мотивируется, кроме всего прочего, тесной связью этого жанра с дидактическими задачами. Так, полонистка Барбара Матусьяк определяет гротеск как „форму неочевидного поучения” (Matusiak 15). Именно эта характеристика наряду с основным жанровым признаком гротеска – комизмом – свойственна всем без исключения песням с анималистическими мотивами. В современном социокультурном пространстве эти песни уже практически не связаны с народными обрядами. Как было отмечено выше, обряд птичьей свадьбы, представленный, по мнению этнографов, в архаической культуре большинства

народов мира (Schön, Scholze 453), сохранился в культурном бытовании до сегодняшнего дня только у лужицких сербов (во всяком случае, в европейском ареале).

Кроме того, даже на том непродолжительном историческом отрезке, в течение которого тексты этих песен фиксировались собирателями фольклора, можно заметить их значительную идейно-содержательную эволюцию. В сохранившихся на сегодняшний день текстах звериных гротесков намеренно акцентирован социальный и коммуникативный аспект, который актуализируется обычно в контексте темы банкета (чаще всего свадебного) с распитием спиртных напитков. При этом изначально свойственный обрядным песням о свадьбе птиц/зверей/насекомых эротический мотив редуцирован или практически полностью исключен.

Прочитую первую строфу наиболее известной песни, сопровождающей отправление обряда птичьей свадьбы у лужицких сербов:

’Lajće, nowa wjec so stała,  
Słyšće, chceće zrozemić!  
Sróka je sej muža ’zała  
A budže so woženić (Hawpt, Smoler 256).

[Смотрите, какая новая весть! Послушайте, [если] хотите понять! Сорока выбрала себе мужа и собирается выйти замуж.]

Составители фольклористического собрания *Pjesnički hornych a delnych Lužiskich Serbow* (1841–1843) Леопольд Хаупт и Ян Арношт Смолер отмечали сходство этой песни с немецкими народными песнями о птичьей свадьбе – *Vogelhochzeit*. Самой известной из них до сегодняшнего дня является популярная песня об одной птице, решившей отпраздновать свадьбу в зеленом лесу, – *Ein Vogel wollte Hochzeit machen in dem grünen Walde*. В свадебном торжестве принимали участие разнообразные птицы и звери, причем каждый гость выполнял определенные обязанности либо обозначал различные ситуации взаимодействия. По такому же принципу развивается сюжет и в серболужицкой песне. Однако если немецкая песня начинается и заканчивается как аллегорический нарратив в форме третьего лица, то первая и вторая строки серболужицкой песни содержат в себе императив и не соответствуют преобладающей нарративной организации песни *Ptaći kwas*.

Обращение к слушателям с предложением „посмотреть, какая новость случилась” выглядит здесь несколько чужеродно, поскольку зачин с предложением „увидеть/услышать, какая новость случилась” более характерен для народных песен, исполняемых в период Рождества, – так называемых колядок. Именно в них широко используется понятие „новой радости” или „дивной новости” (т. е. Рождества Христа). Достаточно вспомнить популярную



польскую колядку *Dzisiaj w Betlejem wesola nowina* или восточнославянскую колядку *Нова радость/радасць/радiсть стала*. Предположительно в процитированной серболужицкой песне, несмотря на сохранение формальной привязки к теме свадьбы, наблюдается функциональная контаминация с колядной песней. Именно поэтому в первой строфе присутствует императивная форма второго лица глагола.

Многие народные песни, изначально привязанные к конкретному обряду, в дальнейшем могли использоваться в различных этнокультурных ситуациях. На факт вариативности и полифункциональности народных песен указывали многие исследователи. Так, Петр Богатырев считал ошибочными представления о тесной, раз и навсегда установленной связи народной песни с определенной традицией, ритуалом, отмечая ориентированность любой песни на импровизацию. „Устное фольклорное произведение, – писал исследователь, – изменяется в зависимости от той ситуации, при которой происходит его исполнение” (Bogatyrev 397).

Полифункциональность мотива птичьей свадьбы подтверждается также материалами польского фольклора. Мария Борејшо отмечает упоминание различных птиц в более чем 30 польских колядных песнях (Borejszo 192). При этом орел как центральный для польской культурной памяти символ всегда выступает королем, но не всегда выступает женихом. Однако в случае польского фольклора чаще всего идет речь о колядных песнях именно с птичьими мотивами.

Так, в сборнике *Kantyczki. Kolędy i pastoralki* (1904) представлен текст песни (*kolęda* 99), основная часть которой представляет собой нарратив о свадьбе Орла, женившегося на Гусыне. Следом за ними упоминается даже вторая пара брачующихся: Сокол и Утка. Однако начало песни не оставляет сомнения в том, что это действительно колядная песня:

Narodził się Zbawiciel, wszyscy Go witają.  
I ptaszęta i zwierzęta Jemu cześć oddają.  
Żeniło się z dawnych lat ptastwa bardzo wiele,  
A król Orzeł jako pan sprawował wesele.  
Pojął sobie panią Gęś, Sokół panią Kaczkę,  
A małeńka Cyraneczka była im za szwaczkę etc. (Miarka 144).

Фактура текста создает впечатление, что две первые строчки были механически присоединены к уже бытовавшей ранее песне о птичьей свадьбе. Данную гипотезу подтверждает, во-первых, цитированная выше статья Хэрнаса, где ученый приводит начало подобной песни из петербургской рукописи: „Dawnych czasów żeniło się ptastwa bardzo wiele, / A pan orzeł jako król sprawował wesele” (Hernas 361). Во-вторых, аналогичный вариант песни

о свадьбе Орла размещен в Интернете в рамках польского проекта *Muzyka odnaleziona*. Это песня в исполнении Хелены Голишек, жительницы деревни Карчмиска возле города Ополе-Любельске. Здесь, как и в цитируемой Хэрнасом петербургской рукописи, мотив птичьей свадьбы представлен в чистом виде, без контаминаций<sup>1</sup>: „Bardzo dawno przed laty było ptastwa niewiele, / A król Orzeł król ptaków wyprawiał wesele” (*Helena Goliszek*, электронный ресурс).

Особый интерес представляет завершение этой песни: „Tak to wyglądało to orle wesele, / Bo było lasów dużo, w nich ptastwa niewiele” (*Helena Goliszek*, электронный ресурс). Несмотря на наличие антонимичных конструкций в различных вариантах песни (в сборнике Кароля Мярки и в петербургской рукописи – *ptastwa bardzo wiele*, в исполнении Хелены Голишек – *ptastwa niewiele*), в обеих версиях проблематизируется фактически одна и та же ситуация. В песне из сборника *Kantyczki* и из петербургской рукописи упоминаются многие птицы (*ptastwa bardzo wiele*), которые решили жениться. Песня в исполнении Хелены Голишек рассказывает о том, что самих птиц было немного (*było ptastwa niewiele*), хотя было много лесов. И в том, и в другом случае бракосочетание представляется как позитивная экзистенциальная стратегия: в первом случае – как модель оптимальной социальной организации большого сообщества, во втором случае – как стратегия выживания малого сообщества. Возможно, именно из-за своей экзистенциальной целесообразности и социальной заданности как обряд птичьей свадьбы, так и его песенное сопровождение приобрели особое значение для малого народа лужицких сербов, на что обращали внимание многие исследователи (см. Nawka 53). Социальный мотив проступает здесь не просто достаточно четко, но постепенно он начинает преобладать над собственно свадебным мотивом.

Контаминация мотива свадьбы с темой Рождества Христова в польских колендах с птичьими мотивами происходила, видимо, не в последнюю очередь из-за того, что птицы в этих песнях собираются на так называемые *gody*. Это слово имеет в польском языке несколько значений:

- 1) uroczysta, wystawna uczta, zwłaszcza weselna,
- 2) zabawa, radość,
- 3) a) Święta Bożego Narodzenia;  
b) okres czasu od Bożego Narodzenia do Trzech Króli,
- 4) parzenie się zwierząt (Lehr-Splawiński 993).

И слово *kwas* в верхнелужицком языке, и слово *gody* в польском обладают сложной семантикой. Подобным образом птичьи гротески выявляют свое

---

<sup>1</sup> При цитировании не передаются региональные особенности польского языка исполнительницы.

содержательное и функциональное разнообразие, и тема птичьей свадьбы далеко не всегда играет в них определяющую роль.

Довольно часто на первое место выходит тема изготовления и употребления хмельного напитка. Именно это мероприятие становится мотивацией для сбора птиц. Так, Збигнев Хойновский, анализируя мазурскую песню *We-sele ptaszki* (опубликованную в газете „Nowiny” за 1889 год), не дает никаких сведений о ее связи с каким-либо обрядом (Chojnowski 290). Хотя в начале песни сохраняется общий тезис о женитьбе птиц, однако в дальнейшем он теряется, и в тексте выступают скорее участники процесса пивоварения, а не гости на свадебном торжестве:

W dobre lata żeniło się ptaszki bardzo wiele,  
Orzeł będąc wielkim królem zrządził im wesele.  
Stara wrona piwo warzy w śniadawej kapelce,  
Szczygieł jej wodę donosi w pstrokatej kamizelce (Chojnowski 290).

Из контекста песни вообще невозможно понять, какие же птицы, собственно говоря, заключают брак: Орел здесь представлен скорее организатором свадебного торжества.

Аналогичную ситуацию размыwania собственно темы свадьбы наблюдаем в восточнославянских песнях с птичьими мотивами. Русская народная песня про синичку начинается описанием подготовки к варке пива, а также самого этого процесса с его участниками:

За морем синичка не пышно жила,  
Не пышно жила, пиво варивала;  
Солоду купила, хмелю взаймы взяла.  
Черный дрозд пивоваром был,  
Сизый орел винокуром слыл (Rosanov 44).

Тема бракосочетания возникает лишь в связи с появлением „незваной” совы, которая привела снегиря. Все птицы начинают его спрашивать, почему он не женится. Снегирь перечисляет разных птиц, аргументируя при этом невозможность заключения брака с ними, начиная от близкородственных связей (несомненный след запрета на инцест) и заканчивая индивидуальными особенностями характера потенциальной „невесты”. Интересно, что заканчивается эта русская песня (как и серболужицкая песня о птичьей свадьбе) сменой нарративной перспективы:

Есть за морями перепелочка,  
Та мне ни матушка, ни тетушка,  
Ту я люблю и за себя возьму.  
Здравствуй хозяин со хозяйскою (Rosanov 44).

Обращение в конце к хозяину и хозяйке – характерная черта колядных песен, когда колядующие в конце просят их одаривать (см. Novak 165–166). Следовательно, русская песня о синичке, как и польские песни с птичьими мотивами, могла использоваться в рамках празднования Рождества Христова. С другой стороны, традиционная для этой песни мелодия напоминает типичную русскую плясовую „с выходом”: она начинается обычно в более медленном темпе, что позволяет участникам праздника выйти из-за стола и подготовиться к танцам.

Русская песня про синичку, варившую пиво, интересна еще и тем, что в ней представлен мотив бедных пирующих. Василий Чернышев в статье, посвященной Пушкину, упоминает стихотворение поэта *Зимний вечер*. Нарратор, обращаясь к няне, просит ее: „Спой мне песню, как синица тихо за морем жила”. Известный русский этнограф и фольклорист Павел Шейн недоумевал, почему у Пушкина здесь стоит слово „тихо”, которого нет в текстах данной песни (Сєрнушев 91). Однако в процитированном выше фрагменте песни есть выражение „не пышно”: оно, как и слово „тихо”, может иметь значение „скромно, бедно”.

Тема бедности нередко сопровождает песни с птичьими мотивами, причем не только в славянском фольклоре. Так, в одном из вариантов немецкой песни о приглашении разных птиц, зверей и насекомых на свадьбу (*Tierhochzeit*) женихом является нищий: *Wideler wedele, hinter dem Stadteler halt der Bettelman Hochzeit* [Виделе-веделе, нищий за городом празднует свадьбу]. Бедняком представлен также воробей из белорусской песни *Птушыны бал*, сохранившейся в рукописном сборнике ксендза-иезуита Доминика Рудницкого (1676–1739). По сюжету песни воробью было очень жалко добавить в пиво щепотку хмеля, а ради улучшения своего благосостояния он приглашает на банкет (нигде в тексте нет упоминания о свадьбе) лишь зажиточных гостей. Самого же себя воробей называет словом *худак*, которое в белорусских диалектах как раз и служит для обозначения бедняка (Brazguno 784). Подобным образом, давая общую характеристику польским колендам с птичьими мотивами, Мария Борейшо отмечает, что они, как правило, представляют тесно связанный с польскими реалиями уклад жизни беднейшей части общества: „[...] reprezentują z regu ły nurt plebejski (ludowy) silnie związany z polskimi realiami” (Borejszo 203).

Таким образом, в песнях разных западно- и восточнославянских народов с участием птиц варьируются мотивы свадьбы и хмельной пирушки, кроме того, может присутствовать мотив бедности. В польском фольклоре песни с птичьими мотивами использовались в качестве колядных, что позволяло насыщать их библейским контекстом. Все перечисленные выше мотивы присутствуют в разных песнях с большей или меньшей частотностью. Это

зависело, скорее всего, от эстетических и дидактических установок собирателей фольклора, фиксировавших данный текст.

При наличии всевозможных содержательных и функциональных комбинаций есть также общие для всех звериных гротесков характеристики. Все они носят шуточный, юмористический характер, даже если в них идет речь о болезни и смерти. Гротеск здесь не только жанр, но и основной художественный прием. В любом случае исполнение этих песен предполагало задачу развеселить публику. Сами исследователи ощущали тот невероятный заряд оптимизма, который они в себе содержали.

Так, Неедон, представив в упомянутой выше статье несколько песен о птичьей свадьбе, прибегает к довольно странному, на первый взгляд, для научной статьи замечанию: „Doch hier soll nicht weiter von diesen Liedern gehandelt werden, so spasshaft und angenehm zu lesen und zu hören sie sind” [Но не будем слишком долго рассуждать об этих песнях: читать и слушать их – в самом деле увлекательное и приятное занятие] (Needon 27). Ученый будто бы сознательно ограждает себя от магического воздействия подобных текстов, которые способны полностью переключить внимание реципиента на себя. Тем самым немецкий ученый признал огромный потенциал эмоционального воздействия на слушателя, которым обладают анималистические гротески.

Есть несколько скрытых факторов, объясняющих эту магию воздействия. Сюжетную динамику всем разновидностям анималистических гротесков придавало наличие обязательного для них описания конфликта, столкновения противоборствующих сил. Конфликтная ситуация возникает, как правило, на фоне изображения мирной созидательной работы и после появления конкретного зачинщика беспорядков. В роли нарушителя спокойствия могут выступать самые разные птицы: от крупных (стервятник, аист) до самых маленьких (воробей, синица). Так, согласно серболужицкой песне, *nichtó njebje bole* ‘něwny hać tón mlody srokopel [не было никого более сердитого, чем молодой жулан-сорокопут] (Наврт, Smoler 258). В песне *Ptači kwas* мотив конфликта и столкновения появляется как минимум восемь раз: черный дрозд и перепел напились, а серая цапля ругалась с ними из-за этого; овсянка дала затрещину синице, зарянка сцепилась с зябликом и т. д. Хулиганы и бузотеры мешают другим участникам веселья.

Стремление к конфликтам подвергается осуждению. Это может быть даже весьма радикальная идея поджарить и съесть невоспитанных гостей, как в песне *Ptači kwas*:

Ja pak dżeržu cylje za to:  
Zo tych ljeńšich hoscow bych,  
Dyż mój zołdk ma žadosć na to,  
Mjel škli wopečenych wšjech (Наврт, Smoler 259).

[Но теперь я твердо уверен в том, что мои гости оказались бы гораздо лучше, если бы я всех их поджарил на сковороде – лишь бы мой желудок проявил охоту!]

В польской колядной песне необходимость усмирения бунтовщиков подкрепляется авторитетом молодоженов:

Pan Orzeł z panią Gęsią chcąc to uspokoić,  
Krwii rozlewu takiego nie chcieli dozwolić (Miarka 145).

[Господин Орел и госпожа Гусыня стремились остановить всё это и не хотели допустить такого кровопролития].

В целом в большинстве хорошо сохранившихся песен с птичьими мотивами реализуется та сюжетная схема, которую сформулировал Збигнев Хойновский применительно к мазурской песне: „Аkcja opowiadanki rozwija się od obrazu zgodnej pracy i współdziałania do scen rozgardiaszu, nieporozumienia, wzajemnej niechęci i gękoczynów” [Сюжет истории развивается от картины гармоничной работы и сотрудничества к сценам беспорядка, непонимания, взаимных обид и рукопашного боя] (Chojnowski 290). Введение темы конфликта становится организующим принципом песенного текста, благодаря чему он приобретает определенную архитектуру. Анализируя песню *Птушыны баль*, белорусский литературовед Адам Мальдзис указывал, что под несколько завуалированной птичьей аллегорией в ней угадываются реальные заботы и тяготы людей (Maldzis 118). Таким образом, именно в изображениях конфликта птичья аллегория раскрывается наиболее четко.

В анималистических гротесках могла быть представлена также драматическая ситуация, например, тяжелая болезнь члена сообщества и его последующая смерть. Реакции и действия аллегорических персонажей помогали реципиенту усвоить основные стратегии поведения даже в такой непростой экзистенциальной и социальной ситуации. Так, еще одна (судя по языковым особенностям, украинская) песня из собрания ксендза Рудницкого начинается мотивом умирания воробья:

Siw sobie worobeczyk na kuchni,  
Da oczysy iomu podpuchly.  
Oy werebeczyk, senno nemożesz,  
Niewiedaiu, czy żyw budesz (Voznâk 251).

[Сел себе воробушек на кухне, да глазки у него подпухли. Ой, воробушек, ты сильно заболел, не знаю, выживешь ли ты].

В последней строфе дается совет в духе христианской этической парадигмы:

Nepłaczte werebeczyka, nie wyite  
 Ale za niego Bohu sa molite.  
 Wiecznaia pamięć wierebeczykowi,  
 Naszomu nehdy druhowi (Voznák 251).

[Не плачьте по воробушку, не причитайте, а [лучше] помолитесь за него Богу. Вечная память воробушку, который был нашим другом].

Звериные гротески преследовали двойную задачу: развеселить реципиента и научить его чему-нибудь полезному в забавной форме. Вот почему подобные песни становились объектом фольклористических интересов не только светских, но и духовных особ. При этом обработчики фольклорного материала учитывали то обстоятельство, что реципиентом таких песен был прежде всего ребенок.

Белорусский и польский поэт, фольклорист и книгоиздатель Александр Рypiński [Aleksander Rypiński] приводит в своей книге *Białoruś* (1840) текст белорусской народной песни о многолетней службе у хозяина (пана), за которую работник по истечении разных периодов времени получал в награду курицу, гусыню, индюка:

Służyù ja ù pana pòùtara leta,  
 Wysłużyù ja ù pana – kureczku za jeta.  
 Maja kureczka złatapióreczka  
 Po dwaru chodzić, kurczat wodzić,  
 Chwost nadymaje, pana pocieszaje etc. (Rypiński 155–156).

Автор книги сопровождает текст песни своими комментариями, касающимися его прагматики.

Pieśń ta jak-kolwiek głupia, ma jednak swój cel – oswaja bowiem dziecko z nazwiskami domowego ptastwa i bydłat – uczy rozróżniać ich rozmaite głosy, i do ich wymawiania nałamuując język, ćwiczy zarazem młodą jego pamięć, pilnując ściśle w tej piosnce całego następstwa wysłużonych u Pana darów, których im więcej się nagromadzi, tem trudniej dziecku je spamiętać – a ile razy się omyli w porządku, niańka każe mu znowu piosnkę od początku zaczynać, póki się to jemu zupełnie nie sprzykrzy – a tak śmiejąc się s swoich błędów i rozpoczynając toż samo po dziesięć razy, dziecię niechące się bawi i uczy (Rypiński 155–156).

[Эта песенка, какой бы глупой она ни была, все же имеет свое предназначение – ведь она знакомит ребенка с названиями домашних птиц и скота, учит различать их голоса, тренирует язык ребенка в их произношении, а также упражняет память малыша. Ведь в этой песенке строго соблюдается вся череда подарков пана, и как только ребенок ошибется в порядке, няня заставит его снова начинать песню с самого начала, пока ему это не надоест. Таким образом, смеясь над своими ошибками и начиная одно и то же по десять раз, ребенок невольно играет и учится].

Многokrатно исполняя анималистические гротески, дети не только запоминали названия птиц и животных, но также обращали внимание на те примеры поведенческих стратегий – как позитивных, так и негативных, – которые были в них представлены. Сам же гротескный контент поддерживал хорошее настроение. Ощущение веселой атмосферы происходящего отмечают современные реципиенты упомянутой выше белорусской песни *Курашчабятура*. На YouTube можно найти видеозапись исполнения современной ее версии – *Як служыў жа я ў пана дыя на перша лецейка-лета* – учащимися минской гимназии № 20. Один из слушателей оставил комментарий следующего содержания: „Аж душачка ад парога да прыпечка заскакала!” (*Belaruskaâ narodnaâ pesnâ „Kura-ščabâtura”*, электронный ресурс).

В незамысловатых на первый взгляд текстах шуточных, плясовых, колыбельных, застольных или детских песен была зашифрована информация воспитательного характера. Так, последним подарком „пана” в процитированной выше белорусской песне оказалась девушка, которая „напілася, лезла з печы, забілася”. Важная экзистенциальная тема осуждения пьянства и рационального выбора спутника жизни вплетается в развлекательный анималистический контекст, но оседает в памяти реципиента. Ведь, по мысли Рыпиньского, „to pierwiastkowe wychowanie silnie wpływa na całą moralność dalszych lat życia ludzkiego” [эти основы воспитания оказывают сильное влияние на нравственность в течение всей дальнейшей жизни] (Рыпи́нскі 161–162). Видимо, именно благодаря своему мощному воспитательному потенциалу обряд *Ртаці kwas* (вместе с его песенным контентом) начиная с 60-х годов XX века стал одним из важнейших пунктов воспитательной программы в детских садах и начальных школах Лужицы (Schön, Scholze 453).

Возвращаясь к книге Рыпиньского, отмечу, что он, как и Неедон, обратил внимание на особое очарование песен с птичьими мотивами, неизменно создающих благоприятный эмоциональный настрой реципиента. Так, цитирование начального фрагмента белорусской песни „Ріра kaszu waryła, / на прыпечку saliła, / [na] usich dzieciej dzialila” [Маленькая птичка кашу варила, на шестке солила, на всех детей делила] исследователь сопровождает следующим комментарием: „Prócz rytmu i nóty, nic w nich dowcipnego nie widziemy – pochwalić tu jednak należy, jako w piosnkach śpiewanych dla dzieci, niewinność treści i wyrażen” [Кроме рифмы и ритма, мы не видим в них ничего остроумного – однако здесь, как и в детских песнях, достойна похвалы невинность содержания и выражения] (Рыпи́нскі 160).

В контексте данного исследования упомяну еще один текст, зафиксированный Александром Рыпиньским в разделе, посвященном плясовым песням:



„Czyżyk, czyżyk! hdzie ty byū?”  
„Za rekoiu – wodku piū! –  
Wypiū czarku, wypiū dźwie:  
Zaszumiela-ū haławie!..  
Wypiū czarku druhuju:  
Wybraū dzieuku – lubuju” (Рыпиński 160).

Факт фиксации данного текста в книге Рыпиньского позволяет поставить точку в многолетней дискуссии русских исследователей по поводу этиологии популярной песенки *Чижик-пыжик, где ты был? На Фонтанке водку пил*. Совершенно очевидно, что возникшая в Петербурге песня не является оригинальным образцом русского городского фольклора, а появилась как очередное звено в истории рецепции популярной восточнославянской песенки. Гротескный образ Чижика позволяет на эмоциональном уровне акцентировать традиционную для сатирической поэзии тему пьянства. Как и в многочисленных литературных воплощениях темы пьянства, в этой песне выделены два основных момента, на которые направлена сатира. Это, во-первых, резкое изменение внутреннего состояния человека под воздействием алкоголя („зашумела ў галаве”), а также утрата пьяницей нравственных ориентиров („выбраў дзеўку – люблю”). Таким образом, под развлекательной внешней оболочкой народная песня несла информацию дидактического характера.

Вот почему анималистические мотивы, и в первую очередь мотив собирания птиц, был востребован в литературе разных народов. Сюжет птичьего парламента воплотил в литературе еще в XIV веке английский писатель Джеффри Чосер (*Parliament of Fowls*, 1382). Поэт эпохи Просвещения, ксендз-иезуит Михал Корицкий (1714–1781) представил в своей поэме *Птичий сейм* (*Avium comitia*) в виде птичьей аллегии элекционный сейм 1764 года, на котором был избран последний король Речи Посполитой Станислав Август Понятовский. Фабульный стержень произведения – *comitia aligerum populum* [сейм крылатого народа] (Koguski 1), на который слетаются все птицы, начиная от синицы, совы, вороны и заканчивая попугаем. После многочисленных горячих дебатов, вероломных нападений и ожесточенных схваток они приходят к согласию и избирают королем орла. В данном случае причина выбора автором именно такой аллегии вполне понятна: орел – центральный геральдический символ, релевантный всему историческому контексту Речи Посполитой.

Следует обратить внимание на то, что именно ксендзы из ордена *Societas Jesu* делают птичьи аллегии существенным элементом практики эстетического познания: Доминик Рудницкий – в процессе записывания и, возможно, обработки народных песен, Михал Корицкий – в процессе создания

собственной политической аллегории. Очевидно, и тот, и другой были уверены в огромном художественном потенциале дидактического воздействия этих аллегорий, тесно связанных с традициями устно-поэтической культуры польского, белорусского и украинского народов. Анималистические гротески широко представлены также в фольклористических собраниях двух деятелей белорусского культурно-национального возрождения – Адама Гонория Киркора и Евфимия Карского (см. Nekraševič-Korotka 281).

Обратился к указанной традиции также выдающийся русский поэт, филолог, критик, публицист Корней Иванович Чуковский, создав детскую сказку в стихах *Муха-цокотуха*. Эта веселая стихотворная история первоначально называлась *Мухина свадьба*. Главная героиня Муха-Цокотуха пошла на базар, купила самовар и пригласила на чай разнообразных насекомых: тараканов, букашек, блошек, пчелу. Во время веселого чаепития появляется Паук, который захватывает Муху в плен и хочет ее погубить. Спасителем Мухи становится Комар. Финал сказки представляет сцену свадьбы с танцами: „Веселится народ – / Муха замуж идет / За лихого, удалого, / Молодого Комара!” (Lunin 41).

В этой, казалось бы, незатейливой литературной обработке обращают на себя внимание два обстоятельства. Во-первых, воспоминания Корнея Чуковского о том, как писалась *Муха-Цокотуха*.

У меня, – признавался писатель, – были такие внезапные приливы счастья, совершенно ни на чем не основанные. Именно тогда, когда моя жизнь складывалась не очень-то весело, вдруг наперекор всему находили на меня приливы какого-то особенного возбуждения. Такое настроение у меня было 29 августа 1923 года, когда я, придя в нашу пустую квартиру, семья была на даче, почувствовал, что на меня нахлынуло какое-то особое вдохновение. „Муха, Муха-Цокотуха, / Позолоченное брюхо [...]”. Я едва успевал записывать на клочках бумаги каким-то огрызком карандаша. И потом, к стыду своему, должен сказать, что когда в сказке дело дошло до танцев, то 42-летний, уже сидящий человек, стал танцевать сам. И это было очень неудобно, потому что танцевать и писать в одно и то же время довольно-таки трудно (Gendlin 94).

В связи с этими откровениями Чуковского вспоминаются слова немецкого исследователя Ричарда Неедона об огромном удовольствии и наслаждении, которые доставляло ему изучение поэтических текстов о птичьей свадьбе.

Второе обстоятельство, на которое следует обратить внимание в связи с *Мухой-Цокотухой*, – год написания: 1923. Именно в то время в Советском Союзе приобрела особую популярность и завоевала многочисленных приверженцев (даже в среде интеллектуальной элиты) так называемая „теория стакана воды”. Согласно ей взаимоотношения между мужчиной и женщиной трактовались как элементарное стремление к удовлетворению естественных сексуальных потребностей. Иными словами, утверждалась мысль, что заняться сексом так же легко, как выпить стакан воды.

Весьма вероятно, что Чуковский, разносторонне образованный человек, знал о традиции звериных гротесков в традиционной культуре многих европейских народов. И он решил создать свое собственное воплощение хорошо известной аллегорической модели, прагматика которой была связана с задачей формирования у реципиентов позитивных экзистенциальных стратегий. В данном случае на повестке дня стояла пропаганда семейной жизни, а не свободного секса. Но эта пропаганда осуществляется ненавязчиво, в шутиливой форме, так же как и в незамысловатых на первый взгляд текстах звериных гротесков была зашифрована информация воспитательного характера. Скорее всего, воспитательные интенции в текстах народных песен значительно усиливались после их обработки просветителями-иезуитами либо учеными-этнографами.

*Avium comitia* Михала Корицкого и *Муха-Цокотуха* Корнея Чуковского представляют две различные модели рецепции анималистического гротеска. Эти примеры свидетельствуют о том, что трансформация основного аллегорического образа (орла, комара) зависела от конкретного этнографического и социокультурного контекста, а также от задач автора. Если же говорить об эволюции фольклорных мотивов в более широком смысле, то даже при наличии жанровых трансформаций как народные песни, так и литературные произведения с использованием гротескных анималистических образов в содержательном отношении удовлетворяли всем функциям традиционных народных ритуалов, которые перечисляет Юлия Хамрина: функции социализации, функции социальной интеграции и дифференциации, психотерапевтической функции, а также функции сохранения социальной памяти общества (Hamrina 53). Фактически, сама прагматика анималистического фольклора выявляет свои способности приобретать значение самостоятельного ритуала.

Как фольклорные анималистические гротески, так и их литературные обработки служат целям презентации наиболее общих типов социального и психологического взаимодействия, к которым относятся сотрудничество, сострадание, взаимопомощь, дружеская поддержка, но также удаление ссоры, конфликты и физическое противостояние. Художественный и рекреативно-игровой контекст лучше всего помогает реципиенту оценить правомерные и неправомерные действия, не вызывая при этом чувства отторжения, как в случае подчеркнуто дидактического нарратива.

Подводя итоги, следует обратить внимание на некоторые основные моменты. Анималистические гротески в фольклоре северо-западных и восточных славян могли быть изначально связаны с архаичными дохристианскими обрядами, однако в процессе бытования активно насыщались социально-этическим и воспитательным содержанием. В Новое время они стали полифункциональными, их семиотическая структура приобрела подвижность, что

позволило постепенно переориентировать их в сферу интеллектуального развития и воспитания детей. Эти песни приобрели игровые элементы и стали эффективным средством генерирования положительных эмоций. Аллегорические образы зверей, птиц и насекомых служат на сегодняшний день в первую очередь формой скрытого поучения, пропаганды позитивных жизненных стратегий, причем в неизменной юмористической и развлекательной форме.

Прагматика славянских песен с анималистическими мотивами переместилась в Новое и Новейшее время из сферы традиционной обрядности в сферу этнопедагогики. Анималистические гротески представляют собой не просто средство развития мнемонических способностей детей, но также являются привлекательной формой художественного дискурса, наглядно моделируя позитивные и негативные жизненные стратегии. В процессе рецептивно-эстетического освоения таких песен возникает неизменное чувство радости, что подтверждают отзывы и оценки работавших с ними этнографов и литераторов. Способность создавать позитивный эмоциональный фон делает их особенно ценными для использования в образовательном и культурном пространстве эпохи глобализации, а их социализирующий потенциал может оказаться эффективным средством противостояния различным видам депрессий и эмоциональных расстройств.

Наиболее известные анималистические образы-символы постепенно стали частью национальной картины мира, они играют важную роль в формировании культурной грамотности в рамках многих культурных контекстов евразийского сообщества. Вот почему этнографы и писатели, начиная с эпохи Просвещения, активно осваивали и использовали аллегорический контент анималистических гротесков. Способность к моделированию различных социальных ролей, насыщенность эмоциональным позитивом делает эти песни и стихи незаменимым материалом развивающего обучения, что определяет целесообразность их широкого использования в процессе дошкольного и начального образования. Кроме того, песни и стихи с анималистическими мотивами могут быть широко использованы в современном образовательном пространстве как комфортный в эмоциональном отношении эстетический канал кросс-культурной коммуникации.

### Библиография

- Afanas'ev, Aleksandr. *Poëtičeskie vozzreniâ slavân na prirodu. Opyt sravnitel'nago izučeniâ slavânskikh predanij i verovanij, v svâzi s mifičeskimi skazaniâmi drugih rodstvennyh narodov.* T. 1. Moskva, Tip. Gračeva i Komp., 1865.
- Belaruskaa narodnaa pesnâ „Kura-ščabâtura”*. Web. 10.08.2021. [www.youtube.com/watch?v=yp-IccxkPm4E](http://www.youtube.com/watch?v=yp-IccxkPm4E).

- Bogatyrev, Petr. *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*. Moskva, Iskusstvo, 1971.
- Borejszo, Maria. *Staropolskie kołedy. Cud bellejemskiej nocy w relacji autorów „Kantyczek karmelitańskich” w XVIII wieku*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2016.
- Brazgunoŭ, Alàksandr, red. *Slavànamoŭnaà paèzià Vàlikaga Knàstva Lìtoŭskaga XVI–XVIII st.* Minsk, Belaruskà navuka, 2011.
- Brednich, Rolf Wilhelm, red. *Enzyklöpedie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. T. 13: *Suchen – Verführung*. Berlin, de Gruyter, 2010.
- Burak, Romanià. „Fol'klornij universum Pričinnoi Tarasa Ševčenko”. *Narodoznavečì zošiti*, 2 (128), 2016, s. 352–361.
- Chojnowski, Zbigniew. „Wesele ptasząt. Piosenka mazurska (edycja z komentarzem)”. *Prace Literaturoznawcze*, 1, 2013, s. 289–295.
- Černyšev, Vasilij. „Puškin sredi tvorcov i nositelej ruskoj pesni”. *Puškin i ego sovremenniki: sbornik naučnyh trudov*, vyp. 38–39. Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1930, s. 82–94.
- Gendlin, Leonard. *Perebirað starye bloknoty*. Amsterdam, Izd-vo „Gelikon”, 1986. Web. 10.10.2021. [www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/vospominaniya/masterovoj-ruskoj-literatury](http://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/vospominaniya/masterovoj-ruskoj-literatury).
- Gulàeva, Veronika. „Razvitie tvorčeskogo voobraženià u detej doškol'nogo vozrasta sredstvami fol'klora”. *Artpedagogika i artpsichologià v vek innovacij: materialy III Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii v ramkah Vserossijskogo Festivalà nauki (Moskva, 11-12 oktàbrà 2021 g.)*. Red. T.V. Hristidis. Moskva, MGIK, 2021, s. 195–200.
- Hamrina, Ūlià. „Sposoby i puti transformacii ritualov v sovremennom obšestve”. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 347, 2011, s. 53–56.
- Haupt, Leopóld, Jan Ernst Smoler, Hrsg. *Pjesnički hornych a delnych Lužiskich Serbow [...] Prjeni džjel. Pjesnički hornych Lužiskich Serbow = Volkslieder der Wenden in der Ober- und Nieder-Lausitz [...]. Erster Theil. Volkslieder der Wenden in der Oberlausitz*. Grimma: bei J.M. Gebhardt, 1841.
- Helena Goliszek. *Muzyka odnaleziona*. Web. 28.06.2021. [www.muzykaodnaleziona.pl/goliszek-helena](http://www.muzykaodnaleziona.pl/goliszek-helena).
- Hernas, Czesław. „Proza sowizdrzalska epoki saskiej”. *Ze studiów nad literaturą staropolską / Studia staropolskie*. T. 5. Red. Kazimierz Budzyk. Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1957, s. 353–371.
- Hirsch, Eric Donald, Joseph F. Kett, James Trefil. *The New Dictionary of Cultural Literacy*. Boston–New York, Houghton Mifflin Company, 2002.
- Kohan, Taccàna. „Fal'klornaà asnova vobrazau ptušak u paèziì Àna Čačota”. *Fal'klor i sučasna kul'tura, u 2-h č.* Rėd. İvan Roŭda i inš. Minsk, BDU, 2011, s. 153–154.
- Korycki, Michaelis, S.J. *Carmina*. Polociae, Typis Academicis SJ, 1817.
- Lehr-Splawiński, Tadeusz. *Trzaski, Everta i Michalskiego słownik języka polskiego*. T. 1: A–K. Warszawa, Księgarnia Wydawnicza Trzaski, Everta i Michalskiego, 1935.
- Lunin, Viktor, red. *Skazki veka dlà samyh malen'kih*. Moskva–Minsk, „Polifakt”, 1994.
- Mal'dzis, Adam. *Na skryžavanni slavànskih tradycij: Litaratura Belarusi perahodnaga peryàdu (drugàà palavina XVII–XVIII st.)*. Minsk, Navuka i tèhnika, 1980.
- Matusiak, Barbara. „Grotteska – temat na czasie: grotteska – geneza i ewoluowanie terminu”. *Polonistyka*, 5, 2020, s. 14–21.
- Miarka, Karol (układ.). *Kantyczki. Kołedy i pastoralki w czasie Świąt Bożego Narodzenia po domach śpiewane z dodatkiem pieśni przygodnych w ciągu roku używanych*. Mikołów–Warszawa, Nakładem Karola Miarki, 1904.
- Mykytiw, Hałyna. „Hudožn'o-obrazna paradigma simvoliv v ukraińs'kih kozac'kih piśnàh”. *Visnik Zaporiz'kogo nacional'nogo universitetu. Filologični nauki*, 2, 2008, s. 146–152.

- Nawka, Blasius. „Über Sinn und Ursprung der Lausitzer Vogelhochzeit”. *Lětopis*, 6/7, 1964, s. 43–54.
- Needon, Richard. „Die Lausitzer Vogelhochzeit”. *Mitteldeutsche Blätter für Volkskunde*, 6, 1931, s. 24–28.
- Nekraševič-Karotkaja, Žanna. „Der Brauch der Vogelhochzeit und Lieder mit Vogelmotiven in der Folklore der nordwest- und ostslawischen Völker: Pragmatische und funktionale Aspekte”. *Lětopis*, 1 (69), 2022, s. 3–20.
- Nekraševič-Karotkaja, Žanna. „Hudožestvennyje allegorii serbolužickogo obráda *Ptači kwas* i tradiciá zverinyh groteskov v poétičeskoj kul'ture slavjanskich narodov”. *Zeitschrift für Slavische Philologie*, 75, 2019, s. 269–296.
- Novak, Valáncina. „Máscovaá specyfika kalándarna-abradavaga fal'klora Karmánščyny”. *Tradycyjnaá kul'tura i dzieci: prablema ètnavyhavanná: materyály V Rěspublikanskaj navuk.-prakt. kanf.* Red. Valáncina Gryškevič et al. Minsk, ÌVC Minfina, 2018, s. 164–170.
- Ponarski, Zenowiusz. *Przyjacieł Litwy i ptaków: wokół Oskara Miłozza. Paryż – Wilno – Kowno*. Wilno, Znad Wilii, 2017.
- Przybyła, Wiesław. „Kulturowa semantyka motywu zwierząt”. *Teksty Drugie*, 3 (129), 2011, s. 238–252.
- Rozanov, Ivan, red. *Russkie pesni XIX veka*. Moskva, Goslitizdat, 1952.
- Rypiński, Alexander. *Białoruś. Kilka słów o poezji prostego ludu téj naszéj polskiej prowincii; o jego muzyce, śpiewie, tańcach, etc.* Paryż, Księgotłocznia J. Marylskiego, 1840.
- Schön, Franz, Dietrich Scholze, red. *Sorbisches Kulturlexikon*. Bautzen, Domowina-Verlag, 2014.
- Vakarük, Lúdmila, Stefaniá Panc'o. „Zoonimični simvoli v etnomovnij kartini svitu (na materialii lemkiwskoi pisni)”. *Filologija. Movoznavstvo. Naukovi pracì*, 136 (148), 2011, s. 8–12.
- Vasilük, Fedor. „Kul'turno-antropologičeskie usloviá vozmožnosti psihoterapevtičeskogo opyta”. *Kul'turno-istoričeskaá psihologija*, 3 (1), 2007, s. 80–92.
- Voznák, Mihajlo. „Ĺz s'pivanika Dominika Rudnic'kogo”. *Zapiski naukovogo tovaristva imeni Ševčenka*. T. 150, 1929, s. 243–252.
- Žukovskij, Vasilij. *Ballady*. Moskva, Detskaá literatura, 1981.

MAGDALENA DĄBROWSKA

## Między radością a smutkiem. O nadziei w poezji Nikołaja Karamzina

### Between joy and sorrow. On hope in the Nikolay Karamzin's poetry

**Abstract.** The paper presents the poems by Nikolay Karamzin (1766–1826), which refer to hope. They include the following groups of texts: 1) reflection poems: *To myself* (1795), *The song* (1795), *The hope* (1796), *To an unfaithful* (1796), *Sorrow and joy* (1797), *The coast* (1802); 2) occasional poems: about the Tsar Pavel I (1796), about G. Khovanski (1796) and about P. Pelski (1803); 3) poems touching upon the life of a poet and poetry: *To a poor poet* (1796) and *The talents* (1796). Some poems are autobiographical (*The coast* was written after the death of Karamzin's first wife). *The hope*, which is based on a comparison of a human's life to a journey, is considered the most meaningful of his texts. According to Karamzin, life is filled with joy and sorrow, expectation and disappointment, but hope makes the plans easier to achieve, and brings a man closer to the goal. The meaning of his poems is optimistic after all. Karamzin's letters to Ivan Dmitriev, a poet and a friend, serve as an interpretive background in the article.

**Keywords:** poetry, Nikolay Karamzin, hope, joy, sorrow, expectation, disappointment, love, life  
Magdalena Dąbrowska, University of Warsaw, Warsaw – Poland, [m.dabrowska@uw.edu.pl](mailto:m.dabrowska@uw.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0002-4014-4725>

Tytuł niniejszego artykułu nawiązuje do dwuwiersza Nikołaja Karamzina *Smutek i radość* (Печаль и радость) z 1797 roku (Karamzin 1966: 235), przekazującego myśl o równoważeniu się – czy, dla ścisłości, względnym równoważeniu się – smutku i radości w życiu ludzkim, rządzonego przez nadzieję i lęk. Człowiek liczy na poprawę losu i odczuwa niepewność, czy ten pożądaný stan rzeczy kiedykolwiek zaistnieje. Jeżeli wie, że mu się dobrze, obawia się utraty tego, co jest w jego duchowym czy materialnym posiadaniu. Nadzieja powstaje między radością a smutkiem, a właściwie – mowa jest tu bowiem tylko o ich skrajnych przejawach – między pełną radością a całkowitym smutkiem: człowiekowi „na szczycie” radości nie jest ona potrzebna, człowiek „na dnie” smutku nie jest w stanie zdobyć się na nią. Wiersz *Smutek i radość*, powstały

pod koniec twórczości poetyckiej Karamzina (choć nie pod koniec całej jego działalności), skłania do refleksji nad kolejami losu i ludzkimi reakcjami na nie właśnie w kategoriach „środka”, równowagi, jego wymowa jest więc raczej budująca niż przygnębiająca.

Niniejsze studium, którego słowa kluczowe – główne (nadzieja) oraz dodatkowe (radość, smutek, lęk) – zawierają zaproponowane omówienie wiersza *Smutek i radość*, stanowi ogniwo szerszego projektu, mianowicie opracowania psychobiografii lirycznej Nikołaja Michajłowicza Karamzina (1766–1826), czyli odtworzenia przebiegu jego życia oraz świata emocjonalnego i intelektualnego na postawie zapisków poetyckich. Asumpt do takich badań (a także do opracowania psychohistorii grupowej) dał William McKinley Runyan, widząc w „rozwoju [...] studiów przypadku i psychobiografii oraz coraz lepszym poznaniu i zrozumieniu życia poszczególnych ludzi” miernik „postępu w naukach społecznych i humanistycznych” (Runyan 256). Za swoiste zaproszenie do podjęcia działań w tym kierunku można uznać następujące słowa samego Karamzina z listów do Iwana Dmitrijewa z 1799 i 1800 roku:

Из чувств рождались бы слова, из слов стихи, из стихов может быть наша слава, по крайней мере наше удовольствие (Karamzin 1866: 111).

Суди теперь, на какую погоду указывает барометр моего сердца! (Karamzin 1866: 111)

Takie podejście oznacza wysunięcie na plan pierwszy tekstów poetyckich, przy jednoczesnym jednak – ze względu na wielość kierunków działalności Karamzina oraz fundamentalną rolę wielu z nich w dziejach kultury rosyjskiej – zachowaniu w polu widzenia i wykorzystaniu jako kontekstu interpretacyjnego spuścizny innego rodzaju (prozatorskiej, publicystycznej i historiograficznej, a także wspomnianej epistolograficznej). Granice między spuścizną poetycką a pozostałą są przy tym w przypadku Karamzina nieostre, nie tylko ze względu na zjawiska „prozaizacji poezji” i „poetyzacji prozy” (zob. Lotman 1997b: 435)<sup>1</sup>, ale także przez sytuowanie niektórych wierszy w strukturze utworów prozatorskich albo w listach. Dziewiętnaście wierszy znajdujemy w *Listach podróżnika rosyjskiego* (*Письма русского путешественника*, 1791–1795, wyd. całości 1801), wiersz [*Часто tutaj na padole mrocznym...*] (*[Часто здесь в доли мрачной...]*) wraz z biograficznym komentarzem do niego zawiera pierwszy list Karamzina do wspomnianego poety Dmitrijewa z 1787 roku (zob. Karamzin 1866: 2). Przykłady zastosowania obu rozwiązań można mnożyć. Ta płynność granic oraz przede wszystkim korespondowanie ze sobą poszczególnych wypowiedzi twórcy sprawiają, że w studium o poezji Karamzina Jurij Łotman omawiał bynajmniej nie

<sup>1</sup> Tu i dalej, o ile nie podano inaczej, przekład własny – M.D.



tylko wiersze liryczne poety, ale także, dla przykładu, rozpatrywał jego szkic w listach *Melodor do Filaleta* (*Мелодор к Филалету*, 1795), powstały – wraz ze stanowiącym jego przedłużenie *Filaletem do Melodora* (*Филалет к Мелодору*, 1795) – jako odpowiedź na rewolucję francuską, oraz – w kontekście zmian w światopoglądzie pisarza pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych, gdy optymizm wyparła rozpacz, po czym jej miejsce zajęła nadzieja – przytaczał listy do Dmitrijewa (Lotman 1997a: 428, 1997b: 227). „Zrozumieć Karamzina jako prozaika, nie biorąc pod uwagę poety Karamzina, nie jest możliwe. [...] Proza i poezja Karamzina [...], wzajemnie dopełniając się, tworzyły jakby dwa bieguny [...] twórczej pozycji pisarza. [...] Właśnie to, że Karamzin w swojej prozie był poetą, i to, że był on przede wszystkim prozaikiem, pozwoliło mu tyle wnieść do historii rosyjskiej poezji” – pisał Łotman o dojrzałym okresie jego twórczości poetyckiej, rozpoczętym w 1789 roku (Lotman 1997a: 434, 435). Wczesny etap rozwoju poezji Karamzina przypadł, w opinii badacza, na lata 1787–1788 i wiązał się z wpływem kółka Nikołaja Nowikowa (Lotman 1997a: 433). Karamzin pozostawał wprawdzie aktywny do końca życia, ale jego ostatnie lata zdominowała działalność inna niż twórczość poetycka, by wymienić założenie i prowadzenie przez pierwsze dwa lata czasopisma „Więstnik Jewropy” i przede wszystkim opracowanie *Historii państwa rosyjskiego* (*История Государства Российского*, t. 1–8 – 1816–1817, t. 9–11 – 1821–1824, t. 12 – pośmiertnie 1829). W rezultacie w ostatnich latach życia Karamzin, według Łotmana, „nie był postrzegany przez współczesnych jako poeta w zwyczajowym tego słowa rozumieniu” (Lotman 1997a: 454).

Główny korpus tekstów, które dają wyobrażenie o Karamzinowskim rozumieniu nadziei, tworzy jedenaście wierszy powstałych w dojrzałym okresie twórczości poety: *Do samego siebie* (*К самому себе*) z 1795 roku, *Oda z okazji przysięgi mieszkańców Moskwy Jego Cesarskiej Mości Pawłowi Pierwszemu, Monarsze Wszechrosyjskiemu* (*Ода на случай присяги московских жителей Его Императорскому Величеству Павлу Первому, Самодержцу Всероссийскому*), *Do biednego poety* (*К бедному поэту*), *Nadzieja* (*Надежда*), *Do niewiernej* (*К неверной*) i *Talenty* (*Дарования*) z 1796 roku, wspomniany dwuwiersz *Smutek i radość* z 1797 roku, *Brzeg* (*Берег*) z 1802 roku oraz *Wiersze na nagłą śmierć Piotra Afanasjewicza Pielskiego* (*Стихи на скоропостижную смерть Петра Афанасьевича Пельского*) z 1803 roku<sup>2</sup>, a także *Pieśń* (*Песня*) z 1795 roku i *Na śmierć księcia G.A. Chowanskiego* (*На смерть князя Г.А. Хованского*) z 1796 roku. Wiersze różnią się pod względem problemowo-tematycznym, różne są też ich konteksty, w których mowa jest o nadziei, co

<sup>2</sup> Wiersze te zostały wyodrębnione w badaniu korpusowym z wykorzystaniem Narodowego Korpusu Języka Rosyjskiego (zob. NKRÁ, źródło elektroniczne).

więcej, są to konteksty o różnym stopniu ważności i wyeksponowania. Według pierwszego podziału, najliczniejszą reprezentację mają wiersze refleksyjne, prezentujące podmiot liryczny w określonej sytuacji psychologicznej i relacji z otoczeniem, często o zabarwieniu filozoficznym oraz podłożu autobiograficznym (*Do samego siebie, Pieśń, Nadzieja, Do niewiernej, Smutek i radość, Brzeg*), do drugiej grupy należą wiersze okolicznościowe, powstałe w odpowiedzi na wydarzenia z życia prywatnego (*Wiersze na nagłą śmierć...*) lub publicznego – kulturalnego (*Na śmierć księcia...*) albo politycznego (*Oda z okazji przysięgi...*), wreszcie trzecią stanowi liryka autotematyczna (*Do biednego poety, Talenty*). Jeżeli chodzi o drugi podział, to spotykamy się, z jednej strony, z wierszami, które wyrosły z myśli o nadziei i są jej poświęcone albo w całości (*Nadzieja*), albo w znacznym stopniu (*Do samego siebie, Pieśń, Nadzieja, Do niewiernej, Smutek i radość, Brzeg*), oraz, z drugiej strony, z wierszami traktującymi o nadziei w sposób marginalny, pomocniczo, przy okazji rozwijania innych treści (*Na śmierć księcia..., Oda z okazji przysięgi..., Wiersze na nagłą śmierć...*). Niezależnie od podziałów, krzyżujących się ze sobą i zakładających płynność granic między grupami, w poezji Karamzina rzuca się w oczy powtarzalność sposobów wypowiedzania się o nadziei, by jako przykład podać wymienianie jej w parze z obawą, lękiem czy strachem, obecne nie tylko w dwuwierszu *Smutek i radość*, ale także w wierszach *Na śmierć księcia...* i *Talenty*.

Przegląd poetyckich wypowiedzi Karamzina o nadziei wypada rozpocząć od wiersza, w którym mowa jest o niej już w tytule. Utwór *Nadzieja* otwiera rozbudowane porównanie życia ludzkiego do podróży przez piaski i stepy, człowieka do wędrowca, a codziennych trudności do wspomnianych piasków i stepów. Konkretyzacja celu działań – czy nawet jego wizualizacja, czytamy bowiem o wędrowcu padającym w ramiona bliskich i porannym światłem przebijającym się zza chmury – sprzyja mobilizacji sił, mimo rosnącego zmęczenia utwierdza w przekonaniu o celowości wysiłku. Od abstrakcyjnych rozważań o życiu podmiot liryczny płynnie przechodzi do rozważań o miłości, wizja celu podlega więc dalszej konkretyzacji. Spośród różnych celów życiowych na plan pierwszy wysuwa się szczęśliwe połączenie z ukochaną. Nadzieja zbliża do celu, choć nie w sensie czasowym czy przestrzennym, ale, co zdaje się wynikać z obrazu drzew rozdzielonych przez strumień, lecz połączonych ponad nim gałęziami, psychologicznym. Nie sposób odmówić temu obrazowi malarskości, nie tak często spotykanej w poezji Karamzina. Te dwa drzewa mają odpowiedniki w parze zakochanych, którzy mimo rozciągniętego w czasie fizycznego rozdzielenia trwają w uczuciu do siebie. Wiersz skłania do refleksji nad relacją między nadzieją a marzeniem, tym bardziej że w motcie do niego czytamy o przyjemności marzenia o szczęściu. W wizji poety nadzieja jawi się jako połączenie marzenia i oczekiwania.

W wierszu *Nadzieja* wybrzmiewa – w kontekście miłości – pytanie o dalszy los nadziei:

Могу ль сказать *прости* надежде? (*Надежда*) (Karamzin 1966: 198)<sup>3</sup>

Wiersze *Do samego siebie*, *Do niewiernej* i *Pieśń* – również rozwijające tematykę miłosną, drugi wraz z pomyślanym na zasadzie treściowej przeciwwagi wierszem *Do wiernej* (*К верной*) z tegoż roku – zawierają nie pytania o los nadziei, ale bardziej lub mniej stanowcze konstatacje:

Прости, надежда!.. и навек!.. (*К самому себе*) (Karamzin 1966: 162)

И с прелестью души, с надеждою простился;  
Надежда умерла, – и так могу ли жить? (*К неверной*) (Karamzin 1966: 205)

Нет, полно, полно! Впредь не буду  
Себя пустой надеждой льстить  
И вас, красавицы, забуду.  
Нет, нет! Что прибьли любить? (*Песня*) (Karamzin 1966: 163)

Zacytowany czterowiersz *Pieśni* pomyślany został jako refren, otwierający i zamykający całość i rozdzielający strofy, w których przedstawione są kolejne etapy miłosnych kontaktów podmiotu lirycznego z kobietami, stopniowo uświadamiającego sobie ich nieczyste intencje.

Rozwiązania poetyckich opartych na tym samym kluczu, wykazujących podobieństwo do siebie, możemy wskazać w wierszach z pierwszej wyodrębnionej grupy znacznie więcej. Na plan pierwszy wysuwają się porównania życia do podróży po lądzie albo morzu:

Среди песков, степей ужасных,  
Где солнцем пламенем горит,  
Что душу странников несчастных  
Отрадой сладкою живит? (*Надежда*) (Karamzin 1966: 197)

Но странник в горестных местах,  
В пустыне мертвой, на песках,  
Приятности лугов, долин воображает... (*К неверной*) (Karamzin 1966: 206)

После бури и волненья,  
Всех опасностей пути,  
Мореходцам нет сомненья  
В пристань мирную войти. (*Берег*) (Karamzin 1966: 286)

---

<sup>3</sup> Tu i dalej podkreślenia poety.

W wierszu *Do samego siebie* obecne jest porównanie życia do wznoszenia świątyni. O ile jednak podróże miały szczęśliwy finał, o tyle budowanie gmachu zakończyło się katastrofą:

Так некий зодчий, созида  
Огромный, велелепный храм  
На диво будущим векам,  
Гордился духом, помышляя  
О славе дела своего;  
Но вдруг огромный храм трясется,  
Падет... упал... и нет его! (*К самому себе*) (Karamzin 1966: 163)

Po drugie, powtarza się podkreślanie roli przyrody w pobudzaniu w człowieku nadziei:

И птички в радостной свободе  
Поют: „будь весел, улыбнись!”  
Поют тебе согласным хором.  
А ты стоишь с унылым взором,  
С душою мрачной?.. Ободришь  
И вспомни, что бывал ты прежде... (*К самому себе*) (Karamzin 1966: 162)

„Там пели соловьи, там мирт душистый цвел!”  
Сею мыслию себя страдалец лишь терзает,  
Но все несчастные о счастье говорят. (*К неверной*) (Karamzin 1966: 206)

Wreszcie trzecią zbieżność stanowi odnotowywanie reakcji fizjologicznych człowieka:

Что хочешь делать? обливаться  
Рекою горьких, тщетных слез? (*К самому себе*) (Karamzin 1966: 162)

А я – я слезы лил рекой! (*Песня*) (Karamzin 1966: 163)

И сердце бьется в ожиданьи... (*Надежда*) (Karamzin 1966: 197)

Wiersze *Do samego siebie*, *Pieśń* i *Do niewiernej* traktują o utracie nadziei po rozczarowaniu miłosnym. Albo inaczej: punktem wyjścia nakreślonej sytuacji psychologicznej jest utrata nadziei, czyli zwątpienie. Jeśli podmiot liryczny dwóch ostatnich wierszy skupia się na wydarzeniach z przeszłości, rozpamiętuje to, czego doświadczył od kobiet, to podmiot liryczny pierwszego wiersza koncentruje się na przyszłości, odpowiedzi na pytanie, jak żyć dalej, przechodzi przez złożony proces przekonywania samego siebie, że koniec powinien dać początek nowej jakości. Różna perspektywa czasowa czy raczej odmienne rozstawienie akcentów na linii czasowej pociąga za sobą inne decyzje: pierwszy trwać będzie

w miłości do niewiernej mimo całego bagażu negatywnych doświadczeń i emocji, drugi zapowiada, że zapomni o spotkanych kobietach, trzeci postanawia nie pokochać nikogo więcej, skazując siebie na wieczną samotność. Wszystkie wiersze zawierają przestrożę przed naiwnością i łatwowiernością z jednej strony, oraz, z drugiej strony, przed fałszem w relacjach międzyludzkich.

Przez pryzmat wydarzeń z biografii Karamzina możliwe jest odczytanie wiersza *Do niewiernej*, łączonego z rozstaniem poety ze starszą od niego o cztery lata księżną Praskowią Gagariną (zob. Lâsenko 113; Lotman 1966: 395). „Z księżną prawie rozstałem się” – pisał poeta do Dmitrijewa w liście z 15 listopada 1800 roku z Moskwy, wcześniej wspominając – również bez wymienienia nazwiska – o „nierozsądnej kokietce” (Karamzin 1866: 119). W wierszu mowa jest o „laisach naszych dni” (Karamzin 1966: 206). Lais to imię heter z V i IV wieku p.n.e. (starszej i młodszej). O pierwszej z nich poeta wspominał w wierszu *Do biednego poety*. Przywołanie Lais potrzebne jest Karamzinowi do pokazania nadziei jako narzędzia w rękach takich kobiet. „Jest to główny kruczek heter – mieć władzę nad kochankami dając im nadzieję, a odsuwając chwilę rozkoszy” – czytamy w jednym z listów heter (*Lamia do Demetriosa*) (Alkifron 13). Można zaryzykować stwierdzenie, że coś z dawnych heter miały w sobie kobiety spotkane przez podmiot liryczny *Pieśni*, które, jak czytamy, „«Miej nadzieję!» – wzrokiem mówiły” (Karamzin 1866: 164). Okoliczności powstania wiersza *Do niewiernej* oraz *Do wiernej* (a także wiersza *Talenty*) autor oświetlił w liście do Dmitrijewa z 4 kwietnia 1799 roku z Moskwy: dowcipnie pisząc o nich „*Do wiernej*, dawno niewiernej”, potraktował je w kluczu raczej jedno- niż dwugłosu o miłosnym zawodzie i rozczarowaniu (Karamzin 1866: 111).

Drugim wierszem o podłożu autobiograficznym jest *Brzeg*, napisany przez Karamzina po śmierci pierwszej żony Jelizawiecy. Jego konstrukcję i wymowę poeta oparł na czytelnym skojarzeniu życia z podróżą morską, a śmierci z dopłynięciem do przystani. Jeśli w wierszu *Nadzieja* mowa była o rozdzieleniu przez strumień, tu pojawia się obraz rozłączenia przez fale:

Жизнь! ты море и волненье!  
Смерть! ты пристань и покой!  
Будет там соединенье  
Разлученных здесь волной. (*Берег*) (Karamzin 1966: 286)

Podobny wydźwięk mają *Wiersze na nagłą śmierć Piotra Afanasjewicza Pielskiego*:

Теперь супруги неразлучны;  
В могиле участь их одна. [...]  
Надежда смертных утешает,  
Что мир другой нас ожидает. (*Стихи на скоропостижную смерть...*) (Karamzin 1966: 297)

W oczywisty sposób rodzi się tutaj pytanie o kryteria kwalifikowania utworów do dwóch pierwszych grup: dlaczego wiersz o Pielskim, napisany dzień po jego śmierci, został określony mianem okolicznościowego (okazjonalnego), gdy tymczasem *Brzeg*, powstały po śmierci żony Karamzina, znalazł miejsce – podobnie jak *Do niewiernej* – wśród liryki refleksyjnej. Aby utwór został zaliczony do drugiej grupy, wydarzenie, które legło u jego genezy, musiało być przez autora wyraźnie wskazane, zwykle już w formule tytułowej. Tak stało się w przypadku *Wierszy na nagłą śmierć...* oraz *Ody z okazji przysięgi mieszkańców Moskwy Jego Cesarskiej Mości Pawłowi Pierwszemu, Monarsze Wszechrosyjskiemu*. Jeżeli chodzi zaś o wiersze *Do niewiernej* i *Brzeg*, to podłoże autobiograficzne nie wynika z ich bezpośredniej lektury, jego wyłonienie się jest rezultatem zabiegów badawczych. W przypadku wiersza *Do niewiernej* objęły one wyjaśnienie podtytułu „przekład z francuskiego”, którym Karamzin opatrzył go w almanachu „Aonidy” (w następnych wydaniach podtytuł był pomijany), aby, jak przypuszczał Wasilij Sipowski (i za nim Łotman), ukryć autobiograficzne tło (zob. Lotman 1966: 395). O dyskreję w tej kwestii prosił zresztą sam autor w liście do Dmitrijewa (Karamzin 1866: 119).

Wobec śmierci Piotra Pielskiego Karamzin nie mógł przejść obojętnie z trzech powodów. Po pierwsze, zmarły był jego kolegą po piórze, którego wiersze, podobnie jak własne utrzymane w manierze sentymentalnej, zamieszczał w almanachu „Aonidy”. Po drugie, Pielski odszedł niespodziewanie, zaledwie dzień przed jego śmiercią razem spędzali czas w majątku Swirlowo. Po trzecie, Karamzin dostrzegał podobieństwo między losem zmarłego a swoim: rok wcześniej Pielski pochował żonę, żona Karamzina zmarła w tym samym roku, miesiąc po urodzeniu córki. Nagłość odejścia Pielskiego i nieodległość spotkania z nim obrazują w wierszu kwiaty i trawa, które – przydeptane przez niego podczas ostatniego spaceru – jeszcze nie zdążyły się podnieść.

W życiu literackim brał udział też tytułowy bohater wiersza *Na śmierć księcia...* Grigorij Chowanski, współpracownik czasopism końca XVIII stulecia i almanachów Karamzina, którego jednak poeta wspomina nie jako literata, lecz jako zwykłego, przeciętnego człowieka, świadomie – bynajmniej nie po to, by pomniejszyć jego zasługi albo okazać swoją niechęć do niego – podkreśla, że „w niczym Chowanski się nie wslawił, / Był on... po prostu dobrym człowiekiem” (Karamzin 1966: 191). Wiersz mówi o odejściu człowieka z czystym sumieniem:

Блажен, кто, жизнь свою кончая,  
Еще надеждою живет  
И, мир покойно оставляя,  
Без страха в темный путь идет! (*На смерть князя...*) (Karamzin 1966: 291)

Wydarzenie, które posłużyło za pretekst do napisania ody o carze Pawle I, miało charakter polityczny i także tematyka jest w niej – zgodnie z regułami ga-

tunku – rozwijana. *Oda z okazji przysięgi...* wyraża nadzieje na pomyślne rządy nowego władcy, cesarza Rosji od 1796 roku:

Надежда нас не обольщает:  
Кто столь премудро начинает,  
Достигнет мудрого конца –  
Началом ты пленил сердца (*Oda на случай присяги...*) (Karamzin 1966: 190)

Katalog życzeń kierowanych do nowego władcy, formułowanych przez poetę w imieniu szerszego grona współobywateli, obejmuje przede wszystkim reformę sądową i przestrzeganie prawa oraz zaprowadzenie równości w tym zakresie, a także rozwijanie kultury i sztuki.

Wiersze *Do biednego poety* oraz *Talenty* łączy więcej niż sama przynależność do liryki autotematycznej. Manfred Schrubka scharakteryzował zawartość pierwszego z nich jako „obraz poety i problem procesu twórczego” (choć celniej byłoby określić ją jako wskazanie statusu poety oraz penetracja potencjału kreatywnego poezji), a drugi wiersz uznał za jej rozwinięcie i wyostrenie, przesuujące punkt ciężkości z problemów autonomiczności poezji i wyobraźni poetyckiej na koncepcję geniuszu oraz poetyckiej nieśmiertelności (Šruba 304–311).

Wiersz *Do biednego poety* opiera się na dwóch przeciwstawieniach: Fortuny i Natury oraz świata rzeczywistego i świata wymyślonego. Fortuna i Natura to jakby dwie matki twórczości poetyckiej: pierwsza jest matką fałszywą, macochą, nęcącą dobrami materialnymi, a swoje nielubiane dzieci ich pozbawiającą, druga jest matką prawdziwą, dostarczycielką wartości etycznych i estetycznych. O nadziei mowa jest w wierszu jakby na styku tych dwóch porównań:

В мечтах, в желаниях своих  
Мы только счастливы бываем;  
Надежда – золото для нас,  
Призрак любезнейший для глаз,  
В котором счастье лобызает. (*К бедному поэту*) (Karamzin 1966: 194)

Im mniejsze są zasoby materialne poety, tym większe stają się jego możliwości kreacji poetyckiej, ograniczone tylko przez wiarygodność stworzonej wizji – mówi autor, przytaczając przykłady pomysłów twórczych z obrazem świata rycerskiego spod znaku Don Kichota jako szczególnie charakterystycznym. Kreacja poetycka jawi się jako swoista odmiana kłamstwa, a poeta jako kłamca, jedyny w świecie zasługujący na „sławę i wieniec” (Karamzin 1966: 195).

W wierszu *Talenty* znajdujemy przedłużenie tego ciągu czy też, wedle określenia Schrubki, „katalog” przykładów (Šruba 309), wzbogacony tym razem o nazwiska autorów (Jean François Sain-Lambert, James Thomson, Christian Ewald Kleist, Jacques Delille i in.). W obu utworach rozwijana jest myśl o na-

turze jako źródle poezji. W wierszu *Talenty* autor podejmuje próbę zarysowania rozwoju pierwiastka emocjonalnego oraz smaku estetycznego w ludziach i właśnie w tym kontekście – w tekście głównym i autorskim przypisie – mowa jest o nadziei:

Чем глубже око проницало,  
Тем боле сердце обретало  
Приятных чувств в себе самом:  
Любовь *душевная*, живая,  
Любовь чистейшая, святая,  
Мгновенно вспылала в нем:  
Надежда, нежный страх родились,  
И взор сказал: *твоя навек!*<sup>1</sup>  
Сердца и руки съединились –  
Вкусил блаженство человек.

1. Надежда и нежный страх суть действия благородной душевной любви, неизвестной диким. Язык взоров есть также следствие утонченной нравственности. (*Дарования*) (Karamzin 1966: 216–217)

Odwołanie do nadziei znajdujemy w jeszcze jednej strofie tego wiersza, zakończonej przywołaniem oświeceniowej zasady połączenia w literaturze przyjemnego z pożytecznym:

Их прежде время угнетало,  
Теперь оно крылатым стало –  
Летит и сыплет им цветы;  
Его... *желанье* призывает,  
Его... *надежда* озлащает  
И красят розою мечты.  
Труды забава усладила;  
Посредством милых граций, муз  
*Приятность с пользой* заключила  
Навеки дружеский союз. (*Дарования*) (Karamzin 1966: 217–218)

W słowniku języka rosyjskiego XVIII wieku hasło „nadzieja” ma następujące brzmienie: „wiara w możliwość urzeczywistnienia się czegoś upragnionego, oczekiwanego” (Slovar’ 168). Dokonany przegląd wierszy potwierdza posługiwanie się tym słowem przez poetę właśnie w takim znaczeniu, ale jednocześnie skłania do wskazania szczegółowych kontekstów jego używania. Kluczowe wydaje się wyodrębnienie planów czasowych, w których podmiot liryczny odnosi się do nadziei: prognozowanie przyszłości, z którą wiąże spełnienie oczekiwań, oraz konfrontację oczekiwań z rzeczywistością, przynoszącą ich spełnienie albo niespełnienie (na tym buduje z kolei swoje optymistyczne albo pesymistyczne podejście do życia i ludzi). Osobne miejsce przypada dwuwierszowi *Smutek i ra-*



*dość*, który ma charakter sentencji i jak każda taka wypowiedź przekazuje treści uniwersalne, niezależne od płaszczyzn czasowych.

Z pierwszym rozwiązaniem mamy do czynienia w wierszach *Nadzieja* oraz *Oda z okazji przysięgi...*, przy czym wypowiedź podmiotu lirycznego pierwszego z nich ma szeroki wydźwięk egzystencjalny, w drugim zaś dotyczy wydarzeń politycznych, a także w *Brzegu* oraz w wierszach o Pielskim i Chowanskim, w których przyszłość identyfikowana jest ze śmiercią.

W wierszu *Brzeg* przyszłość – choć znana z imienia – jawi się jako mglista, nieokreślona:

Пусть она и неизвестна!  
Пусть ее на карте нет!  
Мысль, надежда им прелестна  
Там избавиться от бед. (*Берег*) (Karamzin 1966: 286)

Zorientowanie podmiotu lirycznego na przyszłość występuje też w wierszach *Do biednego poety* oraz *Talenty*, reprezentujących lirykę autotematyczną. Z drugą sytuacją – w jej wariacie negatywnym, czyli utratą nadziei przez podmiot – mamy do czynienia w wierszach *Pieśń*, *Do samego siebie* i *Do niewiernej*, o mniej lub bardziej dobitnie zaznaczonej sytuacji miłosnej.

W wierszu *Do samego siebie* wyeksponowana zostaje nagłość zmiany sytuacji lirycznej:

Я столько лет мечтой пленялся,  
Хотел блаженства, восхищался!..  
В минуту всё покрылось тьмой,  
И я остался лишь с тоской! (*К самому себе*) (Karamzin 1966: 163)

Rejestrowanie stanów emocjonalnych człowieka w dużej ich rozpiętości i zmienności oraz zestawianie na zasadzie paraleli świata psychiki ludzkiej i świata przyrody należą do najważniejszych założeń programowych sentymentalizmu i w tym kluczu należy rozpatrywać większość Karamzinowskich wierszy o nadziei. Założenia sentymentalizmu obejmują również preferowanie stanów i zjawisk położonych „w środku”, „pomiędzy”, dalekich od jakkolwiek rozumianej krańcowości i radykalności. W taki sposób można określić właśnie nadzieję, jakby zawieszoną między smutkiem i radością. Jednym z wyróżników czasów, w których żył i pisał Karamzin, były nastroje melancholii, łagodnego smutku i umiarkowanej, dalekiej od euforii i entuzjazmu radości. Albo inaczej: przeszły one do historii europejskiej jako czasy „uroków smutku” (Gołaszewska) i „nostalgii, siostry melancholii” (Zaleski), wreszcie samej melancholii, która „domaga się nieskończonej zewnętrżności, bo są w jej strukturze rozszerzanie się i próżnia,

którym nie sposób zakreślić granicy”, jest „stanem nieokreślonym, bez wyraźnego, konkretnego ukierunkowania” (Cioran 56, 58). Takie postawienie sprawy przekłada się na postrzeganie życia ludzkiego jako wypełnionego raczej pytaniami niż konstatacjami, pragnieniem i oczekiwaniem niż spełnieniem i zaspokojeniem. W wierszach o nadziei stan „nieokreśloności”, położenia „w środku” czy „pomiędzy” odnosił się do sytuacji psychologicznej podmiotu lirycznego. Przy rekonstruowaniu psychobiografii lirycznej autora utwory te są więc nie do przeceńnienia. Takie postawienie sprawy czyni wreszcie Karamzinowską poezję bardziej optymistyczną niż pesymistyczną w swoim ogólnym wydźwięku.

### Bibliografia

- Alkifron. *Listy heter.* Przeł. Halina Wiszniewska. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962.
- Cioran, Emil. *Na szczytach rozpaczy.* Przeł. Ireneusz Kania. Warszawa, Aletheia, 2020.
- Gołaszewska, Maria. *Uroki smutku. Szkic z pogranicza estetyki i filozofii człowieka.* Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
- Karamzin, Nikolaj. *Pis'ma N.M. Karamzina k I.I. Dmitrievu.* Red. Ākov Grot, Petr Pekarskij. Sankt-Peterburg, Tipografiā Imperatorskoj Akademii Nauk, 1866.
- Karamzin, Nikolaj. *Polnoe sobranie stihotvorenij.* Red. Ūrij Lotman. Moskva–Leningrad, Sovetskij pisatel', 1966.
- Lašenko, Arkadij. „Primečaniā”. *Ruskaā poēziā. Sobranie proizvedenij russkikh poētov, čast' ū v izvlečeniāh, s važniejšimi kritiko-bibliografičeskimi stat'ami, biobibliografičeskimi primečaniāmi i portretami.* Vyp. 7. Red. Stepan Vengerov. Sankt-Peterburg, Tipo-litografiā A.E. Veneke, 1901, passim.
- Lotman, Ūrij. „Primečaniā”. Nikolaj Karamzin. *Polnoe sobranie sočinenij.* Red. Ūrij Lotman. Moskva–Leningrad, Sovetskij pisatel', 1966, s. 371–404.
- Lotman, Ūrij. *Poēziā Karamzina.* Ūrij Lotman. *Sotvorenje Karamzina. Stat'i i issledovaniā 1957–1990. Zametki i recenzii.* Sankt-Peterburg, Iskusstvo–SPb, 1997a, s. 418–455.
- Lotman, Ūrij. *Sotvorenje Karamzina.* Ūrij Lotman. *Sotvorenje Karamzina. Stat'i i issledovaniā 1957–1990. Zametki i recenzii.* Sankt-Peterburg, Iskusstvo–SPb, 1997b, s. 9–310.
- Runyan, William McKinley. *Historie žycia a psychobiografīa: badania teorii i metody.* Przeł. Jacek Kasprzewski. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- Slovar' russkogo āzyka XVIII veka.* Vyp. 13. Red. Ūrij Sorokin. Sankt-Peterburg, Nauka, 2003.
- Šruba, Manfred. „Poētologičeskaā lirika N.M. Karamzina». *XVIII vek.* 24. Sankt-Peterburg, Nauka, 2006, s. 296–311.
- Zaleski, Marek. „Nostalgiā, siostra melancholii”. *Res Publica Nowa,* 6, 1994, s. 7–12.
- Nacionalnyj Korpus Russkogo Āzyka (NKRA). Web. 1.06.2021. [https://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=JSONeyJkb2NfYXV0aG9yIjogWyLQutCw0YDQsNC80LfQuNC9I119&mysent=&mysize=40719&mysentsize=0&mydocsize=176&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=poetic&lang=ru&sort=i\\_grtagging&ext=10&nodia=1&req=%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D0%B0](https://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=JSONeyJkb2NfYXV0aG9yIjogWyLQutCw0YDQsNC80LfQuNC9I119&mysent=&mysize=40719&mysentsize=0&mydocsize=176&dpp=&spp=&spd=&text=lexform&mode=poetic&lang=ru&sort=i_grtagging&ext=10&nodia=1&req=%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D0%B0)

AGNIESZKA RYDZ

## Nadzieja w dyskursie afektywnym Czesława Miłosza

### Hope in the affective discourse of Czesław Miłosz

**Abstract.** The work aims to discuss the relationship between the vision of hope in Czesław Miłosz's writing and the need for man to find meaning. The author realizes the theme based on the novel *The Issa valley* by the Polish Nobel Prize winner. The basic context in this sketch is the logotherapy project of Emanuel V. Frankl, professor of psychiatry and author of the bestseller *Man in search of meaning*. But another work by Frankl will be recalled here: *The will of meaning*, because in it the author included the assumptions of logotherapy. Other contexts introduced into this sketch are the cultural theory of emotions (Richard A. Shweder) and elements of the concept of subject (Michel Foucault). According to Miłosz – which results from the analysis of his novels – hope is necessary to find the meaning of existence. There is also an inverse relationship: the lack of hope has as its result a sense of meaningless existence, which can lead the hero of the novel to suicide. For Miłosz, finding the meaning of life, as well as not finding it, is a kind of mystery to which literature can make an approach. At the same time, literature can be something of a medium of meaning.

**Keywords:** logotherapy, emotion, Polish prose, Miłosz, hope

Agnieszka Rydz, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, [agnieszka.rydz@amu.edu.pl](mailto:agnieszka.rydz@amu.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0002-4676-6090>

W komentarzu dotyczącym przemian w *sensu largo* kulturze Ryszard Nycz dostrzegł rzecz zastanawiającą – ujmę to w skrócie jako odwrót od biernej deskrypcji zjawisk na rzecz aktywnej analizy procesów. Dowodził, iż kultura jest rodzajem twórczego działania, którego inherentną cechą jest dyskurs afektywny, niejako zwrócony na zewnątrz niej jako „skłonność» ku czemuś lub komuś; nie po to, by nim zawładnąć, lecz by pozwolić mu być” (Nycz 10). Dalej Nycz przypomniał, że:

Jak zaświadcza *Słownik warszawski*, dawna polszczyzna odróżniała, oprócz afektu, „afekcję” – skłonność ku komu, czemu (w słowniku Arcta mamy jeszcze w tym sensie „afekcjonować” – mieć upodobanie do czegoś, sprzyjać) od „afektacji” – przesada, udawanie afektu. We współczesnej polszczyźnie niestety to drugie znaczenie wyparło i zastąpiło pierwsze – ze szkodą i dla samej rzeczy, i dla mówienia o niej (Nycz 10).

Dlaczego przywołuję słowa Nycza? Jestem bowiem przekonana, że monumentalne dzieło Czesława Miłosza na wszystkich poziomach jego kreatywnego pisarstwa (od poezji, traktatów, prozy i eseju, po wykłady dla studentów i wypowiedzi prasowe) przenika nadzieją. Stąd też *Dolinę Issy*, na której skupiam tutaj uwagę, traktuję jako seminarium pisarza poświęcone tematowi nadziei. Innymi słowy – zamierzam przedstawić, na ile umożliwi mi to zwięzła forma artykułu, afekcję albo afekcjonowanie nadziei w autobiograficznej powieści Miłosza. Jest to zarazem główna teza mojej wypowiedzi. Z niej natomiast, niczym kosmos z chaosu, wyłania się powiązana z nadzieją problematyka sensu istnienia człowieka.

Przewodnikiem po dziedzinie sensu egzystencji jest na pewno Viktor E. Frankl (1905–1997), znany głównie jako autor bestsellera *Człowiek w poszukiwaniu sensu. Głos nadziei z otchłani Holokaustu*, w którym zawarł autobiograficzne doświadczenie więźnia kilku obozów koncentracyjnych, w tym KL Auschwitz (niemieckiego nazistowskiego obozu koncentracyjnego i ośrodka Zagłady). Na tej podstawie Frankl uformował koncepcję „uzdrawiania poprzez sens”, jak lapidarnie ujął logoterapię Joseph B. Farby (Frankl 21). Profesor Frankl, cztery lata młodszy od Miłosza (1911–2004), psychiatra i neurolog, jest kontynuatorem tradycji wiedeńskiej psychoanalizy (Sigmund Freud, Alfred Adler, Carl Gustav Jung). Jego projekt logoterapii znamionuje z jednej strony krytyka założeń psychoanalizy Freuda – m.in. przejawiająca się nie tyle w redefinicji głównych pojęć (superego, sublimacja), ile w ogólnej tendencji do redukcji podmiotowości człowieka zawężonego do wymiaru nieświadomości, z drugiej zaś – polemika z filozofią egzystencjalną Martina Heideggera i Alberta Camusa, którą z kolei Frankl uznawał za nazbyt pesymistyczną oraz obciążoną zbytnim subiektywizmem (Michalski 88; Rydz 338–340).

Mimo to przejął kluczowe w egzystencjalizmie pojęcia wolności, odpowiedzialności, tragizmu ludzkiego losu, oczywiście poddając je intelektualnej rewizji. Inspirację Frankl odnalazł również w fenomenologii, a szczególnie w pracach Maxa Schelera, z którym łączyło go silne przekonanie o zdolności człowieka do samotranscendencji jako cechy egzystencji umożliwiającej podmiotowi wyjście poza siebie samego i przyłączenie się „do świata” na drodze zbliżenia do innych ludzi (Frankl 47). Poniekąd autor *Woli sensu* okazuje się też spadkobiercą linii tomistycznej w filozofii europejskiej, gdyż był mu bliski pogląd Tomasza z Akwinu, wedle którego człowiek to *unitas multiplex*, a zatem jako „jedność różnorodności” składałby się z trzech warstw: cielesności, psychiki, duchowości (Frankl 36). Istnieją też przesłanki myślowe, aby uznać, że Miłosz na propozycję logoterapii Frankla mógłby przystać, chociaż był zagorzałym przeciwnikiem freudyzmu w jakiegokolwiek postaci (Rydz 338).

Tor wędrówki mojej myśli, najogólniej, nakreśla linię, na której punktowo zaznacza się obecność trzech czynników. Są nimi: afekt – nadzieja – bez/sens egzystencji. W tym miejscu należy uściślić ramy pojęciowe pracy. Wskazanie

powieści Miłosza jako dzieła reprezentatywnego dla dyskursu afektywnego to podstawowy cel mojej wypowiedzi. Wiadomo, że w przypadku teorii emocji nie-trudno – mówiąc językiem Richarda A. Shwедера – o zderzenie z „niejaką anarchią intelektualną” (Shweder 39). Aporetyczny charakter ma w niej „wszystko”: pojęcia, zakres, typologie, egzemplifikacje emocji, zarówno w macierzystej dla nich filozofii, skąd „przemieściły” się do psychologii, by później „zawędrować” do antropologii, socjologii, politologii czy językoznawstwa. Podzielam punkt widzenia Shwедера, który wszak może nie zadowolić naukowych purystów, bo uważa on emocje za rodzaj skryptu interpretacyjnego z kluczową dlań kategorią narracji (Shweder 42), co pozwala na eksplanację tak rozumianego pojęcia emocji na grunt humanistyki, a szczególnie na jego przeszczerp do literaturoznawstwa. W konsekwencji tego głównego założenia przyjmuje się, że każde opowiadanie o emocjach spaja podmiot z doznawanymi przezeń emocjami z jednej strony, a z drugiej spina go ze światem zewnętrznym. Wobec tego mechanizmu również reakcja na emocje musi zostać podwojona. Ujawnia się ona już to w reakcji podmiotu afektywnego na bodziec, wywołując emocje, już to w perspektywie celów obranych przez podmiot (Shweder 42). Tak pojmowane emocje

oznacza re-reprezentację doświadczenia somatycznego i afektywnego nie jako odczuć [...] ale jako spostrzeżeń (na przykład że się zostało zdradzonym przez zaufanych sojuszników) i planów (rewanżu, zmiany sojuszków, wycofania się itd.). „Emocja” jest odczuciem aktywizującym program ochrony samooceny czy też schemat osoby. Jest to doświadczenie somatyczne lub afektywne obciążone pewną misją, a nie jedynie wywołane jakąś przyczyną biochemiczną czy somatyczną (Shweder 44).

Doświadczenie afektów przez troje bohaterów *Doliny Issy* Miłosza doprowadzi do uruchomienia schematu osoby w rozumieniu prezentowanym przez Shwедера. Kolejno będą to: schemat samobójczyni (Magdalena), schemat pijaka-podpalacza (Baltazar) oraz stereotyp Matki Polki (babka Dilbinowa). Natomiast na gruncie teorii powieści znajdziemy zbliżoną do powyższego rozumienia emocji kategorię schematu fabularnego, czyli metatekstowego konstruktu o precyzyjnie wyznaczonym zadaniu: „porządkuje on chronologicznie i streszcza [...] tylko te składniki fabuły, w których dokonują się istotne zmiany w sytuacji (tj. w losie, sytuacji i wiedzy) głównej postaci lub głównych postaci utworu” (Markiewicz 113). W powieści Miłosza występują schematy fabuły zaczerpnięte z rezerwuaru kultury popularnej i determinowane przez wątki Magdaleny, Baltazara i Bronisławy Dilbinowej; odpowiednio: mezalians, upadek alkoholika, poświęcenie matki dzieciom. Do tego pisarz wyposaża każdego ze swoich protagonistów w sygnifikowany przedmiot (buty Magdaleny, strzelba Baltazara, gorset Dilbinowej), który można by uznać za afektywno-narracyjny impuls (emocja według Shwедера) służący rozwojowi akcji powieści.

Skoro przebywamy na terenie poetologii, warto podnieść kwestię znaczenia wymienionych trzech wątków w strukturze powieści oraz – dla powieści, tzn. dla ukształtowania jej wymowy. W pierwszym przypadku obecność tychże wątków implikuje odpowiedź z zakresu gatunku literackiego. *Dolina Issy* bowiem to klasyczna, przy czym niepozbawiona powabu baśni, powieść autobiograficzna. W świetle genologii losy trojga postaci są potrzebne pisarzowi po to, aby utworzyły coś w rodzaju galerii luster, w której nastoletni Tomaszek będzie się sobie przyglądał pod wieloma kątami (świadomość, tożsamość, etyka, inność, etniczność, etc.). Natomiast w drugim przypadku, tj. formowania idei dzieła, analizowane tutaj wątki służą budowaniu dyskursu nadziei, zapoczątkowanego w twórczości Czesława Miłosza jeszcze w latach II wojny światowej, a wzbudzonego na skutek egzystencjalnego bodźca, jakim była emigracja autora *Doliny Issy*, który we Francji – gdzie powstawała powieść i gdzie w 1955 roku doczekała się publikacji – odczuwał dotkliwe wyobcowanie (Miłosz 2007: 7–8). W moim przekonaniu właśnie rozważaniom na temat nadziei została podporządkowana cała konstrukcja powieściowego świata.

W istocie, obsadziwszy narratora w roli kronikarza litewskiego Kraju Jezior i jego mieszkańców, Miłosz zastosował zmyślny plan o podwójnym celu. Po pierwsze, odsunął w ten sposób możliwość naiwnego odbioru powieści, a było to wręcz jego obsesją, ażeby nie zostać utożsamionym z postacią głównego protagonisty. Po wtóre, kreacja na pozór obiektywnego opowiadacza niemającego nic wspólnego z autorem, a co za tym idzie – transparentność narratora – *de facto* umożliwiła Miłoszowi bycie przewodnikiem po dwu atrakcyjnych dlań krainach: po Litwie jego dzieciństwa i przeniósł, po krainie sensu egzystencji. Przyjęcie takiego założenia pozwala mi teraz podążyć za wykładami Michela Foucaulta, by w ślad za filozofem zapytać: „na czym polega dyskurs nauczyciela?” (Foucault 354). W *Hermeneutyce podmiotu* często ponawianym zagadnieniem jest parezja. Francuski filozof przed audytorium zgromadzonym w Collège de France 3 marca 1982 roku wyjaśniał, że:

Etymologicznie rzecz biorąc, parezja oznacza mówienie wszystkiego (szczerłość, otwartość serca, mowy i języka, wolność słowa). Na łacinę słowo to tłumaczono zazwyczaj jako *libertas*. Jest to otwarcie, które sprawia, że się mówi, że mówi się to, co ma się do powiedzenia, co chce się powiedzieć albo o czym myśli się, że trzeba powiedzieć, bo jest to konieczne, pożyteczne i prawdziwe. *Libertas* albo parezja oznacza więc najwyraźniej pewną wymaganą od podmiotu cechę moralną (Foucault 355).

Parezja potrzebuje zatem Różewiczowskiego „nauczyciela i mistrza”, a Miłosz – dość przywołać *Ziemię Ulro* – nadaje się do tej roli znakomicie, bowiem cechuje go głęboka wrażliwość moralna wyczulona na istnienie Zła, bólu, pustki w egzystencji człowieka, przy czym niepozbawiona manichejskich podszeptów.

Równie konieczne co odpowiedni mentor jest exemplum, dzięki któremu dyskurs paretiki sprostą dydaktycznym zamierzeniom nauczyciela, a studentom rozjaśni materię realizowanego wykładu. Przykładów dostarczało Miłoszowi bogate doświadczenie autobiograficzne, w tym litewskie dzieciństwo zapadłe w czułą pamięć nostalgiczną.

Analizę dyskursu afektywnego w *Dolinie Issy* należy rozpocząć od opowieści o przemianie wzgardzonej Magdaleny w romansową figurę *femme fatale*. Poprzedza ją informacja narratora, że po zerwanych przez narzeczonego zaręczynach „[P]ogrążyła się więc w zupełnej beznadziejności” (Miłosz 2007: 51). Warto zrobić w tym miejscu krótką pauzę, by zauważyć, iż beznadzieja jako antynomia nadziei to coś więcej i coś innej jakości niż brak nadziei, to krańcowa rozpacz. Odnosząc tę obserwację do postaci Magdaleny, zasadnie można ująć jej stan w kategoriach medycznej diagnozy, co byłoby równoznaczne z zaawansowaną depresją bohaterki. Finał jej życia na skutek przyjęcia śmiertelnej trucizny uprawomocnia prawdziwość takiej oceny jej samopoczucia, pozwalając na kolejne medyczne doprecyzowanie, że była to depresja ze skłonnościami samobójczymi. To wtedy bohaterka umierała z miłości po raz pierwszy i, co miała odsłonić niedaleka jej przyszłość: ani po raz ostatni, ani „do końca”. Ale zupełnie nieoczekiwanie zrodziło się silne uczucie między nią a nowym księdzem, który pojawił się na plebanii, gdzie była już gospodynią starego proboszcza. Było to istne przestawienie trajektorii jej losu na nowy tor niczym na skutek interwencji *deus ex machina*, tego rozwiązania dramatycznej intrygi występującego w greckiej tragedii. Wzmoczoną afektywność towarzyszącą „wtargnięciu” Peikswy w los Magdaleny narrator oddał w opisie nasyconym odwołaniami do kulturowej symboliki: „[N]agle odmieniła się ziemia i niebo, to samo drzewo, na które patrzyła przez okno, było inne, obłoki niepodobne do dawnych, wszystkie stworzenia poruszały się jakby napełnione żywym złotem, które z nich promieniowało” (Miłosz 2007: 51). W języku potocznym jest wyrażenie, które tak radykalną zmianę optyki postrzegania świata nazywa patrzeniem przez różowe okulary uczucia. Czy dlatego, że w zasadzie niepiśmienna Magdalena nie potrafiła wyartykułować wstrząsu spowodowanego przez silny afekt z jego oszołamiającą naturą, narrator jej bezsłowny stan zapętnia kliszami kultury? Z urywka powieści dość jednoznacznie wynika, że dla bohaterki, odwrotnie niż zakłada wzorzec metamorfóz Owidiusza, po wieku żelaza nastał upragniony złoty wiek. Tę miłość odbierała przecież jako dosłowne sprowadzenie nieba na ziemię.

Magdalena swój związek z duchownym traktowała poniekąd jako rodzaj rekompensaty otrzymanej od losu za największe upokorzenie doznane w dniu, gdy tuż przed ślubem została porzucona przez narzeczonego. Zatem romans z księdzem stanowił punkt zwrotny w jej biografii, wieńcząc pasmo poniżenia, w jakie do tego momentu układało się całe jej życie. W mowie pozornie zależnej mamy wgląd w spostrzeżenia bohaterki:

Nie przypuszczała nigdy, że może być aż tak. Za cierpienie została przygotowana nagroda i jeżeli ma się cierpieć wieki potem, też warto. Nie najmniejszy udział w jej upojeniu przypadła na rozkosz nasyconej ambicji: ją, ubogą, prawie niepiśmienną, ją, co nie mogła sobie znaleźć męża, wybrał on, uczony, któremu nikt nie dorównywał (Miłosz 2007: 51).

Afektowane wyrażenie „aż tak” w charakterystyczny sposób oddaje w zacytowanym fragmencie emocje Magdaleny z trudem poddające się werbalizacji, lecz ściśle przylegające do jej sfery mentalnej, gdy doznawała upojenia miłością do księdza Peikswy. Zarazem te dwa „niepozorne orzeszki słowa” (Przybylski 85) symbolizują dotarcie przez nią do samych wyżyn egzystencji (retoryczne klimaks), po których nieuniknione będzie już tylko spadanie, s/toczenie się w dół. Niezwykle celnym ekwiwalentem stanu bohaterki okazuje się metafora, od jakiej narrator rozpoczyna swoją glosę na historii nieszczęśliwej kobiety: „[N]a huśtawce jest moment zatrzymania – a potem leci się w dół, aż zapiera oddech” (Miłosz 2007: 51). Podniebny lot upojonej miłosnymi afektami Magdaleny mógł zakończyć się tylko w jeden sposób. Nasycone rokosze miłości i ambicji okazały się dla niej śmiertelnym koktajlem afektów i przyspieszoną drogą do tragedii.

I tak dochodzimy do sedna wątku Magdaleny, dla rozumienia którego właściwe będzie skomentowanie motywu błękitnych pantofelków. Wiadomo, że buty wpisują się w archetypową narrację o przemianie. Wszak nie bez powodu są atrybutem bajkowego Kopciuszka – dziewczyny pomiatanej przez otoczenie, a jednak wybranej przez księcia z bajki (a *de facto* podniesionej przez siłę miłości) na królową balu, a nawet życia. Co tutaj pozostaje nie bez semantycznego związku, buty zalicza się do klasy specjalnych przedmiotów, czyli do fetyszy. Jako prezent od księdza pantofelki są reprezentacją obecności Peikswy w życiu Magdaleny, a siłą jej miłosnego pragnienia stają się fetyszyzowanym przedmiotem. Dowodzi Andrzej Leder, że z klasycznej definicji fetyszu Freuda niezbitnie wynika, że uobecnienie niedostępnego obiektu pożądania odbywa się na zasadzie metonimii, przy czym fetysz jako symbol wytwarza nadwyżkę sensu nad rzeczą. Ów semantyczny nadmiar bywa odbierany w kategoriach emocjonalnego ciężaru, co prowokuje do narodzin następnego pragnienia, tj. potrzeby wyeliminowania afektywnego napięcia, które robi się wręcz nieznośne (Leder 205). Dla powieści te obserwacje psychoanalitka przedstawiają konsekwencje fabularne, ponieważ fetyszyzowane buty Magdaleny uruchamiają sekwencję zdarzeń prowadzących do rozwiązania wątku bohaterki w powieściowej akcji. Można powiedzieć, że buty dowartościowują wiejską dziewczynę, a nawet rozzuchwalają do manifestowania uczucia do Peikswy, co przecież obróci się przeciwko niej. Spójrzmy zatem na charakterystyczny opis:

Chodziła, wysuwając naprzód podbródek, kołysząc się, prawie tańcząc. Sprawiało jej widoczną przyjemność tak do niego podejść czy coś powiedzieć, żeby dać wyraźnie poznać innym kobietom: wy całujecie jego ręce i szaty, a ja mam jego całego. Co prowadziło do wyobrażenia sobie,



jak on, ten sam, co przed ołtarzem, leży z nią goły w łóżku, jak do siebie przemawiają i co robią. Wiadomo powszechnie, że w tych sprawach wiele można wybaczyć, dopóki nie pojawią się obrazy, dokuczliwe, którym nie można się opędzić (Miłosz 2007: 48).

Zawężenie sensu behawioralnego opisu narratora do freudowskiej popędliwości seksualnej byłoby jednak rażącym uproszczeniem złożoności sytuacji, z jaką mamy do czynienia w powieści. Gdyby szło o samo erotyczne zaspokojenie, nie byłoby we wsi „zgorszenia z Magdaleną”, babka Misia nadal wymawiała by jej imię, a służąca Antonina nie spluwała na jej widok, bo zgodnie uważano, że „ksiądz też człowiek”. Dopiero, kiedy afekt Magdaleny do Peikswy przemienił się w afektację (nieznośna nadwyżka sensu), co podkreślał jej taneczny chód w butach od księdza oraz na co wskazywała intymność jej gestów względem ofiarodawcy podarunku, wtedy we wsi wyczerpała się tolerancja dla płomiennego romansu.

Afektywny żywioł wybuchł tedy niczym wulkan i rozlał się po całej dolinie rzeki Issy, a nie tylko po życiu kochanków. W zmitologizowanym finale owej historii miłosnej błękitne pantofelki, *corpus delicti* grzesznego związku, zostaną zakopane razem ze zdekapitowanym ciałem Magdaleny. Wiejska wspólnota uznała ją bowiem pośmiertnie za upiora oraz przekonała zdesperowanego proboszcza do wypełnienia pogańskich rytuałów, skoro na nic zdążyli się egzorcyzmy odprawiane przez dwu księży. Relacji narratora z przebijania trumny osinowym kołkiem nie umknął ważki detal butów, ani też fakt, że wcześniej, jeszcze na pogrzebie, ksiądz Peikswa szczerze płakał nad trumną samobójczyni, wdzięczny – jak powszechnie się domyślano – za doznaną od niej miłość. W te pantofelki obuta wyruszyła Magdalena w swą ostatnią podróż, ale zamiast podążać prosto w zaświaty, co i raz zawracała z właściwej drogi, bowiem: „[B]iedny duch Magdaleny nie chciał opuścić miejsc, gdzie zaznała szczęścia. Niewidzialnym tasakiem rozszczeniał polana i rozpałał ogień, który buzował i trzeszczał jak prawdziwy” (Miłosz 2007: 53). Ogień to po butach drugi kluczowy motyw budujący wątek Magdaleny, bo właściwie to jej wybujały temperament (symbolika ognia) odstraszył kandydata do ożenku. A sama topika ognia przynależy do tradycyjnego sztafażu erotyków jako semiotyczny znak uczucia spalającego kochanków albo pożądania splatającego ich ciała w jeden płomień (Hanusiewicz 58), albo zatrąty w namiętności lub zagrożenia się w grzesznej miłości, czego przykładów dostarcza powieść Miłosza.

Ironiczny wymiar losów Magdaleny bierze się z ostrego kontrastu między wyniesieniem bohaterki na „ołtarz” miłości, a jej śmiercią na skutek zażycia popularnej trucizny na szczury, najpewniej dostępnej w każdym domostwie w Giniu. Komentarz narratora jest tu jednoznaczny i podsuwa nieobojętne szczegóły do interpretacji: „[Z]eby otruć się trucizną na szczury, trzeba stracić wszelką nadzieję, a również tak ulec własnym myślom, że one przesłonią świat, aż przestanie się

cokolwiek widzieć prócz własnego losu” (Miłosz 2007: 50). Domyślać można się w tych słowach krążącej we wsi pogłoski o samobójczyni, zasłyszanej (i – zapamiętanej) przez Tomasza, a wiążącej targnięcie się dziewczyny na życie z jej absolutną utratą nadziei. Właśnie na korelację między siłą rozpaczcy a siłą trucizny, choć nieco odmiennie, wskazuje również odautorski głos Miłosza wyraźnie słyszalny w tej przestrodze, by „nie ulec własnym myślom”, które w rozpaczcy mogą zadziałać identycznie jak chemiczna trucizna.

W tym momencie warto włączyć elementy wykładu Frankla o nadziei. Jego autorska metoda leczenia depresji, tj. logoterapia, u podstaw ma optymistyczne założenie, co odróżnia ją zarazem od psychoanalizy i egzystencjalizmu, że niezależnie od przebiegu trajektorii własnego losu człowiek ma taką zdolność (a nawet obowiązek), by przybrać postawę względem tego, co go w życiu spotyka. Jest to przejaw działania wolnej woli: „[I]nnymi słowy mówiąc, człowiek jest odpowiedzialny za to, co robi, kogo kocha i jak cierpi” (Frankl 101). Jednakowoż, by mogło się tak stać, sama wolna wola nie wystarczy, ponieważ musi zostać dopełniona przez wolę sensu. Irracjonalna „logika” logoterapii (oparta na emocjonalności, a nie na intelekcie) wymaga bowiem, ażeby uwierzyć, że ten sens jest możliwy do odnalezienia w egzystencji. Magdalena utraciła tę wiarę po tym, gdy ostatecznie rozdzielono ją z Peikswą. Istniały w niej bowiem tęsknoty metafizyczne symbolizowane przez buty w kolorze nieba. Nikt natomiast nie podejrzewał dziewczyny o pragnienia inne aniżeli cielesne, jeśli uszły one uwagi wszystkich bez wyjątku komentatorów jej nieszczęścia: i wsi, i dworu, i na koniec narratora. Dlatego utrata miłości upostaciowanej w księdzu oznaczała dla niej, oprócz fizycznej utraty obiektu uczuć, zniknięcie jakości duchowych w egzystencji. Ergo: był to równoczesny przypadek tego, co ziemskie, i tego, co duchowe. Klęska bohaterki była totalna i ostateczna.

Całość dzieła Miłosza przenika specyficzny żywioł dwoistości znajdujący ekspresję w jego prozie i poezji w upodobaniu do opozycyjnych zestawień: autobiografii i fikcjonalizacji, moralistyki i ironii, doczesności i metafizyki, wreszcie: mitu Natury i mitu Boga. Na tę ostatnią koincydencję zwróciła uwagę Lidia Wiśniewska, przywołując rozróżnienie w ślad za myślą Gianniniego Vattima (Wiśniewska 268). Mit Natury uwidocznia się już na czwartej stronie opowieści narratora, będącego *alter ego* Miłosza, który słowem odmalowuje krajobraz Litwy z początku XX wieku, rozpoczynając opis od oryginalnej tezy: „[O]sobliwością doliny Issy jest większa niż gdzie indziej ilość diabłów. Być może spróchniałe wierzby, młyny, chaszczce na brzegach są szczególnie wygodne dla istot, które ukazują się oczom ludzkim tylko wtedy, kiedy same sobie tego życzą” (Miłosz 2007: 12). Toteż, aż chce się rzec, że Baltazar – drugi z trojga bohaterów istotnych dla paryżu Miłosza – jest nieodrodnym dzieckiem krainy jezior i lasów. Tym bardziej, że powszechna była tam wiedza, iż „[C]o do diabłów, to do dręczenia

wybrały przede wszystkim Baltazara. Trudno byłoby tego się domyśleć, bo wyglądał na człowieka stworzonego do radości” (Miłosz 2007: 36–37). Ironiczny kontrast, na jakim zasadza się konstrukcja protagonisty (znana z wątku Magdaleny i powtórzona jeszcze przy okazji postaci Bronisławy Dilbinowej), tym razem opiera się na dysproporcji między fizyczną atrakcyjnością bohatera, jakby predystynowanego przez to do witalności, a „demoniczną” skalą i pochodzeniem jego duchowych udręk. Olśniewająca uroda Baltazara, poparcie dziedzica, dzięki któremu zarządzał dworskimi lasami, ożenek z córką bogatego gospodarza czyniły zeń wybrańca losu, lecz mimo to nie zdołały uratować go przed tkwiącymi w nim siłami autodestrukcji. Motywem, który w świecie przedstawionym utworu jest kołem zamachowym tragedii Baltazara, jest dąb ze strzelbą ukrytą w pniu drzewa. Zatem w powieści Miłosza sprawdzi się prawidłowość znana doskonale z dramaturgii Antona Czechowa: skoro jest strzelba, ktoś musi wystrzelić.

Jednakowoż wątek przeklętego bohatera buduje nie pojedynczy „wystrzał”, ale cała seria negatywnych w wymowie motywów zdarzeniowych: podpalenie własnego domostwa przez pijanego Baltazara, przez co spaliły się lasy dziedzica, bójka z chłopami, którzy próbowali go powstrzymać w sianiu zniszczenia, a na koniec przypadkowe zabójstwo starego Wackonisa. Przed śmiercią w wyniku poparzeń i ran Baltazar zdołał jednak oprzytomnieć na tyle, by wezwany przez dziedzica Surkonta ksiądz mógł wysłuchać jego spowiedzi. Według wiedzy autorkalnego narratora, który miał wgląd w umysłowość postaci:

Baltazar [na spowiedzi – A.R.] traktował jasność, z jaką ukazywała się mu przeszłość, jako krąg otoczony ciemnością, z której przychodził i w którą szedł. Miał już nałóg oczekiwania na podstęp, ciągle nowy, który go wtrącał w to samo cierpienie. I ‘on tu jest’ brzmiało tak pewnie, że ksiądz Monkiewicz oglądał się z niepokojem (Miłosz 2007: 242).

W kluczową scenę dla określenia postawy bohatera wobec istnienia Miłosz wpisał manichejskie przeciwstawienie jasności (tu: odkupienia grzechów w akcie żalu) z ciemnością (wina, popełnione zło), co stanowi dość czytelną podpowiedź interpretacyjną. Doświadczony proboszcz doznał rozstroju nerwowego, słuchając penitenta, który nie u wierzył chrześcijańskiej idei przebaczenia. Tym razem także konkluzja narratora jest jednoznaczna, co jest wyznacznikiem parezji, a do tego stanowi idealne podsumowanie wątku Baltazara: „[B]rak nadziei. Winnemu różnie ciężkiego grzechu [ksiądz – A.R.] musiał udzielić rozgrzeszenia i ostatnich sakramentów” (Miłosz 2007: 242).

*Per analogiam* do postaci Magdaleny, również sprowadzenie dziejów Baltazara do ilustrowania w ten sposób pustoszącej go choroby alkoholowej byłoby symplifikacją zamykającą afektywne odczytanie bohatera. Tragizm Baltazara brał się prawdopodobnie stąd, że przedwcześnie sam uznał siebie za potępieńca, wystąpił tu tzw. mechanizm samospełniającej się przepowiedni. To szkodliwe prze-

konanie, gruntowane przez ciągnącą się za nim pogłoskę, iż jest synem czarta, okazało się czymś w rodzaju mentalnej trucizny, która przedostawała się do jego wnętrza stopniowo, uśmiercając go jeszcze za życia. Nie bez powodu narrator portretuje postać Baltazara w okręgu ciemności, jakiej nie zdołają przeniknąć promienie światła. Polisemia metafory ciemności pozornie oferuje różne znaczenia, ale obraz zawężającego się kręgu wokół bohatera zasadniczo ogranicza jej rozumienie do stanu nieuleczalnej rozpaczyci człowieka, jakby zabarykadowanego w swym umyśle. Próba wydostania się z mentalnego uwięzienia okaże się w jego sytuacji frenetyczną eksplozją destrukcyjnych emocji (strachu, złości, zmartwień, poczucia winy i bólu), czyli pożarem, który, nim rozlał się językami ognia po dolinie, na długo wcześniej tlił się w głowie Baltazara. Miłosz przenosi ciemności w deskrypcji bohatera tłumaczył jako jego „nałóg oczekiwania na podstęp” ze strony metafizycznych sił Zła. Nicując tę odautorską poszlakę czytania, można uznać, że pisarz porusza w tym urywku tekstu problematykę poczucia winy. Klasyczna psychoanaliza zazwyczaj traktuje głos odzywającego się sumienia fatalistycznie, upatrując w nim brzemień nieznośnie ciężące człowiekowi, niemniej Frankl widział tę sprawę kompletnie odmiennie. Uważał, że „poczucie winy jest prerogatywą każdego człowieka, który sam jest odpowiedzialny za jego pokonanie” (Frankl 18). Rzecz jednak i w tym, że nie każdy ma w sobie dosyć siły lub samozaparcia, by w obrębie swego Ja wykształcić taką dojrzałą świadomość, dzięki której upora się z własnymi wewnętrznymi demonami.

Gdyby spróbować wyrazić w obrazie afekty wnuka rozbudzone przez przyjazd Bronisławy Dilbinowej do dworu w Giniu, byłaby to (posługując się literaturoznawczą metaforą powołaną w innym celu) – poruszona mapa, oczywiście: mapa emocji. Babka przybyła z Dorpatu, nim stała się dostojną Arturową Dilbinową, była Brońcią Ritter z Rygi, córką szanowanego lekarza, wnuczką grafa von Mohl, bywalczynią krakowskich (i nie tylko) teatrów i oper, przy czym egzaltowaną tyle, ile trzeba, gdy jest się osiemnastoletnią pensjonarką czasami pisującą wiersze. Bronisława została wydana za męża bez miłości, lecz Artur Dilbin – „starszawy”, co tylko dodawało mu stateczności, opromieniony nimbem męczeństwa, ponieważ jego dobra zostały skonfiskowane za udział w powstaniu styczniowym, dodatkowo zarządca dużego majątku – ze wszech miar mógł uchodzić za odpowiedniego człowieka. Odtąd, to znaczy od zamążpójścia, bohaterka musiała zapomnieć o wspaniałych wycieczkach do Majorenhofu, a także o kąpielach w Bałtyku, w „prawdziwym morzu”, których na litewskiej prowincji pozazdrości jej kiedyś nastoletni Tomasz. Budząca podziw i zdumienie w dolinie rzeki Issy jej elegancja została utrwalona we wspomnieniu wnuka: „[B]abka Dilbinowa chodziła po pokojach ubrana jak do miasta, nawet z bursztynową broszką. Pod spód, jak podpatrzył, wkładała kilka wełnianych halek, ścisłała się też w pasie rodzajem gorsetu z fiszbinami” (Miłosz 2007: 67). Aczkolwiek istotna była sta-

ranność stroju rezydentki wywołująca we dworze w Giniu rodzaj zaciekawionego zdumienia, to „[N]ajważniejsza była jednak jej inność od wszystkich” (Miłosz 2007: 65). Właśnie odrębności babki z estońskiego miasta wobec znanego świata chłopiec zawdzięczał dwie, kto wie, czy nie najcenniejsze lekcje w całym swoim życiu: o inności oraz o nadziei. Sens obu tych nauk pojmie dopiero w dorosłości.

Trzeba mi w tym punkcie analizy poprzestać na lapidarnej wzmiance, bo dyskurs inności w jego licznych rozgałęzieniach (etyka, postkolonializm, tożsamość, somatopoetyka, etc.) nie pozwala, choćby kontekstowo, oświetlać tematu nadziei. Z żalem rezygnuję też z pomniejszych, równie atrakcyjnych wątków podsuwanych przez Miłosza (światowe obycie bohaterki, voyeryzm jej wnuka). A jednak zatrzymam uwagę na bieliźnianym szczególe, ponieważ w powieści ma on rozmaite znaczenia. W warstwie fabularnej wskazuje przede wszystkim na typowość motywu: raz jako element dawnej kobiecej garderoby, dwa to motyw statyczny zastosowany na oddanie wyglądu bohaterki oraz trzeci, przenośny, wskazujący na jej charakterologiczną powściągliwość. Podobnie symbolika, w jaką obrócił gorset w powieści, nie wyczerpuje się na zawężającym odczytaniu tego komponentu w ramach fabularnej prozy. Na zasadzie *pars pro toto* gorset byłby dość ogólnym przejawem dziewiętnastowiecznej moralności z niewidzialnymi w niej regułami patriarchalnymi, a zarazem pozostawałby na kulturowym wyposażeniu figury Matki Polki i w tej formie decydował, a wcale nierzadko determinował, życiowe wybory ówczesnych kobiet. Stąd też można by uznać gorset za wizualny ekwiwalent wpojonych wartości kulturowych albo – jeśli by podążyć za kolejnym skojarzeniem z *belle époque* – za praktyką medyczną Freuda, a wtedy należałoby uznać go za symptom rygorów moralności mieszczańskiej w doświadczeniu pacjentek wiedeńskiego doktora.

Natomiast Frankl, odrzuciwszy opresyjny charakter superego w klasycznej psychoanalizie, posługiwał się tradycyjnym pojęciem sumienia, za to ciekawie przezeń definiowanym – „jako intuicyjna umiejętność odnajdywania sensu konkretnych okoliczności życiowych” i, jak dalej uzasadniał – „sens ten jest niepowtarzalny, nie podlega on żadnemu ogólnemu prawu i jedynie za pomocą intuicyjnej umiejętności, jaką jest sumienie, można uchwycić sens rzeczywistości” (Frankl 87). Rozejście się z freudowskim wzorcem zmanifestowało się w koncepcji autora *Woli sensu* koncentracją na przywróceniu osobie jej podmiotowości, zredukowanej w psychoanalizie ledwie do popędowego aspektu istoty ludzkiej, a co z tego wynika – do eksponowania wyjątkowości losu Każdego i obowiązku brania odpowiedzialności za tenże los przez Każdego. Dlatego postać babki Dilbinowej, odczytywana w świetle teorii Frankla, przekracza spłaszczony kulturowy konstrukt dziewiętnastowiecznej kobiety więzionej i prowadzonej przez konwenans w ciągu całego jej życia. Wprawdzie z pozoru zdawało się, że biografia bohaterki urzeczywistniła się w perfekcyjnej realizacji przez nią hasła: „rezygnacja

i obowiązek” (Miłosz 2007: 69) – wnuk zapamiętał te słowa babci wraz z całym zamętem tamtej zimy po owej jesieni, gdy ludzi gorszyły brewerie z Magdalenką – ale jest to tylko aspekt interpretacji narzucony przez sugestywną fabułę nasyconą „gęstą” afektywnością. Wirtuozeria stylistyczna Miłosza współgra w połączeniu z bukoliczną wizją dzieciństwa, dając w efekcie w powieści harmonijną estetykę nostalgicznego świata pamięci. W wyidealizowanych wyobrażeniach autora została utrwalona aura zdarzeń kojąca zarówno jego ból i wyobcowanie emigranta, jak też łagodząca powojenne (tu: II wojna światowa) niepokoje odbiorców literatury. Równocześnie, mimo iż pisarz tego nie planował, jego lekcja nadziei okazuje się w wielu miejscach zbieżna z projektem psychoterapii Frankla. Zarysowuje się następne podobieństwo między obu autorami: żaden nie przyjął roli płaczki w lamencie nad *conditio humana* „po Auschwitz”. Przeciwnie, każdy zdołał przekuć dwudziestowieczną Historię doświadczoną w wymiarze prywatnym na uniwersalne *exemplum* przewyciężenia tragiczności losu. W amerykańskich wykładach „o dotkliwosciach naszego [tj. XX – A.R.] wieku” Miłosz, podsumowując temat, wyraził swe stanowisko stanowczo: „Nadzieja poety, ta której bronię, którą zalecam, nie jest zamknięta żadnymi datami” (Miłosz 1990: 111).

Również życiorys Dilbinowej – rozpatrywany wedle założeń logoterapii – pozwala zewnętrznym uwarunkowania jej egzystencji uznać za wtórne wobec woli sensu przejawianej przez bohaterkę, która mało że nie ugięła się pod naporem ciosów wymierzanych jej przez życie, nie uległa rozpaczce, mimo licznych powodów, to dzięki wykon/yw/anej pracy (zarobkowej i jeszcze ważniejszej, nad sobą) utrzymywała emocjonalny balans. Była samodzielna i świadoma celów, do jakich dążyła. Zwłaszcza niezłomna postawa Bronisławy, uformowana po raz ostatni w obliczu majestatu śmierci, wzbudziła głęboki szacunek wszystkich domowników. Również dziedziczki Michaliny Surkontowej (babki Tomasza ze strony matki), którą drażniły „światowe” maniery Dilbinowej, jakże odległe od prostoty wiejskiej codzienności w Giniu.

Spowiedź Bronisławy Dilbinowej, stanowiąc kontrast do wstrząsających przedśmiertnych wyznań Baltazara, nie wystawiła proboszcza na duchową próbę, gdy znalazł się przy łóżku umierającej. Nie umniejsza to w żaden sposób roli tej sceny w powieści, ponieważ wnosi ona dotąd nieporuszony aspekt semantyki, by tak to określić: w dwugłos na temat nadziei Miłosza i Frankla. Bo też, zanim ksiądz uniósł rękę w geście rozgrzeszenia udzielanego chorej, czemu towarzyszyło wypowiedzenie tradycyjnej łacińskiej formuły „[E]go te absolvo” (Miłosz 2007: 190), wiadomo z relacji narratora, że: „Brońcia Ritter szła przez mgłę, rozdierając ją rękami z wysiłkiem, zmierzając ku jakiemuś nieosiągalnemu punktowi jasności” (Miłosz 2007: 190). Znaczenie epizodu ważnego w powieści daje się rozszyfrować w odwołaniu do platońskiej metafory jasności widzenia (symbolu „światła” poznania) danej człowiekowi z chwilą, gdy jego

duszę przestaną już krępować ograniczenia ziemskiego bytu. Na pewno każdy szczególnie użyty przez narratora w deskrypcji zachowania Brońci przedstawia się jako istotny, ale w pamięci czytelnika zostaje głównie determinacja, z jaką bohaterka zmierzała ku temu innemu światłu, chociaż bez żadnej racjonalnej gwarancji, że do niego dotrze.

Przypomina się w tym miejscu analizy postulat z egzystencjalnej filozofii Alberta Camusa uosobiony w jego najślynniejszym eseju w postaci mitologicznego Syzyfa, którego trud symbolizuje, zdawałoby się, próżne toczenie głazu w górę istnienia. Ostatecznie skończoność i samotność egzystencji człowieka nakłania filozofa w *Micie Syzyfa* do konstruowania etycznej przeciwwagi wobec sił Zła i aktywnego stawiania mu oporu. Znajduje on ekwiwalent w wizualnej metaforze brnięcia przez mgłę bohaterki we wspomnieniowej prozie Miłosza. Co znaczą niniejsze uwagi dla dyskursu nadziei? – Chyba to, że nadzieja stanowi rodzaj etycznej powinności lub polecenia, którego wypełnienie bywa wyczerpujące, niekiedy heroiczne, a czasami zdaje się nawet niemożliwe. Niemniej, wysiłek włożony przez człowieka nadaje sens wymagającej próbie, jakiej zostaje poddany w doczesnym życiu.

Na motyw pokonywania metafizycznej mgły oddzielającej człowieka od pełni poznania można spojrzeć, uwzględniając wpisane w niego skojarzenie chrystusologiczne. W relacji ewangelisty Łukasza moment śmierci Chrystusa poprzedziło niezwykle wydarzenie: „Słońce się zaćmiło i zasłona przybytku rozdarła się przez środek. Wtedy Jezus zawołał donośnym głosem: «Ojcze, w Twoje ręce powierzam ducha mego». Po tych słowach wyzionął ducha” (Łk 23, 45-46). W narracji Miłosza agonii Bronisławy Dilbinowej towarzyszy jej przedśmiertne wyobrażenie wędrowni skrajem życia, gdy Heideggerowskie ekstazy temporalne zlewają się w jedno, w sam środek, który wypełnia sobą umierająca, a wieloznaczna metafora mgły, zasłony bytu, zostaje przez to wyeksponowana jako enigmatyczna zapowiedź trwania bohaterki w nowym wymiarze istnienia.

W *Dolinie Issy* pisarz przybliży się do tajemnicy bytowania człowieka przez skonkretyzowanie go w ramach biografii bohaterów, szczególnie – co pokazały już historie Magdaleny i Baltazara – w momencie śmierci, gdy domykał się ich ziemski los. Dlatego Miłosz, wiedziony sygnałem parezji, uczynił prawie dwunastoletniego Tomasza świadkiem śmierci babki z Dorpatu, by za pośrednictwem obojga bohaterów przekazać lekcję chrześcijańskiego umierania: przykład babci jako wzór odwagi *in horae mortis*. W urwanym *staccato* głosu Bronisławy Dylbinowej w momencie jej agonii dały się słyszeć wnukowi artykułowane przez nią z krańcowym wysiłkiem woli i natężeniem resztek wątłych sił organizmu sylaby układające się jakoś w słowa: „Kon-stan-ty”, „Jezu!”, „u-ra-tuj”. Symbolika cyfry trzy w Biblii (podobnie w magicznych zaklęciach,

w baśniach i bajkach) wskazuje na celowość użycia potrojenia i odniesienia semantyki liczby do porządku sekwencji słów umierającej, przywołanej w narracji przez pamięć wnuka. Nie można więc brać słów Dilbinowej za niezborną wypowiedź, pomimo że w godzinie śmierci najwyraźniej „[Z]magała się z ucieczką mowy” (Miłosz 2007: 194). Ale da się potraktować tę wypowiedź w kategoriach logicznego komunikatu, ponieważ Jezus zostaje wezwany po to, aby u/ratować (w przyszłości, już po śmierci Bronisławy) jej młodszego syna. Ów Konstanty przysporzył matce więcej zgryzot aniżeli jego wiarołomny ojciec, bo w młodości nie chciał się uczyć, a później nałogowo uprawiał hazard i defraudował pieniądze, by mieć na grę. Przerzucane już na drugi brzeg istnienia słowa babki Dilbinowej stanowiły jakby rodzaj metafizycznej kotwicy, która umierającej pozwalała żywić nadzieję na ocalenie syna przed wiecznym potępieniem za popełnione grzechy. Następca Peikswy:

Książd Monkiewicz, gdyby był przy tym, mógłby stwierdzić, że Niewidzialni zostali zwyciężeni. Gdyż prawu, które powiada, że cokolwiek umiera, rozpada się w proch i ginie na nieskończoność wieków, przeciwstawiała jedyną nadzieję: tego, który łamie prawo. Nie żądając już dowodów, wbrew racjom dowodzącym czegoś przeciwnego, wierzyła (Miłosz 2007: 194).

Należy roznieć to wezwanie Chrystusa tuż przed śmiercią jako *credo* bohaterki, która w akcie wiary zmyła z siebie ziemskie przewiny – powątpiewanie w miłosierdzie Boże oraz niemożność wypełnienia ewangelicznego nakazu miłości w swoim małżeństwie.

Zakończenie wymaga, ażeby poprzedzić konkluzję niezbędnymi uzupełnieniami. We wstępnej części artykułu parezja została scharakteryzowana jako *ethos*, ale Foucault spożytkował pojęcie także w rozumieniu *techne*, specjalnej procedury wdrażanej w dyskurs parezji (Foucault 360). Wtedy odniósł je do praktyki lekarza względem pacjenta albo nauczyciela względem ucznia. Występująca w tej formie parezja jest odmianą prawdy, która ma na celu zapoczątkowanie procesu zdrowienia czy przeobrażenia indywidualnego nastawienia podmiotu do problemu, jaki winien on rozwiązać w swej egzystencji. W przypadku rozszerzonego użycia terminu parezja w *Hermeneutyce podmiotu* Foucaulta przecinają się wątki tego pojęcia z logoterapią. W licznych wystąpieniach Frankla przed zachodnim audytorium po obu stronach Atlantyku austriacki psychiatra postulował konieczność zerwania z konsumpcjonizmem, upatrując w nim źródło „epidemii” depresji we współczesności. Radykalnej zmiany, w jego diagnozie, wymagało przede wszystkim podejście „do tragicznej trójcy” ludzkiej egzystencji: bólu, śmierci, winy (Frankl 99). Użyteczna, w ocenie logoterapeuty, byłaby zatem w przypadku powieści Miłosza kreacja bohaterów, którzy w toku akcji muszą mierzyć się z tragicznym wymiarem własnego istnienia.



Rozpatrując rzecz tę bardziej drobiazgowo, stwierdzimy, że poczucie winy – emocja wpisana w rozszerzony rejestr kulturowych emocji Eckmana (Evans 47) – charakteryzowało osobowość aż trojga protagonistów *Doliny Issy*: Magdaleny, Baltazara, Bronisławy Dilbinowej. Jeśli włączyć by do ich grona Tomaszka, miał przecież nader skrupulatne sumienie, okaże się, że obwinianie się za zło wyrządzone Innemu lub sobie drażyło „podskórnie” dolinę niczym odśrodkowa, negatywna energia popychająca bohaterów Miłosza do ulegania siłom (auto)destrukcji. Cierpienia nie da się nikomu uniknąć w egzystencji, podobnie Zła. Jednakże polski noblista w swej twórczości nie poprzestanie na stwierdzeniu tegoż – tyle banalnego, ile wstrząsającego – faktu, tylko uczyni go punktem wyjścia do reprezentacji własnej parezji. Stąd też u Miłosza daje o sobie znać perswazyjna tonacja przebijająca momentami z narracji, *nota bene* doskonale znana odbiorcom wykładów Frankla, za to w dziele polskiego pisarza uobecniona w dwu podstawowych wariantach. Jeśli pojawia się otwarcie, natrafiamy na nią w partiach tekstu kierowanych bezpośrednio do Tomaszka. Naturalnie, ma to gatunkowe uzasadnienie w poetyce powieści o adolescencji, której nastoletni bohater dostępuje inicjacji w miłość, zło, śmierć, a przez to najczęściej wymaga pilnej i dosłownej ingerencji ze strony przewodnika po dziedzinie życia. Drugim środkiem przemycania pedagogicznych treści jest zwykle posługiwanie się auktoralnym narratorem, lecz zastosowanie przez pisarza mowy pozornie zależnej łądodzi omnipotencję odautorskiego medium, stwarzając *per se* wiarygodną iluzję głosu przemawiającego jakoby z samego wnętrza postaci.

Poza tym, co zostało dotąd powiedziane o parezji, należy również nadmienić – w kolejnym nawiązaniu do Foucaulta – że muszą zostać spełnione dodatkowe dwa warunki, po technice, by uczeń mógł przyjąć dyskurs nauczyciela. Słowa mentora padną na podatny grunt, o ile zostaną zaofiarowane „we właściwym czasie i właściwych okolicznościach” (Foucault 360). Psychoterapeuci, jak Frankl, mierzą się z owym potrojonym wyzwaniem w najdosłowniej rozumianym sensie, w lekarskich gabinetach, gdzie przyjmują pacjentów. Natomiast pisarz kształtuje dyskurs parezji dzięki umiejętnie dobranym wykładnikom poetyki tekstu. Aczkolwiek o konstrukcji postaci zostało dotąd powiedziane całkiem sporo, warto przy tej okazji uzmysłwić sobie, że autor *Doliny Issy* pisał ze świadomością, iż parezja, by móc całościowo wybrzmieć, potrzebuje od niego specyficznego wyczucia w kreowaniu rangi zdarzenia i czasu, w jakim pojawi się w życiu bohatera. Z tego powodu Miłosz chętnie konfrontuje swoich protagonistów z doświadczeniami, które w ślad za Karlem Jasperssem są nazywane sytuacjami granicznymi (choroba, śmierć, zbrodnia). Traumatyczny charakter zdarzeń to niejedyny ich zwornik; każde wymaga od doświadczanego nimi podmiotu opracowania nowego projektu egzystencji. Nieprzypadkowo w psychologii humanistycznej Frankla byt człowieka ujmuje się jako możliwość wypełniania niepowtarzalnych życiowych sensów (Frankl 77). Aczkolwiek w najbardziej

spektakularnym wymiarze te sensy są realizowane w przeżyciu miłości, samotranscendentne wyjście w stronę Innego (w pracy na jego rzecz czy z pobudek sumienia), jest wartością nadającą nowy kierunek torowi biografii. Współczesny dyskurs afektywny w stopniu większym od logoterapii, bliższym tradycji psychoanalizy, uzależnia indywidualną odpowiedź podmiotu na wyzwanie losu od aktualnego stanu jego afektów, bo właśnie ten czynnik determinuje dalszy plan życia (Shweder 42).

Także lektura *Doliny Issy* Miłosza uświadamia, iż bez kompasu w rodzaju nadziei projekt logoterapii trudno jest urzeczywistnić w życiu. Losy bohaterów powieści mogą być wymowną ilustracją takiej korelacji: Magdalena, pogrążona w krańcowej rozpacz, „musiała [więc] stracić całą nadzieję”, a wraz z nią życie. Podobnie zalew czarnej złości, niczym w teorii humoralnej Hipokratesa – czego fabularnym ekwiwalentem jest pijaństwo Baltazara – idzie w powieści w parze z kompletnym brakiem nadziei i śmiercią bohatera alkoholika „na raty”, w przebiegu całej jego egzystencji. Wyjątkowo Bronisława Dilbinowa, jako jedyna w kręgu protagonistów Miłosza, zdołała wyrwać się bólowi istnienia, a umierając, ocaliła syna i siebie w religijnym akcie zawierzenia Chrystusowi.

Mimo że nadziei nie znajdziemy w klasycznej typologii emocji, można by wprowadzić takie uzupełnienie, włączając ją do zbioru uczuć wyższych, jak w literaturze przedmiotu bywają określane miłość, zazdrość, poczucie winy, etc. (Evans 46). Miłosz, co starałam się dowiedzieć w argumentacji, nadziei przypisał nadrzędną pozycję wśród najważniejszych dla niego wartości, tym samym przekraczając dyskurs afektywny, a swe rozważania sytuując w obrębie toczącej się dyskusji nad sensem życia. Z tego powodu narracja w powieści przyobleka się jakby w kształt matematycznego równania z trzema zmiennymi (bohater, negatywny afekt, nadzieja) i jedną niewiadomą (sensowność egzystencji). Perypetie każdego z trojga bohaterów *Doliny Issy* przynoszą rozwiązanie egzystencjalnego równania, a raczej: trzech równań na trzy różne możliwości.

A morał? Czyżby literacka parezja nie potrzebowała retorycznego wzmocnienia siły przekazu? Mniej lub bardziej jawnie wypływa on na powierzchnię opowieści narratora, ale w pełni wybrzmiewa w zwieńczeniu utworu poetyckiego *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* Miłosza. Warto dodać, że Hersch przełożyła *Dolinę Issy* na język francuski (Franaszek 572). W dwunastą, finalną całośćkę poeta wpisał swe *credo*: „[Ż]e we własnym życiu nie wolno poddawać się rozpaczcy z powodu naszych błędów i grzechów, ponieważ przeszłość nie jest zamknięta i otrzymuje sens nadany jej przez nasze późniejsze czyny” (Miłosz 2011: 1182). Nie ma powodu, by wątpić w szczerłość słów pisarza, dla którego nadzieja była zagadnieniem złożonym, w zasadzie tajemnicą, do której próbował się przybliżyć w swej wielogatunkowej twórczości, także wówczas, gdy wymagało to odeń heroiczych zmagania z samym sobą, a nie tylko z pisarską materią (Rydz 340–345).

## Bibliografia

- Evans, Dylan. *Emocje: naukowo o uczuciach*. Przeł. Radosław Kot. Poznań, Rebis, 2002.
- Foucault, Michel. *Hermeneutyka podmiotu*. Przeł. Michał Herer. Oprac. Frédéric Gros. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Franaszek, Andrzej. *Miłosz. Biografia*. Kraków, Znak, 2011.
- Frankl, Viktor Emil. *Wola sensu: założenia i zastosowanie logoterapii*. Przeł. Aleksandra Wolicka. Warszawa, Wydawnictwo Czarna Owca, 2010.
- Hanusiewicz, Mirosława. *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Semper, 2004.
- Leder, Andrzej. „Słowo – fantazmat, fetysz?”. *Fantazmaty i fetysze w literaturze polskiej XX (i XXI) wieku*. Red. Jagoda Wierzejewska, Tomasz Wójcik, Andrzej Zieniewicz. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2011, s. 198–208.
- Markiewicz, Henryk. *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Michalski, Karol. „Religia jako radykalne dążenie do sensu w logoterapii Viktora E. Frankla”. *Studia Philosophiae Christianae UKSW*, 2, 2020, s. 75–108.
- Miejsce Pamięci i Muzeum Auschwitz-Birkenau*. Web. 29.03.2022. <http://www.auschwitz.org/>.
- Miłosz, Czesław. *Dolina Issy*. Warszawa, TMM Polska/Planeta Marketing, 2007.
- Miłosz, Czesław. *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*. Warszawa, Czytelnik, 1990.
- Miłosz, Czesław. *Wiersze wszystkie*. Kraków, Wydawnictwo Znak, 2011.
- Nycz, Ryszard. „Afektywne manifesty”. *Teksty Drugie*, 1, 2014, s. 9–13.
- Przybylski, Ryszard. *Mityczna przestrzeń naszych uczuć*. Warszawa, Wydawnictwo Sic!, 2002.
- Rydz, Agnieszka. „Czesław Miłosz w poszukiwaniu sensu”. *Religijność Czesława Miłosza*. Red. Zbigniew Kaźmierczyk, Katarzyna Wojan. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020, s. 336–347.
- Shweder, Richard Allan. „«Nie jesteś chory, tylko się zakochałeś» – emocja jako system interpretacji”. Przeł. Bogdan Wojciszke. *Natura emocji. Podstawowe zagadnienia*. Red. Paul Ekman, Richard J. Davidson. Sopot, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2012, s. 36–47.
- Wiśniewska, Lidia. „Konstruowanie świata *Doliny Issy* i *Rodzinnej Europy* jako synteza mityczna”. *Religijność Czesława Miłosza*. Red. Zbigniew Kaźmierczyk, Katarzyna Wojan. Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020, s. 263–280.



ANNA BOGINSKAYA

## Источники надежды в меняющейся действительности (на материале романа Бориса Пастернака *Доктор Живаго*)

### The sources of hope in the changing reality in Boris Pasternak's novel *Doctor Zhivago*

**Abstract.** The article analyzes the sources of hope in the changing reality in Boris Pasternak's novel *Doctor Zhivago*. The concept of changing reality is presented through the prism of Zygmunt Bauman's sociological reflections. In Pasternak's novel, the high concentration of events of the first part of the 20th century, filled with social upheavals and catastrophes, such as wars and revolutions, becomes part of the protagonist's biography. The novel reveals the protagonist's ability to find sources of hope in a hopeless environment. This ability strengthens Yuri Zhivago and helps him to live and be engaged in creative activity in hard times. Yuri Andreevich finds salvation in everyday worries, which helps him to overcome chaos in post-revolutionary Moscow. Events filled with the warmth and comfort of everyday life acquire a special status. The next source of hope and inspiration in the book is a creative activity. An inexhaustible source of motivation in the novel is also nature, which is inextricably linked with the theme of creativity. For the protagonist, life is most fully revealed in compassion, active love, admiration for the world, and hope for the triumph of beauty and goodness.

**Keywords:** Doctor Zhivago, liquid modernity, Boris Pasternak, Zygmunt Bauman, hope

Anna Boginskaya, University of Wrocław, Wrocław – Poland, [anna.boginskaya@uw.edu.pl](mailto:anna.boginskaya@uw.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0003-3233-7487>

Роман Бориса Пастернака *Доктор Живаго* (1955) пронизан ощущением счастья и надежды, восхищением миром. Общий тон романа контрастирует с эпохой, в которую пришлось жить главному герою и самому писателю, на чью жизнь выпали революции и две мировые войны. В статье дается характеристика социальных изменений и переломных исторических событий первой половины XX века через призму социологических взглядов Зигмунта Баумана, а также анализируются источники надежды, помогающие протагонисту жить и творить в эпоху исторических катастроф.

Наиболее подходящими метафорами для постижения характера нового этапа в истории современности социолог Зигмунт Бауман считает „текучесть” и „жидкое состояние”. Переход к новому типу общества ассоциируется в *Текущей современности* (*Liquid Modernity*, 2000) с процессом „разжижения”, „растопливания твердых тел” (Бауман 8–9), под которыми подразумеваются сформировавшиеся отношения, воззрения, традиции, формы организации общества. Целью „плавления твердых тел” является расчищение места для „новых и улучшенных твердых тел” (Бауман 9). Размышления Баумана о процессах, происходящих в современном обществе, применимы и к эпохе модернизма, пронизанного переживанием крушения цивилизации, исторического хаоса, опытом „создания общества нового образца на месте руин традиционной культуры” (Lipoveckij 31).

Особенно остро „плавление твердых тел” ощущается в переходные эпохи, что отражается в напряженном осмыслении современниками меняющегося времени. Первая половина двадцатого века была наполнена предчувствием надвигающейся катастрофы, социальными потрясениями. События романа Пастернака *Доктор Живаго* охватывают важнейшие исторические события первой половины XX века: революцию 1905 года, Первую мировую войну, революцию 1917 года, Гражданскую войну, НЭП, Вторую мировую войну, в романе прослеживается судьба современников Пастернака вплоть до 1940-х годов. Главный герой романа отмечает небывалую прежде концентрацию событий, Юрий Живаго говорит, что его современники „за эти пять или десять лет пережили больше, чем иные за целое столетие” (Pasternak 1989: 211).

Дмитрий Лихачев в статье *Размышления над романом Л.Б. Пастернака „Доктор Живаго”* называет главного героя личностью, как бы созданной для того, чтобы воспринимать эпоху (Lihachev 118). По мнению Лихачева, через глубокую реакцию Живаго автор передает свое отношение к действительности (Lihachev 120). В этом плане особенно ценны наблюдения о меняющейся современности героя, являющегося медиумом автора, альтер-эго его лирической биографии, раскрывающего перед читателем внутреннюю жизнь самого писателя.

Юрий Андреевич Живаго анализирует колоссальные изменения, причиной которых является охвативший Россию пожар революции. В огне революции плавится казавшийся незыблемым жизненный уклад главного героя и его современников. Идея плавления и текучести оборачивается в романе принципом, подчиняющим себе исторические события и жизни людей. Прослеживается четкое противопоставление прежней налаженной жизни и неустроенности новой. Символами традиционного домашнего уклада являются дом братьев Громеко и семейные праздники у Свентицких, наполненные

уютом дореволюционного домашнего быта. По словам Баумана, верность традициям и привычным правам и обязанностям оказываются в числе первых твердых тел, предназначенных для плавки, „и первых священных принципов, которые должны быть отвергнуты” (Bauman 10).

Юрий Живаго переживает разрушение дома и семьи. Дом доктора во время революции в буквальном смысле „сжимается”: комнаты дома уступают Сельскохозяйственной академии, семья переселяется в три комнаты на верхнем этаже. После возвращения в Москву весной 1922-го года Юрий Андреевич обнаруживает, что старый дом в Сивцеве после высылки его семьи за границу заселен новыми жильцами, „из вещей его собственных и его семьи ничего не осталось” (Pasternak 1989: 553). Дом теряет свою прежнюю функцию, превращаясь из родового гнезда в „неместо”. По определению Баумана, „неместо” – это „пространство, лишённое символических выражений идентичности, отношений и истории” (Bauman 112). Более современные примеры „немест” в *Текущей современности* включают анонимные гостиничные номера, общественный транспорт, в их ряд можно добавить и коммунальные квартиры, организованные на месте бывших родовых гнезд. Комнаты дома Громеко, заселенные случайными людьми, не принадлежат их владельцам и носят характер „антиинтимности, антидомашности тоталитарной культурной модели” (Sukin 20), проявляющейся в разрушении домашнего порядка и появлении таких специфических локусов, как коммунальные квартиры, общежития, бараки. После возвращения в Москву доктор Живаго сменил „множество комнат и полуразрушенных углов, по-разному нежилых и неудобных” (Pasternak 1989: 553), пока не поселился в комнате в бывшей квартире Свентицких, с покосившейся кухней и „полуобвалившимся и давшим осадку черным ходом” (Pasternak 1989: 554).

Разрушению дома в романе сопутствует мотив дороги, кочевничества, что заставляет вспомнить о реванше кочевого образа жизни над принципом территориальности и оседлости, о котором пишет Бауман (Bauman 19). На фронте Первой мировой войны Живаго жалуется на походное житье, „цыганское кочевье” (Pasternak 1989: 144). Как пишет Крыстына Керстен, историю людей во время войны можно назвать историей „людей на дорогах” (Kersten 58). На фронте удивительным образом перекрещиваются судьбы героев романа: Гимазетдина, Галиуллины, Лары, Гордона и Живаго – „[...] все они были вместе, все были рядом, и одни не узнали друг друга, другие не знали никогда [...]” (Pasternak 1989: 138). Семья Живаго, покинув дом, постоянно перемещается: их кратковременными пристанищами становятся вагон поезда, станции по пути в Варькино, непродолжительная жизнь в Варькино в задней части старого барского дома до тех пор, пока они снова не будут разлучены обстоятельствами. Далее следует кочевая жизнь Живаго в плену

красных партизан, где доктора не покидает ожидание конца цивилизации. Ощущение бездомности, цыганщины, не оставляет Юрия Андреевича и во время жизни с Ларой в Варыкино:

Потому что, строго говоря, если взглянуть трезво, чем мы заняты, что у нас происходит? Налет на чужое жилище, вломились, распоряжаемся и все время подхлестываем себя спешкой, чтобы не видеть, что это не жизнь, а театральная постановка, не всерьез, а „нарочно” (Pasternak 1989: 505).

В плавильном тигеле революции и войны „растворился” не только дом, но и семья Юрия Живаго. В Варыкино он селится в чужом доме с чужими женой и дочерью. Лара называет причины разрушения своей и доктора семей:

Ах, как будто дело в людях, в сходстве или несходстве характеров, в любви и нелюбви. Все производное, налаженное, все относящееся к обиходу, человеческому гнезду и порядку, все это пошло прахом вместе с переворотом всего общества и его переустройством. Все бытовое опрокинуто и разрушено (Pasternak 1989: 469).

В жизни героя устроенность и норма уступают место аномии, которую Бауман определяет как отсутствие или неясность норм. В *Текущей современности* аномия является результатом освобождения, которая может быть воспринята и как благо, и как проклятие (Bauman 25). Доктор Живаго пытается постичь революционную „небывальщину” – время, когда „со всей России сорвало крышу” (Pasternak 1989: 168) и все очутились под открытым небом. Живаго оглушен небывалой свободой, однако позже оказывается, что свобода оборачивается для Живаго разрушением его прежней жизни и потерей контроля над своей судьбой: „[...] он не знал куда деваться от чувства нависшего несчастья, от сознания свой невластности в будущем” (Pasternak 1989: 212); доктор понимает, что он „пигмей перед чудовищной машиной будущего” (Pasternak 1989: 214). Послереволюционное время представлено в романе как время тотального распада, кризис действительности (Kuznecov, Lâlâev 61), безвременье: „следовавшие друг за другом зимы слились вместе, и трудно отличимы одна от другой” (Pasternak 1989: 228). Юрий Андреевич так характеризует жизнь после революции: „это не жизнь, а нечто беспримерное, фантазмагория, несуразица” (Pasternak 1989: 306).

Мотив распада прежних форм, размывания контуров, пересоздания занимает особое место в поэтике творчества Пастернака. Оправа, граница, линия – атрибуты порядка, они „оформляют” содержание, „очерчивают” и упорядочивают действительность (Kuznecov, Lâlâev 52–53). Однако действительности свойственно меняться с наступлением сумерек, когда пред-



меты теряют четкие очертания: „Представьте себе всю эту религиозную революцию сумерек, когда даже те линии, что сдерживали фанатизм дня, перестают быть гранями” (Pasternak 1991: 719–720). С сумерками и туманом в романе *Доктор Живаго* сравнивается революция, изменяющая содержание, „огранку” жизни, расплавляющая прежние формы. Из сумерек появляются на железнодорожной линии фигуры Антипова и Тиверзина, в сумерки в мастерской мадам Гишар объявляют забастовку. Юрий Живаго замечает, что новые формы после революции обретает не только действительность, но и частная жизнь каждого:

Революция вырвалась против воли, как слишком долго задержанный воздух. Каждый ожил, переродился, у всех превращения, перевороты. Можно было бы сказать: с каждым случилось по две революции, одна своя, личная, а другая общая. Мне кажется, социализм – это море, в которое ручьями должны влиться все эти свои, отдельные революции, море жизни, море самобытности (Pasternak 1989: 169).

Действительно, революционный 1917-й меняет жизнь всех героев романа. На плечи современников исторических событий ложится ноша *переживания* ломки жизненных устоев: „Вырванные из привычной жизни, погруженные, чаще всего против своей воли, в катастрофическую ситуацию, они [...] оказываются в ситуации экзистенциальной – стоящими перед выбором пути, выбором себя” (Fomina 17). Символично, что первое правительственное сообщение об образовании Совета Народных Комиссаров и установлении в России советской власти Живаго читает во время разыгравшейся стихии: „Порошил первый реденький снежок с сильным и все усиливающимся ветром, который на глазах у Юрия Андреевича превращался в снежную бурю [...] вдруг снег повалил густо-густо и стала разыгрываться метель” (Pasternak 1989: 223–224). Сравнение революционных событий с метелью, снежной бурей, указывает не только на стихийность (внезапность) событий, но и на их всеобъемлющее влияние: „Что-то сходное творилось и в нравственном мире и в физическом, вблизи и вдали, на земле и в воздухе” (Pasternak 1989: 224) – и масштаб: „перед лицом близящейся неизвестности, которая опрокидывала на своем пути все установленные навыки и оставляла по себе опустошение” (Pasternak 1989: 214).

Восхищение революцией и ее величием переходит у Юрия Живаго в понимание того, что метель, суматоха революции и есть ее самоцель. В разговоре с Ларой он замечает: „За это время пора было прийти к чему-нибудь. А выяснилось, что для вдохновителей революции суматоха перемен и перестановок единственная родная стихия [...] Построение миров, переходные периоды – это их самоцель” (Pasternak 1989: 348). В послереволюционное время меняются местами кризисное состояние и норма, герои романа по-

грузаются в „нормальность катастрофы”. Переживание катастрофы диаметрально противопоставлено переживанию повседневности, устоявшегося (нормального) порядка вещей. Литературоведы Ксения Воротынцева и Валерий Тюпа в статье *Повседневность и катастрофа в романе „Доктор Живаго”* определяют повседневность как „асобытийность”, а катастрофу, напротив, как „сверхсобытийность” (Vorotynceva, Tûpa 115). Революция в романе является катастрофой – сверхсобытием, сказывающимся в первую очередь на повседневности: „Катастрофа прерывает повседневное течение жизни, представляя собой чистую событийность, хаотическую игру случая” (Vorotynceva, Tûpa 115). В *Докторе Живаго* ощущение катастрофы связано не только с переживанием ужасов войны и лишений революционного времени, но прежде всего с ощущением всеобщего хаоса, затянувшимся переходом к новой повседневности. Духом времени Живаго называет „угорелое метание”, „суету вечных приготовлений”.

В переходный период истории оказывается вписанным жизненный путь героя, одаренного внутренней свободой и окрыленного надеждой. Пожалуй, самой удивительной чертой романа, которую часто отмечают его комментаторы и читатели, является ощущение счастья и освобождения, несмотря на то, что начинается он смертью матери главного героя и самоубийством его отца, а заканчивается сценой похорон Юрия Живаго. Повествование о трагической судьбе героя, написанное в глухие годы, пронизано все же не грустью, а счастьем, надеждой, раскрепощением. Дмитрий Быков в биографической книге о Борисе Пастернаке отмечает нацеленность самого поэта на счастье, несмотря на множество трагических событий в его судьбе: „Жизнь Пастернака была не менее трагической [...] но его установка была иной: он весь был нацелен на счастье, на праздник [...] а несчастье умел переносить стоически” (Быков 10).

Такой установкой Пастернак наделил своего героя, Живаго. Даже в критические периоды жизни, во время неустроенности и полной неопределенности, например в товарном поезде на пути в неизвестность, в Варыкино, Юрий Андреевич просыпается „в начале ночи от смутно переполнявшего его чувства счастья, которое было так сильно, что разбудило его” (Pasternak 1989: 274). В чем Живаго ищет спасение, где находит источник вдохновения и надежды в стремительно меняющемся, плавающим мире?

Спасением для Юрия Андреевича становится погружение в повседневные заботы, преодоление хаоса в послереволюционной Москве: „Он сошел бы с ума, если бы не житейские мелочи, труды и заботы. Жена, ребенок, необходимость добывать деньги были его спасением, – насущное, смиренное, бытовой обиход, служба, хождение по больным” (Pasternak 1989: 214). Во время, когда в жизни героя и его современников нормой становится кри-

зисное состояние, а стабильность обращается в хаос, особый статус приобретают события, наполненные теплом и уютом повседневности. Особенно остро ощущается потребность в доме, семье. Живаго утверждает, что встреча с семьей после разлуки по своей значимости превышает исторические события любого масштаба. Так описано возвращение Живаго в Москву после первой мировой войны:

Три года перемен, неизвестности, переходов, война, революция, потрясения, обстрелы, сцены гибели, сцены смерти, взорванные мосты, разрушения, пожары – все это вдруг превратилось в огромное пустое место, лишенное содержания. Первым истинным событием после долгого перерыва было это головокружительное приближение в поезде к дому, который цел и есть еще на свете, и где дорог каждый камушек. Вот что было жизнь, вот что было переживанием, вот за чем гонялись искатели приключений, вот что имело в виду искусство – приезд к родным, возвращение к себе, возобновление существования (Pasternak 1989: 119).

Жизнь доктора с Ларой и Катенькой описана подчеркнута буднично и наполнена бытовыми заботами:

Он возвращался со всех этих должностей к ночи измученный и проголодавшийся и заставал Ларису Федоровну в разгаре домашних хлопот, за плитой или перед корытом. В этом прозаическом и будничном виде, растрепанная, с засученными рукавами и подоткнутым подолом, она почти пугала своей царственной, дух захватывающей притягательностью (Pasternak 1989: 473).

Стремление к обустройству быта проявляется не только в повседневных хлопотах взрослых, но и в играх Катеньки в „дом”, в которых „обнаруживается инстинкт домовитости, неистребимое влечение к гнезду и порядку” (Pasternak 1989: 504). В варькинской повседневности, после утихших бытовых забот, происходит главное лирическое событие романа – Юрий Живаго принимается за писание:

Юрия Андреевича окружала блаженная, полная счастья, сладко дышащая жизнью, тишина. Свет лампы спокойной желтизной падал на белые листы бумаги и золотистым бликом плавал на поверхности чернил внутри чернильницы.

[...] Он вспомнил и записал в постепенно улучшающихся, уклоняющихся от прежнего вида редакциях наиболее определившееся и памятное, „Рождественскую звезду”, „Зимнюю ночь” и довольно много других стихотворений близкого рода, впоследствии забытых, затерявшихся и потом никем не найденных (Pasternak 1989: 508).

В части романа, повествующей о жизни в Варькино, нарративная повседневность (асобытийность) нагружается лирической событийностью (Vorotynceva, Tupa 123). Сам акт писания является противостоянием катастрофе, стремлением к упорядоченности: „Знакомое, перебеленное в новых

видоизменениях было записано чисто, каллиграфически” (Pasternak 1989: 513). В стихотворениях Живаго называет действительность, придает ей „огранку”, облачает хаос мыслей и событий в линии текста. Зигмунт Збывровски определяет творчество и любовь к искусству в *Докторе Живаго* как наивысшую форму активности человеческого духа. Сам Пастернак так определял искусство: „Самое сложное – это хаос. Искусство – это преодоление хаоса, как христианство – преодоление доисторических бесконечных массивов времени” (цит. по: Gladkov 59–60).

Итак, следующим источником надежды и вдохновения в романе является творчество. Именно в творчестве Юрий Андреевич находит спасение в кризисные моменты жизни. Во время тифозного бреда в Москве Юрию Живаго снится, что он „пишет с жаром и необыкновенной удачей то, что он всегда хотел и должен был написать, а вот теперь оно выходит” (Pasternak 1989: 241). Вспомним, что и сам Пастернак испытал один из высших творческих взлетов в коридоре Боткинской больницы, после перенесенного обширного инфаркта. В письме к Нине Табидзе после описания состояния на границе жизни и смерти он закончил письмо словами: „И я ликовал и плакал от счастья” (цит. по: Вуков 708). Впоследствии пережитое в больнице легло в основу стихотворения *В больнице*, проникнутого ощущением счастья, благодарности, надежды. Лазарь Флейшман в статье *От „Записок Патрика” к „Доктору Живаго”* высказывает мысль о том, что верность Пастернака творчеству „позволила ему выстоять в самых трудных жизненных испытаниях” (Flejšman 711).

Пастернаку близка концепция творчества в понимании Николая Бердяева. В *Смысле творчества* Бердяев обосновывает сакральное значение творчества, посредством которого человек уподобляется Христу, „продолжает дело творения” (Soldatkina 232). В пастернаковском романе творчество помогает герою примириться со смертью, обрести надежду на вечную жизнь. В этом плане важен эпизод рождения потребности в творчестве после похорон Анна Ивановны Громеко: „В ответ на опустошение, произведенное смертью, ему (Юрию Живаго) [...] хотелось мечтать и думать, трудиться над формами, производить красоту” (Pasternak 1989: 103). Вспомним, что и стихи к роману Живаго пишет во время нависшей над ним и Ларой опасности преследования и расправы. А последнюю главу романа Пастернака составляют стихи Юрия Живаго. Эта глава следует после эпилога, повествующего о смерти героя, и символизирует надежду на продолжение жизни в памяти и творчестве.

Неиссякаемым источником вдохновения и надежды в романе является также природа, которая неразрывно связана с темой творчества. Как отмечает Сусанна Витт, в сознании героя творчество, искусство, размышления об исто-

рии равнозначны природе и бытовым заботам. Цитаты из Пушкина и Фета, народных песен, перемежаются с собственными размышлениями и созерцанием пейзажей: „Первые предвестия весны, оттепель напоминают седьмую главу *Евгения Онегина*, а творчество Пушкина и Чехова подобно «снятым с дерева, дозревающим яблокам»” (Vitt 140). Природа в романе обладает равной творчеству силой к пробуждению. Красота природы вдохновляет Живаго к жизни, помогает ему вновь обрести самого себя. Поэтому впечатления от природных явлений не уступают по своей силе и воздействию на героя (и по силе описания) поэзии Пушкина и Тютчева. В переплетении природы и искусства, творчества, Живаго видит единство природного и духовного.

Врачующим свойством, по мнению Пастернака, обладает здоровая физическая работа на природе, на свежем воздухе. Живаго с радостью принимает „снеговую повинность” после того, как метель заметает железнодорожные пути по пути в Варькино. Разгребая снег, Юрий Андреевич наслаждается красотой пейзажа: „А солнце зажигало снежную гладь таким белым блеском, что от белизны снега можно было ослепнуть. Какими правильными кусками взрезала лопата его поверхность! Какими сухими, алмазными искрами рассыпался он на срезках!” (Pasternak 1989: 269). Как утверждает Быков, этот эпизод из романа перекликается с биографией самого Пастернака, делом которого тоже была снеговая повинность в послереволюционной Москве. Наслаждение живой природой – ненадуманной, первозданной (в отличие от искусственности и надуманности политических убеждений и догм) – Пастернак дает ощутить своему герою. Физическая работа, которая служит обустройству быта, сопоставляется в романе с творчеством. После приезда в Варькино Юрий Андреевич начинает вести записи своих размышлений, в которых предстает в образе Творца, Робинзона, устраивающего быт семьи на новом месте:

Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю в заботе о пропитании, создавать свой мир подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родной матерью производя себя вновь и вновь на свет! (Pasternak 1989: 324)

Творческое овладение жизнью, по Живаго (Пастернаку), возможно только через самоотдачу. Источник надежды Юрий Андреевич находит в самопожертвовании, служении другим: „Человек в других людях и есть душа человека” (Pasternak 1989: 77). Мысль Живаго, высказанная им у постели тяжело больной Анны Ивановны Громеко в начале романа, проходит через все произведение и полнее всего проявляется в стихах из романа. Лирический герой стихотворения *Рассвет* провозглашает, что обретение счастья возможно только через творческое отношение к жизни, самоотдачу:

Со мною люди без имен,  
 Деревья, дети, домоседы,  
 Я ими всеми побежден,  
 И только в том моя победа (Pasternak 1989: 629).

В романе противопоставляется активное, властное начало (воплощенное в роли революционера Антипова-Стрельникова или Микулицына) и жертвенное начало (воплощенное в образе Юрия Андреевича), проявляющееся в несопротивлении, растворении во времени и готовности к жертвенности. Для героя жизнь полнее всего раскрывается в сострадании, в деятельной любви, восхищении миром, надежде на торжество красоты и добра. Неслучайно Евгений Пастернак советует перечитывать *Доктора Живаго* „именно тогда, когда кажется, что жить не стоит” (Pasternak 1989: 12), потому что роман пронизан любовью к жизни и возвращает читателю утраченную надежду.

### Библиография

- Bauman, Zigmunt. *Tekučaā sovremennost'*. Per. Ūlij Asočakov. Sankt-Peterburg, Piter, 2008.
- Bykov, Boris. *Boris Pasternak*. Moskva, Molodāa gvardīa, 2012.
- Flejšman, Lazar'. *Ot Puškina k Pasternaku. Izbrannye raboty po poètike i istorii russkoj literatury*. Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006.
- Fomina, Zinaida. „Čelovek èpohi istoričeskikh katastrof”. *Vestnik Povolžskogo instituta upravlenīa*, 6 (51), 2015, s. 174–180.
- Gladkov, Aleksandr. *Vstreči s Borisom Pasternakom*. Pariž, YMCA–Press, 1973.
- Kersten, Krystyna. „Ludzie na drogach”. *Res Publica*, 4, 1978, s. 56–84.
- Kuznecov, Il'â, Sergej Lâlâev. „Preobraženie dejstvitel'nosti kak vnutrennij sūžet *Doktora Źivago*”. *Novyj filologičeskij vestnik*, 2 (25), 2013, s. 45–71.
- Lihačev, Dmitriij. „Razmyšlenīa nad romanom B.L. Pasternaka *Doktor Źivago*”. *Perečityvāa zanovo: Literaturno-kritičeskie stat'i*. Red. Vladimir Lavrov. Leningrad, Hudožestvennāa literatura, s. 135–146.
- Lipoveckij, Mark. „Modernizm i avangard: rodstvo i različie”. *Filologičeskij klass*, 2 (20), 2008, s. 24–31.
- Pasternak, Boris. *Doktor Źivago*. Moskva, Sovetskāa Rossīa, 1989.
- Pasternak, Boris. *Sobranie sočinenij v 5-ti tomach*. T. 4. Moskva, Hudožestvennāa literatura, 1991.
- Pasternak, Evgenij. „I dyšat počva i sud'ba” (stat'â). *Doktor Źivago*. Moskva, Èksmo–press, 2000, s. 5–12.
- Soldatkina, Ânina. *Mifopoètika russkoj èpičeskoj prozy 1930–1950-h godov: genezis i osnovnye hudožestvennye tendencii*. Moskva, Èkon–Inform, 2009.
- Šukin, Vasilij. „Kul'turnyj koncept 'dom' v pol'skom i russkom âzykovom soznanii”. *Polacy w oczach Rosjan – Rosjanie w oczach Polaków: zbór studiów*. Red. Roman Bobryk, Jerzy Faryno. Warszawa, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy, 2000, s. 15–27.
- Vitt, Suzanna. „Mimikrīa v romane *Doktor Źivago*”. *V krugu Źivago. Pasternakovskij sbornik*. Red. Lazar Fleishman. Stanford, Stanford University Press, 2000, s. 87–122.
- Vorotynceva, Ksenīa, Valerij Tūpa. „Povsednevnost' i katastrofa v romane *Doktor Źivago*”. *Novyj filologičeskij vestnik*, 1 (28), 2014, s. 110–125.
- Zbyrowski, Zigmunt. *Borys Pasternak. Źycie i twórczość*. Bydgoszcz, Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy, 1996.

ALEKSANDRA ZYWERT

## *Dum spiro spero? (Anna Starobiniec, Żywi)*

### *Dum spiro spero? (Anna Starobiniec, The alive)*

**Abstract.** The subject of the analysis is the short story by Anna Starobiniec titled *The alive* (2005). By using, inter alia, anti-utopia elements, the author analyzes the contemporary problems of mankind, presenting them against the backdrop of the world after “the end of history”, in which the catastrophe opens a completely new chapter in the history of Russia. The main characters are a pair of humanoids living in the posthuman world who are desperately trying to validate their human identity. In terms of the ideological aspect of the work, this raises the need to reformulate the thesis about the essence of humanity and the question about the criterion of the role and place of man in the world. If we assume that what people hope for defines their place in reality, then how to position the robot that hopes to become human? This problem (in the light of scientific progress) is only apparently distant and exotic, and in fact closer than we all think (especially in the moral and ethical dimension). In this context, it can be said that the story by Starobiniec is an important voice in the discussion on the problems of the future of the modern world in relation to the postulates of transhumanism – that considers and even allows for the abandonment of the human in favor of various variants of the posthuman.

**Keywords:** Anna Starobiniec, The Alive, Russia, future, transhumanism

Aleksandra Zywert, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, [azywert@amu.edu.pl](mailto:azywert@amu.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0002-9922-6717>

Przytoczoną w tytule artykułu sentencję nieprzypadkowo wieńczy pytańnik, albowiem jednym z coraz bardziej ważkich problemów współczesnej cywilizacji jest pytanie o istotę człowieczeństwa w obliczu rozwoju nauki pozwalającej na klonowanie oraz stworzenie sztucznej inteligencji i status robotów w ludzkiej społeczności. Innymi słowy, czy robot może stać się człowiekiem, czy sam siebie za takiego uzna i czy w momencie kryzysu bądź katastrofy może być nadzieją na przetrwanie rasy ludzkiej?

Sam motyw stworzenia inteligentnej formy życia jest znany od bardzo dawna. Biblijny Adam to *de facto* człowiek z gliny ożywiony przez Boga, Ewę zaś można uznać za jego żeńską odmianę. Z kolei grecka Galatea to kobieta powstała z kości słoniowej i obdarowana życiem przez Afrodytę. Historie pierwszych sztucznych

ludzi mają ostatecznie szczęśliwe zakończenie: mimo niedoskonałości, Adam i Ewa jednak nie zostali uznani za błąd w sztuce. Bóg pozwolił im przetrwać i rozmnożyć się, zaś Galatea stworzyła udany związek ze swoim stwórcą. Później jednak sytuacja się skomplikowała. Wraz ze wzrostem postępu cywilizacyjnego pozycja i ocena antropomorficznych tworów zmieniły się i dziś (niezależnie od ich statusu – potwora bądź ofiary) zawsze ostatecznie ponoszą klęskę. Najłatwiej to zaobserwować w szeroko rozumianej kulturze popularnej, literaturze fantastycznej, komiksie, filmie. Powstaje tu paradoks: z jednej strony ich postaci są niezmiennie popularne i często wysuwane na pierwszy plan, z drugiej – niezmiennie są przegrane. Jaka jest przyczyna takiej niespójności? Częściową odpowiedź przynoszą ustalenia Johna O’Neilla, który pisze:

W maszynach podobamy się sobie: są naturalnym przedłużeniem naszych narcystycznych „ja”. Powiększają nas, jednocześnie wzmacniając świat, który zdecydowaliśmy się wykreować dla nas samych – świat „ludzkiej produkcji”. Nie możemy uciec od romansu z maszynami, które sami stworzyliśmy, aby zrekreować siebie (cyt. za Bakke 273).

Z jednej strony zatem udoskonalamy technologie, by przewyciężyć własne niedoskonałości i słabości, w jakiejś (niekoniecznie namacalnej i dotykanej) formie unieśmiertnić siebie (*vide* cybernieśmiertelność), z drugiej – boimy się utraty kontroli nad nimi. To wewnętrzne rozdarcie w naturalny sposób przenosi się na sztukę, w naszym przypadku na literaturę. Słusznie więc wnioskuje Monika Bakke, pisząc, że „[t]e same technologie stają się także medium dla sztuki podejmującej temat naszych obaw i nadziei” (Bakke 274). Jeśli do tego dodamy prognozowany kształt przyszłego świata (nie tylko w kontekście zmian klimatycznych), automatycznie pojawiają się pytania: Czy (zwłaszcza w obliczu kataklizmu) nadzieją na przetrwanie ludzkości może być współistnienie ze sztuczną formą życia lub nawet jej dominacja? Czy jest szansa, że „sztuczni ludzie” będą mogli stać się „swoi”? Dziś jeszcze „[s]ztuczny człowiek jest [...] idealnym «obcym», ponieważ może utożsamiać nasze wszystkie lęki, a nawet je potwierdzać” (Wojciechowski 96), ale to może się zmienić. Ludzkość ewoluuje, nie porzuciła marzenia o stworzeniu żywego organizmu zdolnego do praktycznego zastąpienia człowieka i kiedyś może dojść do sytuacji, że „granica między ludzkim i sztucznym upadnie, wszystkie dualizmy również ulegną rozproszeniu, a ich obie części staną się nierozróżnialne, usuwając człowieka z unikatowej i uprzywilejowanej pozycji, którą zajmował w filozofii oświeceniowej” (cyt. za Bakke 275).

Z takimi właśnie dylematami spotykamy się w opowiadaniu Anny Starobinec *Żywi* (*Живые*, 2005), utworze z debiutanckiego, inspirowanego twórczością Stephena Kinga zbioru *Okres dojrzewania* (*Переходный возраст*, 2005) („мой дебютный сборник *Переходный возраст* написан а-ля Стивен Кинг”; *Anna Starobinec...*, źródło elektroniczne). Autorka realizuje swój zamysł, posiłkując



się głównie konwencją postapokaliptyczną, ale uzupełnioną o elementy horroru, antyutopii, narracji zombiencycznej, a nawet (jak się wydaje) motywu ingerencji Obcych. Owa ewidentnie mozaikowa konstrukcja sprawia, że ogląd zaprezentowanej w utworze sytuacji jest niezwykle inspirujący, zwłaszcza w kontekście wyzwania, jakim jest antropologia cyborgów. Oksymoron ten, jak wskazuje Grażyna Gajewska, z jednej strony destabilizuje samo zagadnienie, bo „sugeruje spojrzanie na sprawy ludzkie przez pryzmat jakichś odmiennych jakości i nie-ludzkich zagadnień, wyłożonych w postaci «potwornego paradoksu»” (Gajewska 7). Jednocześnie jest on niezwykle inspirujący, bo zmusza człowieka do zastanowienia się (i w perspektywie nawet do rewizji) nad opozycją: przedmiot – podmiot, ludzkie – nieludzkie.

Akcja opowiadania rozgrywa się w Moskwie przyszłości. Czas nie jest precyzyjnie określony, ale wiadomo, że jest to epoka postludzka – stolicę zamieszkuje tylko tysiąc humanoidów. Z fragmentów retrospektywnych dowiadujemy się, że rok wcześniej doszło tam do katastrofy – buntu ludzi z dna społecznego, w wyniku którego zginęło dziesięć i pół miliona mieszkańców (ludzi i humanoidalnych robotów wspierających lub wyręczających ich w różnych sytuacjach życiowych). Katastrofę tę nazwano Wielkim Podziałem, po którym Moskwa została otoczona wysokim murem, rebeliantów zamurowano żywcem w tunelach metra, zaś na powierzchni pozostały tylko humanoidalne roboty. Główną bohaterką jest młoda wdowa, która straciła męża podczas rozruchów. Przeraził ją ból samotności skłania ją do podjęcia desperackiej próby odzyskania go za pomocą zaawansowanych technologii. Jedzie do działającej pod Moskwą fabryki robotów i tam od menedżera do spraw sprzedaży dowiaduje się, że za odpowiednio wysoką opłatą może go „wyhodować”. Odtworzony z jej wspomnień „produkt” będzie (zgodnie zresztą z jej życzeniem) idealną kopią zmarłego, ze wszystkimi jego wadami i zaletami. Wybrany model jest bardzo drogi, bo idealnie imituje człowieka, ale po jego aktywacji nie można w nim dokonać już żadnych zmian ani też go wyłączyć. Kobieta decyduje się podjąć wyzwanie i przynosi do domu „embriona”, który po trzech dniach przebywania w specjalnie przygotowanym roztworze wodnym przekształca się w dorosłego osobnika. Początkowo wszystko wydaje się układać pomyślnie, ale wkrótce okazuje się, że mężczyzna jednak nie jest doskonały i życie z nim nigdy nie będzie szczęśliwe. Gorycz niespełnienia dodatkowo pogłębia rozmowa z mężem, podczas której na światło dzienne wychodzą przerażające dla kobiety fakty – ludzi już nie ma i nawet ona sama jest wariantem „żony ze Stepford” – robotem nieco starszej generacji niż jej „mąż”.

U źródeł konstrukcji świata przedstawionego leży (charakterystyczne dla postapokalipsy) pęknięcie/niespójność usankcjonowanej społecznej narracji symbolicznej i jej opozycyjności w stosunku do rzeczywistości (por. *Žižek* 10). Widać to wyraźnie w obrazie ukazanej w opowiadaniu społeczności opartej na współistnieniu

nieprzystawalnych skrajności. Z jednej strony społeczność ta jest bardzo zaawansowana technologicznie i naukowo, z drugiej – skrajnie zdegenerowana. Istnieją tylko dwie warstwy społeczne: najwyższa i najniższa, dno społeczne – kategoria obywateli, którzy trwale pozostają poza cywilizacją. Ta ostatnia to typowa podklasa [*nota bene* wyraźnie zauważalna dziś w Rosji (Zaslavskaâ 10)], w zasadzie całkowicie zdesocjalizowana i wyobcowana z podstawowych instytucji społecznych, za to czynnie zaangażowana w różną działalność przestępczą. W utworze odgrywa ona rolę inicjatora krwawej rewolucji wymierzonej przeciwko istniejącemu porządkowi.

Obraz rewolucji jest oparty na znanym (choć relatywnie nowym, bo istniejącym dopiero od XVIII wieku) motywie strachu przed maszynami, ale *à rebours* – do apokalipsy nie dochodzi w wyniku buntu robotów jako finału walki o upodmiotowienie maszyn, a ludzi. Wcześniej (co wynika z fragmentów retrospektywnych) relacje człowiek – robot (przynajmniej oficjalnie) układały się standardowo: te ostatnie, choć coraz doskonalsze, funkcjonowały zgodnie z trzema prawami robotyki Asimova (por. Gajewska 162). Ludzie nie widzieli w nich istot żywych, a jedynie odnotowywali efekty postępującego postępu technologicznego:

[...] новая „женская” серия, запущенная с прошлого года... Действительно, почти не отличишь [...]. У этих, новых, кнопки не снаружи, а под кожей. Иногда на свету просвечивают... А иногда – вообще незаметно... (Starobinec, źródło elektroniczne).

Nawet w momencie kiedy, zgodnie ze stanowiskiem promujących polityczną poprawność władz, rozpoczyna się proces upodmiotowienia androidów, w zbiorowej świadomości społecznej ich status się nie zmienia. Przykładem jest fragment opisujący reklamę Prostatabu – leku panaceum na wiele dolegliwości ludzi i robotów:

Простатаб – новое, качественное средство, которое в ста процентах случаев избавит мужчин от ненужных им... э-э-э... проблем. [...] Кроме того, простатаб помогает и женщинам. Да что там женщинам – он помогает даже роб... ой! неживым людям... „Неживым людям”, – повторила я про себя, включив „дворники” (мелко заморосило снаружи), – вот кому, кому нужна эта идиотская политкорректность? Почему не сказать нормально – „роботы”? никто их все равно за людей не считает. Ну – помощники они хорошие по дому. Ну – строители, механики, сварщики. Ну – менты (Starobinec, źródło elektroniczne).

Powyższy fragment dowodzi, że Starobinec wykorzystuje motyw socjalizacji androidów postrzegany jako proces dwuwymiarowy – mogący przynieść zarówno pozytywne, jak i negatywne rezultaty. Ludzie przed Wielkim Podziałem akceptują, jak widać, fakt współistnienia z nieorganicznymi tworam, jednakże podświadomie wyraźnie oddzielają je od organicznych, by czuć się bezpiecznie.

Postawę tę charakteryzują dwa sprzeczne, wynikające z upodmiotowienia maszyny, uczucia: fascynacja i obawa. Są one naturalne, bowiem próba włączenia maszyny w świat ludzki i uznania jej za integralną jego część zaburzy oswojony porządek świata. Zaowocuje to pojawieniem się (jak to zostało ujęte w filozofii techniki) motywu nieneutralności techniki, który sprowadza się do przekonania, że „instrumenty wydają się żywe i działają niezależnie od ludzkich oczekiwań” (Gajewska 163).

W opisaney społeczności proces ten postępuje, albowiem dominuje w niej świadomość ekstropijna, właściwa dla transhumanizmu, ukierunkowana na potrzebę zmiany i jej konsekwentnego urzeczywistnienia. Dodajmy, że transhumanizm jest tu postrzegany standardowo, jako „koncepcja postulująca wykorzystanie nauki oraz techniki w celu przewyciężenia biologicznych ograniczeń człowieka. Skutkiem tego ma być pojawienie się postczłowieka – człowieka «ulepszzonego» w takich wymiarach, jak: długość życia, zdolności kognitywne, zdolności emocjonalne” (por. Szymański 133–152). Tego rodzaju zabieg ujawnia całkiem nową realną perspektywę: socjalizacja robotów zmusza ludzkość do redefinicji relacji człowiek maszyna (zwłaszcza w kontekście etycznym) i jednocześnie jest kluczem (już na poziomie samego utworu) do wniknięcia w istotę późniejszego konfliktu.

Niebagatelne znaczenie ma w tym przypadku obraz samej Moskwy, bliski wizji Francisa Lawrence’a, reżysera filmu *Jestem legendą (I am legend, 2007)*. Po rewolucji nie jest ona bardzo zniszczona. Ocalały budynki (w tym historyczne) i większość infrastruktury. Pozwala to skutecznie uruchomić u czytelnika proces mapowania przestrzeni (por. Rybicka 151–160) i wywołać u niego określony ciąg skojarzeń związanych ze stolicą Rosji. W rezultacie początkowo wydaje się, że będzie ona spełniała funkcję oazy starego porządku, w której, co prawda, może dochodzić do tarć wewnętrznych, ale ostatecznie „zawsze znajdują się ostatni sprawiedliwi, którzy starają się zapewnić w miarę normalne życie pokrzywdzonym” (Nijakowski 219). Nie działają sklepy, ale żywności jest w nich pod dostatkiem i na opisywanym etapie nic nie wskazuje na to, by miało jej zabraknąć. W rezultacie dysonans poznawczy, który zawsze pojawia się w narracjach postapokaliptycznych, jest tu wyraźnie złagodzony i w połączeniu z pozostałymi informacjami dotyczącymi kształtu nowego świata na wstępnym etapie rozwoju akcji dość skutecznie buduje iluzję „nowej normalności”. Stolica jest szczelnie odizolowana od reszty świata wysokim murem, ale poza nim (jak się sugeruje) istnieje życie. Chwył znacznego ograniczenia przestrzeni odgrywa podwójną rolę. Z jednej strony rodzi skojarzenia negatywne – właściwy dla antyutopii izolacjonizm kojarzy się z więzieniem, z którego nie ma wyjścia. Z drugiej strony (biorąc pod uwagę przyczyny tej decyzji) to samo zamknięcie ma wydźwięk pozytywny – „zaraza” jest pod kontrolą i nie ma szans rozprzestrze-

nić się poza miasto. Optymizm ten jest jednak umiarkowany, jeśli włączyć się w strukturę społeczności moskiewskiej. Obie jej wersje (i „przedrewolucyjna”, i „porewolucyjna”) są skonstruowane w iście Wellesowskim stylu. Analogicznie jak w *Wehikule czasu* (*The time machine*, 1895) zostały tu wyeksponowane dwie skrajnie różne grupy społeczne. Współcześni Elojowie to „legalni” mieszkańcy (tzw. porządni obywatele, rozwinięci intelektualnie, wykształceni). Żyją na powierzchni, są pokojowo usposobieni, mieszkają w dużych domach, legalnie pracują i mają wysoki status w hierarchii społecznej. Po rewolucji (poza drastycznym zmniejszeniem się ich liczby do tysiąca) niewiele się zmienia – Elojowie żywią się tym, co zostało na półkach sklepowych i nie pracują, ale poza tym nie dochodzi do żadnych jakościowych zmian. Morlokwie, których obraz jest utrzymany w konwencji horroru, to niegdysiejsza rzesza buntowników barbarzyńców: lumpów, degeneratów, którzy przed katastrofą byli uważani za margines społeczny – prymitywni, brutalni, okrutni. Zewnętrznie odrażający, mało przypominają ludzi. Na stałe mieszkają w tunelach metra i jeśli podczas rewolucji w ogóle wychodzą na powierzchnię, to tylko po to, by zabijać, wszystko: roboty, innych ludzi, a w końcu siebie nawzajem.

Nawiązanie do Wellesa (mimo wprowadzenia chwytów charakterystycznych dla horroru) przesuwa uwagę na zagadnienia społeczne i zmusza do zastanowienia się nad kształtem współczesnej zbiorowości w kontekście wzrostu ryzyka jej funkcjonowania. W tym momencie warto odwołać się do koncepcji Urlicha Becka i Anthony’ego Giddensa (Beck, Giddens, Lash), w myśl której wraz z rozwojem cywilizacyjnym ryzyko to przejawia się (i systematycznie wzrasta) zarówno na płaszczyźnie technologicznej, jak i naukowej. Technologia pozwala tworzyć urządzenia, które ułatwiają ludziom życie, ale równocześnie mogą przyczynić się do ich zagłady, zaś sami ludzie (dzięki wzrostowi poziomu wiedzy) coraz lepiej rozpoznają i rozumieją zagrożenia. Jednocześnie w sytuacji, kiedy pojawia się coś nierozpoznawalnego, jakieś nieoswojone niebezpieczeństwo, te same społeczeństwa okazują się (głównie w wyniku zaniku religijności) psychicznie słabe, wręcz bezbronne.

Wrażenie owej bezradności wobec „obcego” zagrożenia pogłębia się jeszcze bardziej podczas analizy wątku samej katastrofy. W jego inicjalnych epizodach Starobiniec nawiązuje do zjawiska nowej biedy, a ściślej jego wariantu – biedy związanej z rozwojem technologii. Dotyczy to państw wysokorozwiniętych, w których na skutek postępującego zastępowania ludzi maszynami obserwuje się drastyczną redukcję miejsc pracy. Powstałe w ten sposób ubóstwo, oprócz wymiaru materialnego, generuje równoległe rozrost wszelkich patologii, w tym apoteozy gwałtu i przemocy. Niebagatelną rolę odgrywają tu media rozbudzające aspiracje konsumpcyjne i faworyzujące osiągnięcia myśli technologicznej. Jeśli wskazane ambicje posiadania (lub bycia elementem „lepszego” części społec-

czeństwa) okazują się niemożliwe do zaspokojenia, pojawia się złość i frustracja (co nie miało miejsca w tzw. biedzie tradycyjnej) (Kulińska 155–157). Zmienia to jakościowo oblicze biedy. Nie jest ona już kojarzona wyłącznie z brudem, głodem i zimnem, a także z daleko posuniętą patologią społeczną, zanikiem jakichkolwiek więzi (w tym rodzinnych i sąsiedzkich), co ostatecznie prowadzi do skrajnego sobkostwa połączonego z utratą samokontroli i agresją. Na poziomie utworu punktem wyjścia w wątku „rewolucyjnym” jest obraz dna społecznego jako warstwy jednoznacznie wykluczonej – pogardzanej, odrzucanej, omijanej ze wstrętem. Przykładowo, w środkach masowej komunikacji cyklicznie pojawiają się komunikaty: „о лицах, пачкающих одежду других пассажиров, нарушающих общественное спокойствие, занимающихся попрошайничеством, и лицах без определенного места жительства – просьба немедленно сообщать начальнику станции” (Starobinec, źródło elektroniczne). Nierzadko nędzarze są też traktowani jak zwierzyna łowna [„Но эти (на кого шла охота) – лица, пачкающие одежду, лица без определенного места ... – уверенно кучковались вдоль засанных гранитных стен и слушали. Внимательно слушали” (Starobinec, źródło elektroniczne)]. Do pewnego momentu w społeczności miasta udaje się utrzymać *status quo*, ale potem to się zmienia. W miarę zyskiwania siły wykluczeni zaczynają coraz śmielej się panoszyć, demonstracyjnie podkreślając swoje prawo do miejsca we wspólnocie.

В вагоне, куда я зашла, стоял отвратительный смрад. Их было довольно много [...]. Они по-хозяйски возлежали, вытянувшись во всю длину, на двух-трех пассажирских сиденьях в безлюдном центре вагона. „Приличные” пассажиры брезгливо толпились в хвостовых частях, страдальчески прятали за воротниками сморщенные носы и старались меньше дышать (Starobinec, źródło elektroniczne).

Kumulacja biedy i patologii ostatecznie przekształca się w realne zagrożenie – masakrę, w której giną wszyscy, i ludzie, i roboty. Jakkolwiek widowiskowe, bo utrzymane w stylistyce horroru, są wspomniane epizody, odnoszą się one do realnego zjawiska charakterystycznego dla społeczeństwa postindustrialnego – kształtowania się „kultury ubóstwa” lub (jak zauważa Lucyna Kulińska) „ubóstwa kultury, u źródeł którego leży brak należytej socjalizacji w warunkach upośledzenia ekonomicznego i społecznego” (Kulińska, źródło elektroniczne).

Rezultatem rebelii jest całkowite wyludnienie Moskwy, bo (jak się okazuje na końcu utworu) ostatnimi prawdziwie żywymi ludźmi byli właśnie prymitywni barbarzyńcy, którzy później zostali skazani przez roboty na wymarcie. Nawiązanie do wariantu postapokalipsy, której źródłem jest celowe działanie człowieka (tu: świadoma dyskryminacja części społeczeństwa i konflikty pojawiające się na tym tle), odsyła do szeregu znanych dzieł literackich, począwszy od *Ostatniego człowieka* (*The last man*, 1826) Mary Shelley. W utworze tym pierwszym

impulsem do zagłady ludzkości jest wojna (zaraza oraz żywioły pełnią tu funkcję elementów wtórnych), która doprowadza do jej degeneracji i zdziczenia, zaś ostatniemu człowiekowi na Ziemi – Lionelowi, pozostaje tylko bycie kronikarzem wymierania swojego gatunku na planecie. Jakkolwiek powieść ta jest dość egzotyczna w porównaniu ze współczesnymi realizacjami tego tematu zarówno w literaturze, jak i filmie [por. Nevil Schute *Ostatni brzeg* (*On the beach*, 1957) i dwie ekranizacje tej powieści – z roku 1959 i 2000], jej znaczenie jest olbrzymie. To właśnie tam po raz pierwszy pojawia się obraz świata, w którym wywołana przez człowieka apokalipsa nie zainicjowała żadnego nowego, lepszego porządku. Podobnie jak u Shelley, i u Starobiniec śmierć ludzi jest bezsensowna i absurdalna, zaś nadzieja na odbudowanie społeczności wątła, wątpliwa i pełna dylematów natury egzystencjalnej.

W przypadku omawianego utworu można zatem zaryzykować tezę, że autorka luźno nawiązuje do fazy określonej przez Becka jako „modernizacja refleksyjna”, ale ostatecznie ze znakiem minus. Oto w obliczu zagłady ludzkości miejsce żywych jednostek zajmują imitujące je roboty. Tak więc automatycznie powstaje pytanie o relacje oryginał – kopia. Czy istnieje kopia idealna, a jeśli tak, to czy jest ona w stanie zastąpić człowieka tak, by nie doszło do jakościowych zmian i ludzkość ostatecznie (choć w innej formie) mogłaby przetrwać?

Refleksję na ten temat można odnaleźć już podczas analizy procesu konstrukcji bohaterów. Widać, że Starobiniec wpisuje się w najnowszy trend literacko-filmowy współczesnej twórczości postapokaliptycznej [kładący nacisk na niepokojący wzrost uzależnienia człowieka od najnowszych technologii (por. Gąska 28)] i posiłkuje się wariantem sztucznego człowieka jako lalki [„То, что я держу в руках, больше всего напоминает маленькую детскую куклу. Гольша” (Starobiniec, źródło elektroniczne)]. Nie jest to jednak typowa lalka zabawka, ale twór mający potencjalnie aspirować do przekroczenia granicy swój/obcy/Inny. Sposób jego aktywacji (przez trzy dni „rośnie” zanurzony w akwarium wypełnionym specjalnym roztworem, po czym automatycznie zaczyna „żyć” już jako docelowa forma) nieco przypomina *in vitro*, ale tylko pozornie. W tym przypadku bowiem nie ma mowy o zatarciu granicy pomiędzy naturą a technologią, a raczej o zastąpieniu natury tą ostatnią. Dlatego robot ostatecznie pozostaje Innym, artefaktem, który stawia człowieka w bardzo niekomfortowej sytuacji nieprzemijającego wahania – jednoczesnej chęci identyfikacji i alienacji. Jak podkreślają badacze, pragniemy go, bo urealniamy nasze pragnienia (także te wizualne), ale mimo wszystko (jako materia nieorganiczna) zasadniczo się od nas różni (Muniak, źródło elektroniczne; Wojciechowski 97).

Obserwacja „życia codziennego” pary sztucznych ludzi dowodzi, że autorka świadomie wychodzi od standardowego pojmowania robota jako obcego, ale jednocześnie ten proces zaburza zarówno na poziomie wizualnym, jak i emocjonal-

nym. Przede wszystkim zaskoczeniem dla odbiorcy jest widoczna nieoczywistość robota mężczyzny i robota kobiety. Już ich wygląd przywodzi na myśl projekty Hiroshiego Ishigury, dyrektora Intelligent Robotics Laboratory na uniwersytecie w Osace, który w 2010 roku zbudował i zaprezentował swojego sobowtóra [a do dziś co najmniej jeszcze trzy modele – przypominającego dorosłą kobietę Otomaroid, przypominającego młodą dziewczynę Kodomoroid i przypominającego dziecko Telenoid (*Robot-diktor novostej...*, źródło elektroniczne)].

Biorąc powyższe pod uwagę, można stwierdzić, że dochodzi tutaj do jakościowej modyfikacji statusu cyborga – bytu, który zacierając granicę pomiędzy ciałem i wsparciem technologicznym, „uchyla się wyraźnemu podziałowi na to, co naturalne – kulturowe. Niejednoznaczny status ontologiczny cyborga zmusza człowieka do konfrontacji z innymi wersjami siebie, rozsadza dawne wyobrażenia o umyśle, ciele, płci, tożsamości” (Gajewska 290). Widzimy, że mąż bohaterki jest niezwykle zaawansowanym geminoidem, sobowtorem prawdziwego człowieka – ma ludzką twarz, ciepłą skórę, potrzebuje jedzenia, nie można go wyłączyć. Podobnie jak kobieta robot czuje, myśli, pamięta, reaguje emocjonalnie, ma wady i zalety. Oboje zatem realizują przekonanie Hiroshiego Ishigury o tym, że „[j]esteśmy ludźmi tylko w obliczu innego, wtedy, kiedy drugi uznaje naszą obecność. Człowieczeństwo nie jest nam dane, a zadane” (Radkowska-Walkowicz 312). Ilustracją jest opis proponowanego kobiecie modelu mężczyzny:

[...] наша самая последняя модель [...]. Модель без серийного номера, с простым, легко запоминающимся названием – „М” [...]. Эту модель невозможно поставить на паузу. Невозможно отключить. Невозможно перепрограммировать. Это своего рода штучная работа [...] „М” не просто похожа на человека. Это его *полное подобие*. Она функционирует по принципу человеческого организма. Бойтся холода, жары, нуждается в воде и пище, реагирует на внешние раздражители как живое существо (Starobiniec, źródło elektroniczne).

Wybierając taką strategię konstrukcji bohatera, autorka nawiązuje do przekonania części naukowców z MIT, że o istocie człowieczeństwa nie przesądza wcale jego doskonały mózg, ale także wygląd zewnętrzny. Z jednej strony robot doskonały nie tylko ma przypominać człowieka, ma wręcz nim być – doświadczać życia na bieżąco, bez kontroli każdego ruchu przez układ sterujący, mieć własne wspomnienia. Z drugiej jednak strony, jak wskazuje jedna z badaczek, idealne podobieństwo robota do człowieka jest jednocześnie źródłem frustracji i lęku przed utratą dominującej dotąd pozycji w układzie stwórcy – produkt:

Obcowanie z czymś identycznym jak człowiek, ale właśnie z czymś, budzi emocje skrajne z różnych przyczyn. Jedną jest obcość w etnograficznym sensie tego słowa: ktoś jest inny, ale jednocześnie do nas podobny [...], kiedy patrzymy na robota mającego twarz człowieka, mającego skórę miękką i ciepłą w dotyku, robota dziwnie się do nas uśmiechającego, mechanicznym głosem udającego, że może wejść z nami w prawdziwy dialog, doznajemy przykrego

uczucia. Bierze się ono stąd, że tam, gdzie spodziewamy się martwoty, pustki, bezpieczeństwa nieożywionej materii, pojawia się pozór życia. I ten pozór bierzemy za dobrą monetę, już za twarzą-nietwarzą dostrzegamy jakąś jaźń [...] chociaż dobrze wiemy, że „tam” nie ma nikogo i niczego, oprócz cyfrowych obwodów (Radkowska-Walkowicz 310).

Jednocześnie zarówno obraz „nowego” męża, jak i „żony” płynnie wpisuje się we współczesne przedstawienia symulakrum człowieka, w którym realizuje się podświadoma asocjacja lalki z tworem mającym duszę lub świadomość, odczuwającym empatię i obdarzonym życiem psychicznym (por. Gajewska 257). Przykładami mogą służyć choćby filmy *A.I. Sztuczna inteligencja* (*Artificial intelligence*, 2001), *Ex Machina* (*Ex machina*, 2015) czy też powieść Paolo Bacigalupiego *Nakręcana dziewczyna* (*The windup girl*, 2009). Tam jednak główni bohaterowie od początku wiedzą, kim są i skupiają się na tym, by zasłużyć na miano człowieka. U Starobiniec sytuacja jest odwrotna – żadne z bohaterów tej świadomości nie ma, a zyskuje ją dopiero poprzez kontakt z partnerem. I tak oto w finale opowiadania dochodzi do dramatu – żona informuje męża o jego statusie, ale i sama odkrywa przerażającą prawdę o sobie:

Я говорю: ты не настоящий. Я говорю: из нас двоих только я осталась в живых.  
 – Что за чушь? – фыркает он точно так же, как фыркал раньше, когда считал, что в моих словах что-то с чем-то явно не сходится (приподняв пушистые, Миккимаусовые свои брови, полушутливо-полупрезрительно сморщив нос: „Что за чушь?”).  
 – Ну что ты, солнышко! – Его голос звучит мягче. – Какие еще Живые? Не говори ерунды. Их нет. Они проиграли...  
 Потом растерянно глядит на меня – будто сам удивился тому, что сказал.  
 – ...мне кажется, – добавляет, слегка нахмурившись (Starobinec, źródło elektroniczne).

Powstaje zatem problem: czy dla dwójki „zaprogramowanych na człowieczeństwo”, świadomych swojego istnienia robotów jest nadzieja na dalsze życie? Starobinec nieco przewrotnie traktuje temat, albowiem cała historia rozgrywa się wyłącznie w świecie postludzkiem (nie wiadomo nawet, czy pracownicy fabryki oferującej repliki zmarłych są ludźmi). W Moskwie rezydują już tylko roboty i wszelkie interakcje między nimi zachodzą bez udziału człowieka. Jednocześnie wszyscy oni są stworzeni na podstawie wspomnień niegdyś żyjących ludzi, tak więc zarówno androidy, jak i gynoidy z definicji są upodmiotowione i odzwierciedlają *de facto* marzenia ludzkie o nieśmiertelności. Ich umysły są zbiorem impulsów elektrycznych, ale osobowość pierwowzoru pozostaje, zaś ich ciała (choć sztuczne) zachowują wszelkie właściwości naturalnych. Są nie tyle ludzako podobni do ludzi, ile (zwłaszcza w kontekście opisu „narodzin”) potencjalnie są nimi. Dokonało się coś w rodzaju cyberzmarłychwstania, kiedy w wyniku zniszczenia ciała umysł zostaje przeniesiony do nowego „opakowania”. Pozostaje jednak najistotniejsza kwestia: mając ostatecznie świadomość swojego statusu, umysł zdolny do samo-



dzielnego funkcjonowania i ewoluowania, obcy muszą spróbować uznać siebie nawzajem za ludzi. Teoretycznie mają ku temu wszelkie predyspozycje: obydwójce w swoim czasie powstałi z miłości i chęci przezwyciężenia subiektywnej psychicznej samotności (por. Łukaszewski 330–331), rozumianej głównie jako „stan braku więzi psychicznej – bliskiego kontaktu z drugim człowiekiem” (Gajda 181) w kontekście kryterium przedmiotowość – podmiotowość. Nie mogąc znieść samotności, najpierw mężczyzna odtworzył żonę, potem zaś ona (nie wiedząc jeszcze, czym jest) jego. Obydwójce są świadomymi, mającymi własne „ja”, zdolnymi do refleksji bytami, „myślącymi ludźmi” ze wszystkimi wynikającymi z tego konsekwencjami. Jednak to właśnie miłość staje się źródłem tragedii. Oboje chcieli dobrze, oboje jednak niechcący sprowadzili na siebie nieszczęście:

Живые? Их нет. Они проиграли.

Так вот, значит....

Но для меня – что это меняет?

[...] Для меня – по памяти собранной тем, кто не мог без меня жить [...] Для меня – по памяти собравшей его, без которого не могу я (Starobiniec, źródło elektroniczne).

W porównaniu z funkcjonującymi we współczesnej kulturze dylematami dotyczącymi istoty człowieczeństwa Starobiniec idzie krok dalej i przerzuca odpowiedzialność za rozwiązanie problemu na organizmy postbiologiczne. Wpisuje się tym samym w jakimś stopniu w wizję części badaczy cyberprzestrzeni już dziś projektujących sytuacje, w których dojdzie do odtworzenia wszystkich ludzi kiedykolwiek żyjących na Ziemi (por. Bakke 280), choć w zupełnie innym, raczej pesymistycznym kontekście. Znaczący jest tu finał utworu, w którym bohaterka staje przed wyborem: albo skasować poprzednie dane i rozpocząć „życie” od nowa z „czystym” systemem, albo je ostatecznie i nieodwołalnie zakończyć.

Не могу больше, все равно не могу больше.

Немного медлю, решая: ПЕРЕЗАГ или ВЫКЛ.

Вру, я уже все решила – просто тяну время.

Выключаю воду, сажусь на дно ванны, мягко нажимаю на кнопку (Starobiniec, źródło elektroniczne).

Co wybierze kobieta robot? Ta kwestia pozostaje otwarta, nie ma więc jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy postludzie są nadzieją dla ludzkości. Tak samo zresztą otwarta pozostaje kwestia, czy oni sami będą w stanie przezwyciężyć swoją obcość i przejąć pałeczkę istnienia ludzkości. Odpowiedź jest tym trudniejsza, że Starobiniec świadomie operuje kontrastami – „ludzki” robot i „nie-ludzki” człowiek – oraz odwraca proporcje. Niewątpliwie na tle prawdziwych ludzi ci „sztuczni” są bardziej ludzcy i zdecydowanie bardziej rozwinięci pod każdym względem. W dłuższej perspektywie, jak zdaje się sugerować autorka, to

oni mają szansę zdominować ludzkość. Prawdopodobnie jednak nie przetrwają, bo zgubi ich ludzka pamięć (która – zupełnie jak u ludzi – jest zawodna) i świadomość życia jako zaawansowana wersja homunkulusa – wyhodowanego (a ściślej, wyprodukowanego) pozaustrojowego życia płodowego.

Ostatecznie więc sztuczni ludzie jednocześnie są zwycięzcami (niewątpliwie są silniejsi od ludzi, bardziej rozwinięci umysłowo) i ofiarami, postaciami tragicznymi przez swoje człowieczeństwo, tworamii skazanymi na niekończącą się gorycz niespełnienia w trwaniu. Można, oczywiście, przypomnieć, że nadzieja umiera ostatnia, aczkolwiek odczucie bycia pomiędzy (nie do końca ludzcy, ale i nie martwi) jest w tym przypadku największą przeszkodą w procesie samo-określenia. Jak bowiem wskazuje Radosław Muniak, zawsze będą w samotności szukać swojego człowieczeństwa, szukać „rodzica, który je opuścił (odtrącił) lub miłości” (Muniak 156), dzieląc los smutnych lalek zabawek. Okazuje się zatem, że nadzieja – kategoria alogiczna, nieracjonalna – może być, jak pokazuje autorka, także potencjalnie niebezpieczna, bo destrukcyjna.

Reasumując, wykorzystanie elementów antyutopii, budowa akcji na połączeniu nadziei i chęci wyjścia bohatera ze ślepego zaułka włącza utwór Starobiniec w trendy współczesnej rosyjskiej literatury fantastycznej, która mówi o dniu dzisiejszym, analizuje współczesne problemy ludzkości, ale prezentuje je na tle świata po „końcu historii”, w którym katastrofa otwiera zupełnie nowy jakościowo rozdział w historii Rosji. Tu jest to świat ludzi bez ludzi, co automatycznie rodzi konieczność przeformułowania tezy o istocie człowieczeństwa i pytania o kryterium roli i miejsca człowieka w świecie. Jeśli przyjąć założenie, że to, na co ludzie mają nadzieję, określa ich miejsce w rzeczywistości, to jakie jest miejsce robota, który ma nadzieję stać się człowiekiem? To problem (w świetle postępu naukowego) tylko pozornie odległy i egzotyczny, a w rzeczywistości bliższy niż się nam wszystkim wydaje (zwłaszcza w wymiarze moralnymi i etycznym). Jednocześnie, jeśli rozpatrywać opowiadanie Starobiniec pod kątem stopnia pretekstowości świata przedstawionego, można uznać je za literaturę środka, pretendującą momentami do wysokiej. Biorąc pod uwagę warstwę problematyczną, można stwierdzić, że jest to istotny głos w dyskusji nad problemami przyszłości współczesnego świata w kontekście postulatów transhumanizmu rozważającego, a nawet dopuszczającego rezygnację z człowieka na rzecz rozmaitych wariantów postczłowieka (por. Szymański 137–138).

## Bibliografia

- Anna Starobiniec: „Pišut, čto dali premiū za to, čto Rossiū nenavižu”. *Interv'ū Svetlany Rejter*. 26.07.2018. Web. 01.09.2021. <https://www.bbc.com/russian/features-44964400>.
- Bakke, Monika. „Galatea i androidy”. *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. Małgorzata Szpakowska. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2008, s. 273–281.

- Beck, Ulrich, Anthony Giddens, Scott Lash. *Modernizacja refleksyjna. Polityka, tradycja i estetyka w porządku społecznym nowoczesności*. Przeł. Jacek Konieczny. Warszawa, PWN, 2009.
- Gajewska, Grażyna. *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.
- Gąska, Paweł. „Historia rozwoju konwencji postapokaliptycznej jako odbicie lęków kultury zachodniej”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF – Philologia*, 2 (34), 2016, s. 13–32. <https://doi.org/10.17951/ff.2016.34.2.13>.
- Kulińska, Lucyna. „Bieda w czasach globalnej obfitości”. *Globalopolis. Kosmiczna wioska. Szanse i zagrożenia*. Red. Robert Borkowski. Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax, 2003, s. 146–167.
- Kulińska, Lucyna. *Bieda w dobie globalizacji*. Web. 31.08.2021. [http://www.biuletyn.agh.edu.pl/archiwum\\_bip/\\_2001/\\_87/18\\_87.html](http://www.biuletyn.agh.edu.pl/archiwum_bip/_2001/_87/18_87.html).
- Łukaszewski, Wiesław. *Szanse rozwoju osobowości*. Warszawa, Książka i Wiedza, 1984.
- Muniak, Radosław Filip. *Personages, czyli antropomorfizacja przedmiotu*. Web. 31.08.2021. [https://www.nck.pl/upload/archiwum\\_kw\\_files/artykuly/11.\\_radoslaw\\_filip\\_muniak\\_-\\_personages\\_czyli\\_antropomorfizacja\\_przedmiotu.pdf](https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/11._radoslaw_filip_muniak_-_personages_czyli_antropomorfizacja_przedmiotu.pdf).
- Nijakowski, Lech M. *Świat po apokalipsie. Społeczeństwo w świetle postapokaliptycznych tekstów kultury popularnej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2018.
- Radkowska-Walkowicz, Magdalena. „Sztuczne dziecko. Między niepokojącą obcością a swojską czułością”. *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria*, 18 (3), 2009, s. 307–317.
- Robot-diktor novostej i drugie androidy iz Áponii*. Web. 31.08.2021. <http://edurobots.ru/2014/06/robot-diktor-novostej-i-drugie-androidy-iz-yaponii/>.
- Starobinec, Anna. *Živye*. Web. 31.08.2021. <https://topreading.ru/bookread/78271-anna-starobinec-zhivye>.
- Szymański, Kamil. „Transhumanizm”. *Kultura i Wartości*, 13, 2015, s. 133–152.
- Wojciechowski, Piotr. „Geneza zjawiska sztucznych ludzi w kulturze”. *Kultura Popularna*, 2 (36), 2013, s. 95–111.
- Zaslavskáã, Taťána. *Social'naã struktura sovremennogo rossijskogo obšestva*. Web. 31.08.2021. <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnaya-struktura-sovremennogo-rossijskogo-obschestva-v-rabotah-t-i-zaslavskoy/viewer>.
- Žižek, Slavoj. *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*. Przeł. Janusz Margański. Warszawa, Aletheia, 2018.



ALEKSANDRA ANCEROWICZ

## Motyw nadziei w twórczości Igora Talkowa

### The motif of hope in the works of Igor Talkov

**Abstract.** The aim of this paper is to present the literary theme of hope in the works of the Soviet Russian rock poet Igor Talkov (1956–1991). The poet's poems as well as fragments of texts from the author's prose serve as examples. In the course of analyzing the literary legacy of the composer, the author of the article distinguishes the following images of hope: the theme of hope conditioned by striving to fulfil his role in a dignified way in the arena of life; the theme of hope for the immortality of the poet's fame and poetry; an inverted image of hope, interpreted as a loss of delusions; the theme of hope leading to victory in the unequal struggle of two ambivalent forces: Good and Evil; the theme of hope which is faith in a better life. Moreover, the conducted research shows that the poet, recalling the literary image of hope in his work, repeatedly referred to biblical texts and the works of the authors of the Golden Age, which, as works by Igor Talkov, allows to distinguish another characteristic feature of the presented speech master.

**Keywords:** hope, rock poetry, Igor Talkov, faith, intertextuality

Aleksandra Ancerowicz, Higher School of National Economy in Kutno, Kutno – Poland, [ancerowicz.a@gmail.com](mailto:ancerowicz.a@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-1317-3870>

Rosyjska poezja rockowa, cechująca się ideowym nonkonformizmem i alternatywnością, już na początkowym etapie swego rozwoju okazała się nie tylko protestem, ale także sposobem przekazywania zabronionych i pozaoficjalnych informacji, których artyści nie mogli wyśpiewać bezpośrednio. To dzięki tekstom rockowych utworów społeczeństwo mogło krytykować codzienność, ujawniać swoje pragnienia i wyjawiać najskrytsze oczekiwania. Wśród autorów reprezentujących powyższy nurt niewątpliwie warto wymienić Igora Władimirowicza Talkowa (1956–1991), radzieckiego i rosyjskiego poetę, piosenkarza, aktora, założyciela i frontmana grupy muzycznej Спасательный круг. Tragicznie zmarły artysta zadziwiał słuchaczy i adresatów swoich kompozycji kontrowersyjnymi tekstami i zaskakującym performancem, w którym najczęściej, przy wykorzystaniu różnych technik wizualnych i elementów teatru, muzyki, poezji i tańca, przedstawiał autorskie programy artystyczne. Do jego najpo-

pularniejszych spektakli teatralnych należało widowisko *Суд* (1991), którego główną ideą było osądzenie organizatorów rewolucji październikowej z 1917 roku oraz kolejnych przywódców państwa radzieckiego (Tal'kov, źródło elektroniczne). Autor *Памяти Виктора Цоя* niejednokrotnie w swych utworach zwracał szczególną uwagę na okres komunizmu w Związku Radzieckim, a także na problemy gospodarcze, społeczne i ekonomiczne, występujące w okresie przemian politycznych w ZSRR przed jego upadkiem.

Я – бард. Я пишу и пою песни о том, что меня волнует. Свобода творчества – мой принцип, а принадлежность к любой политической партии или организации обязывает следовать определенному уставу и правилам. Мой метод борьбы с несправедливостью и со злом, за правду и добро – мои песни. Мой долг – максимально донести до ума и сердца слушателя то, о чем болит и кричит моя душа (Tal'kov 53–54).

Poeta, którego rozkwit twórczości przypada na lata 80. XX wieku, był osobą głęboko wierzącą, czego wyrazem są jego utwory poświęcone tematyce religijnej. Nie ulega wątpliwości, że symbolika biblijna oraz liczne odwołania intertekstualne do Starego i Nowego Testamentu stanowią nieodłączny element większości jego wierszy. Warto wziąć pod uwagę fakt, iż impulsem do powstawania nowych utworów była przede wszystkim historia Rosji, którą tak bardzo pasjonował się młody artysta. Talkow, pisząc i oddając w ręce czytelników i słuchaczy coraz to nowe kompozycje, starał się korzystać z różnorodnych źródeł archiwalnych, aby móc wiernie odtwarzać dawne blaski i cienie swojej ojczyzny. W bogatym jak na tak krótki okres twórczy dorobku literackim poeta poruszał problematykę historii narodu, słuszności komunistycznych postulatów i dezyderatów, ukazywał tematykę związaną z armią carską. Kontrowersyjny artysta wielokrotnie w swoich tekstach i publicznych wystąpieniach przywoływał przywódców Związku Radzieckiego – Włodzimierza Lenina, Leonida Breżniewa czy Michaiła Gorbaczowa. Jednak charakterystyczny dla twórczości Igora Talkowa i interesujący w aspekcie dalszych badań literaturoznawczych pozostaje fakt, iż poeta nigdy w swoich utworach nie wymienia nazwiska Józefa Stalina.

By w pełni zrozumieć twórczość artysty, warto zapoznać się z jego biografią, gdyż w większości jego utworów podmiot liryczny stanowi *porte parole* autora. Kluczem do interpretacji tekstów poety może okazać się jego *opus vitae* – *Монолог. Стихи. Воспоминания. Дневники (Monolog. Wiersze. Wspomnienia. Dzienniki, 1992)*<sup>1</sup>. Nie ma wątpliwości, iż jedną z wielu dominant twórczości zmarłego poety jest powtarzalność i różnorodność motywu nadziei, występującego szczególnie w liryce refleksyjno-filozoficznej, patriotyczno-obywatelskiej i autotematycznej.

<sup>1</sup> Wersje tytułów w języku polskim podano w przekładzie własnym autorki.

Dotychczasowy przegląd publikacji naukowych i krytycznoliterackich dowodzi, iż twórczość Talkowa nadal pozostaje poza głównym nurtem badań polskich i rosyjskich rusycystów, o czym świadczą nieliczne prace badawcze poświęcone twórczości poety<sup>2</sup>. Ponadto, w opublikowanych do tej pory materiałach naukowych nie odnotowano wyczerpującej analizy twórczości Igora Talkowa.

Chociaż słowo nadzieja w tekstach poety pojawia się niezbyt często, to występujące w nich jej obrazy są różnorodne i wieloaspektowe. Z jednej strony jako pojęcie typowo abstrakcyjne, nadzieja odznacza się swoistą dynamiką, przeważnie pojawiając się w triadzie: wiara, nadzieja i miłość. Z drugiej strony nadzieja staje się ważnym elementem uczuć i cnót kształtujących doznane cierpienia i żal. Niewątpliwie istotną jej cechą ukazaną w pisarstwie Talkowa jest kierowanie jednostki ku lepszej przyszłości, ku temu, czego człowiek jeszcze nie osiągnął.

Analiza wybranych utworów artysty pozwoliła na wysunięcie hipotezy, że charakterystyczna dla twórczości poetyckiej Talkowa staje się nadzieja na godne wypełnienie swej misji dziejowej. Widać to na przykładzie takich utworów jak: *Памяти Виктора Цоя (Pamięci Wiktora Coja, 1990)* i *Я вернусь (Wrócę, 1991)*. Podmiot liryczny utworu poświęconego zmarłemu autorowi *Легенды* to młody artysta, profeta, który wiąże etos poety wieszczą z wizjonerstwem. W jego mniemaniu poeci są boskimi posłańcami realizującymi ziemski plan wyznaczony człowiekowi przez Najwyższego Stwórcę:

Поэты не рождаются случайно,  
Они летят на Землю с высоты,  
Их жизнь окружена глубокой тайной,  
Хотя они открыты и просты (Tal'kov 276)<sup>3</sup>.

W przywołanym utworze Talkow przedstawia mistrzów słowa, muzyków, aktorów jako krzepicieli ludzkich dusz, uginających się pod brzemieniem reżimu komunistycznego. „Ja” liryczne, z którym utożsamia się twórca, żarliwie wierzy, iż większość predystynowanych przez Boga poetów-proroków stanowią wybitne jednostki, będące nie tylko błyskotliwymi wizjonerami, ale także duchową nadzieją narodu. Wieszczę ci obdarzeni nadprzyrodzonym geniuszem literackim i niezwykłą zdolnością prorokowania stają się duchowymi przywódcami ludu. Mimo wielkiej indywidualności i nierozzerwalnej więzi z Najwyższą Siłą, ziemską wędrowną boskich wysłanników okupiona jest cierpieniem i krzywdą. Wielcy twórcy umierają przedwcześnie, najczęściej tragicznie, jednak nigdy nie gaśnie

<sup>2</sup> Do najważniejszych prac badawczych poświęconych twórczości poety należą m.in.: Izmajlova 2011; Ničiporov 2003; Hodanov 2000.

<sup>3</sup> Wszystkie wiersze Igora Talkowa cytowane są według wydania: Tal'kov 2002, stąd przy cytatach podaję jedynie numer strony z tego wydania.

w nich nadzieja na wypełnienie przykazanej im przez Króla Niebios funkcji<sup>4</sup>. To właśnie oni, głosząc najgłębsze prawdy moralne, będą w zdezorientowanym i zastraszonej społeczności ducha walki oraz nadzieję na osiągnięcie wolności i prawa do lepszej przyszłości. Jednocześnie ukazują, za pośrednictwem tekstów literackich, martyrologię ciemzonego społeczeństwa rosyjskiego jako moralnie wyższego nad despotyczną władzą radziecką:

Глаза таких божественных посланцев  
Всегда печальны и верны мечте.  
И в хаосе проблем их души вечно светят тем  
Мирам, что заблудились в темноте.

Они уходят, выполнив задание,  
Их отзывают высшие миры,  
Неведомые нашему сознанию.  
По правилам космической игры.

Они уходят, не допев куплета,  
Когда в их честь оркестр играет туш:  
Актеры, музыканты и поэты –  
Целители уставших наших душ (Tal'kov 276).

Niewątpliwie warto również przytoczyć ostatnią, szóstą strofę wiersza, stanowiącą prorocstwo poety, który wieszczy własną śmierć (utwór *Памяти Виктора Цоя* został napisany niespełna rok przed zabójstwem Igora Talkowa w 1991 roku):

А может быть, сегодня или завтра  
Уйду и я таинственным гонцом  
Туда, куда ушёл, ушёл от нас внезапно  
Поэт и композитор Виктор Цой (Tal'kov 276).

Poeta wyraża nadzieję, że jego nieunikniona i nagła śmierć, będąca częścią boskiego planu, nabierze także znaczenia mistycznego i stanie się zwieńczeniem misji dziejowej wyznaczonej przez Opatrzność. Wiara w moc zesłaną przez Stwórcę mistrzom pióra nie zostanie zniszczona nawet w momencie, gdy wydaje się, że bieg wydarzeń jest pozostawiony przypadkowi.

<sup>4</sup> Por. „Спев одну эту строчку, Виктор Цой мог уже больше ничего не петь. Он сказал все. Просто и гениально. До сих пор мне непонятна смерть Цоя; предполагаю, что он был проводником Белых сил и явно не успел выполнить возложенную на него миссию. Он ушел внезапно. Я думаю, что, на какое-то мгновение расслабившись, он потерял контроль над собой и открыл, таким образом, брешь в энергетическом поле защиты, причем сделал это так неожиданно, что Белые не успели среагировать, тогда как Черные среагировали мгновенно. Цоя нет, как нет и Высоцкого” (Tal'kov 16).



W tekście *Я вернусь*, uznawanym za literacki testament Talkowa, poeta wyraża głęboką nadzieję na poprawę sytuacji w swojej ojczyźnie, zarówno na gruncie politycznym, ekonomicznym, jak i społecznym. Bohater liryczny, odwołując się do idei mesjanizmu, wierzy we własne zmartwychwstanie i jednocześnie, uwarunkowany nim, powrót do kraju „geniuszy”, będący ostatecznym zakończeniem walki twórcy o wolność narodu z wrogami ojczyzny:

Я завтра снова в бой сорвусь,  
Но точно знаю, что вернусь,  
Пусть даже через сто веков  
В страну не дураков, а гениев.  
И, поверженный в бою,  
Я воскресну и спою  
На первом дне рождения страны,  
вернувшейся с войны (Tal'kov 277).

Podmiot liryczny utworu głęboko wierzy w posłannictwo dziejowe narodu rosyjskiego i ma jednocześnie przeświadczenie, iż on sam jest „bożym pomazańcem”, który poprzez własne męczeństwo, osobiste cierpienia, a w ostateczności śmierć doprowadzi do przyszłego odrodzenia ojczyzny. Obecny w niniejszym tekście mesjanizm<sup>5</sup> stanowi niewątpliwie jedną z dominant tematycznych twórczości Talkowa, szczególnie w odniesieniu do tekstów powstałych w latach 1988–1991. Analiza niniejszego motywu w tym aspekcie wykazuje tożsamość pomiędzy pragnieniem służenia ojczyźnie i osiągnięcia postawy prometejskiej a wizją własnego zmartwychwstania, będącego intertekstualnym nawiązaniem zarówno do utworów okresu romantyzmu rosyjskiego, jak i światowego. Ponadto warto zauważyć, że autor łączy spełnienie nadziei z wyobrażeniem własnego „zmartwychwstania”, przejawiającego się trwałością i wieczną świetnością jego twórczości literackiej, którą pozostawia przyszłym pokoleniom. Poetycka wola Talkowa stanowi również formę buntu skierowaną przeciwko światu. Artysta głęboko wierzy, iż dzięki swej twórczości jest w stanie doprowadzić do odrodzenia ojczyzny i wyswobodzenia jej od fałszu, niegodziwości i okrucieństwa (Ancero-

---

<sup>5</sup> Analizując teksty z ostatniego etapu twórczości Igora Talkowa (lata 1988–1991), paradoksalnie wydaje się, że to poeta stworzył swojego poprzednika i tym samym zdefiniował obraz mesjanizmu. Zgodnie z koncepcją intertekstualności dotyczącą wpływów i zależności ideowych, zdefiniowaną przez Wacława Borowego (Borowy 46), w hipertekście *Я вернусь* możemy znaleźć jawne odwołania nie tylko do romantycznego mesjanizmu, ale przede wszystkim do jednej z jego podstawowych nadziei – epoki mesjańskiej, zapowiadającej ustabilizowanie sytuacji na Ziemi, w której będzie królował mesjasz, przynoszący równość, braterstwo i unicestwienie zła (por. także z fragmentem Księgi Zachariasza 9, 12 – „Wróćcie do warownego miejsca, wygnańcy, oczekujący z nadzieją! Dzisiaj cię o tym zapewniam, że cię nagrodzę w dwójnasób”). Ci, którzy mają nadzieję na nadejście epoki mesjańskiej, są „więźniami” własnej nadziei.

wicz 95–97) (por. fragment *soliloquium* Talkowa *Монолог. Стихи. Воспоминания. Дневники*):

Песни гражданского содержания – мой метод борьбы с несправедливостью, ложью, злом, и, несмотря ни на какие препятствия, я буду бороться до конца. Я знаю, люди слышат меня, я вижу реакцию на праведный гнев за Русскую землю в их глазах и чувствую поддержку миллионов рук. Русский народ – самый несчастный в истории человечества, но и самый выносливый, терпеливый, мужественный, история Русской земли тому подтверждение, как и то, что мы до сих пор еще живы. Пора вырваться из замкнутого Красного круга, из черных цепей, сковавших страну в Октябре семнадцатого (Tal'kov 42).

Prezentowana postawa stanowi intertekstualne nawiązanie do postaci antycznego Prometeusza, tytana przeciwstawiającego się Zeusowi (bunt Prometeusza stał się możliwy dzięki jego wielkiej i szczerzej miłości do ludzi). Młody buntownik w imię swojej ojczyzny, niczym mitologiczny bohater dramatu Ajschylosa, gotów jest walczyć o odrodzenie ducha ludu – o ukochaną Rosję.

Analizując lirykę autotematyczną Igora Talkowa<sup>6</sup>, zwłaszcza utwory powstałe w latach 1988–1991 (*Памяти Виктора Цоя, Я вернусь*), można wyodrębnić obecność motywu nadziei na osiągnięcie nieśmiertelności poezji i poetyckiej chwały, który nierozdzielnie łączy się z antycznym motywem *exegi monumentum*. Podmiot liryczny wspomnianych utworów (*porte parole* autora) to mistrz słowa, żywiący nadzieję, iż teksty, które wyszły spod jego pióra, odbiją się szerokim echem wśród grona odbiorców zarówno literackich, jak i muzycznych.

W tym kontekście analiza pozwoliła na wyodrębnienie nawiązania intertekstualnego pomiędzy hipertekstem Igora Talkowa a pieśnią Horacego *Exegi monumentum aere perennius* (Horacy, źródło elektroniczne). Bohaterem lirycznym antycznej pieśni jest wybitny poeta (utożsamiany przez krytyków literackich z autorem pieśni), świadomy nieśmiertelności własnej twórczości. W końcowej apostrofie utworu Horacy zwraca się do Melpomeny z prośbą o nałożenie mu na skroń wieńca laurowego – symbolu wielkości i talentu. W epicedium *Памяти Виктора Цоя* Igor Talkow, podobnie jak Horacy, ma nadzieję, iż nie tylko on, ale i współcześni mu poeci osiągną, poprzez swoją twórczość, sławę i nieśmiertelność, a ich utwory pozostaną swoistym, wciąż aktualnym testamentem poetyckim dla przyszłych pokoleń. Wyrazem nadziei jest wprowadzony przez autora symbol wianka, będący metaforycznym atrybutem współczesnego poety. Warto zauważyć, że oznaką nadziei Talkowa staje się nie wieniec laurowy okazałych rozmiarów, a zwyczajny wianek<sup>7</sup>, spleciony z polnych kwiatów. Rosja w czasach

<sup>6</sup> Por. z tekstem *Три дома (Trzy domy, 1985)* – „Третий дом – дом родной, / родной до боли, но не мой, / в этот дом вхожу я не дыша... / В нем живет моя душа” (Tal'kov 216).

<sup>7</sup> W kontekście wykorzystania przez Igora Talkowa modelu poety laureatusa niezbędne i istotne dla dalszej interpretacji jest wyjaśnienie, za Władysławem Kopalińskim (Kopaliński 463–464),

współczesnych poecie została ograbiona z wartości kulturowych, tradycji, wzorców moralnych, stąd wianki, którymi honorowani byli artyści, stały się uboższe<sup>8</sup>:

В лесах их песни птицы допевают,  
В полях для них цветы венки совьют,  
Они уходят вдаль, но никогда не умирают,  
И в песнях, и в стихах своих живут (Tal'kov 276).

Niewątpliwie Igor Talkow pokładał ogromne nadzieje w poezji, w której akcie tworzenia uczestniczy boska moc. To właśnie za pośrednictwem tekstu pisanego, a następnie deklamowanego przed publicznością w czasie koncertów i występów publicznych poeta mógł przekazywać poglądy i prawdy zbliżające odbiorcę do poczucia sprawiedliwości, zasad religijnych i wiary w Boga. Dlatego też, z punktu widzenia Talkowa, akt twórczy artysty jest analogiczny do procesu twórczego ponadziemskiego kreatora świata.

Шедевры рождаются в тишине, наедине с Богом. Затем они выносятся на суд зрительских симпатий, как принято сейчас говорить. На самом же деле – это не суд, а монолог души поэта, обращенный к зрительской аудитории ради того, чтобы донести до ума и сердца слушателей высокие понятия правды, любви, вечности. И чем совершеннее произведение искусства, тем уже круг, воспринимающий его умом и сердцем. Так вот, сверхзадачей людей, наделенных даром Божиим, всегда было и является расширение этого круга до максимальных пределов, обращение людей в праведную веру в Светлое и Чистое (Tal'kov 43).

W swoim dorobku poetyckim autor wypracował rodzaj samowystarczalnego manifestu osobowości twórczej, będącego jednocześnie próbą walki z nieobiek-

---

symbolu wieńca splecionego z kwiatów. Autor *Słownika symboli* oprócz znaczenia zwycięstwa, koronacji, oddania czci, nadaje wieńcowi symbolikę śmierci, żałoby, ubóstwa. Polne kwiaty oznaczają również niewinność i wytrwałość. Talkow poświęca wieńiec z polnych kwiatów tragicznie zmarłym poetom. Jest on u niego zapowiedzią przedwczesnej i nieuchronnej śmierci mistrzów słowa. Ubóstwo reprezentowane przez ten symbol odzwierciedla ich egzystencję. Młodzi artyści często cierpieli z powodu niedostatku. W imię swojej poetyckiej misji ci „boscy wysłannicy” musieli poświęcić rodzinę, przyjaciół, własne dobra materialne, a nawet wolność i życie. Za życia ich twórczość nie była doceniana przez krytykę literacką, często z powodów politycznych. Artyści byli traktowani z pogardą (wieńiec z polnych kwiatów jest też symbolem dyskryminacji poety w społeczeństwie, zwłaszcza w kręgu literackim).

<sup>8</sup> Warto zauważyć, że przejście przez Talkowa modelu poety laureatusa z pieśni horacjańskiej interpretowane jest w oparciu o demonizację przeprowadzoną według koncepcji Harolda Blooma (Bloom 100). W utworze poświęconym Wiktorowi Cojowi Talkow, kreując wizerunek poety (w tym jego charakterystyczne atrybuty), zaciera w ten sposób oryginalność hipotekstu, wraz z użytą w nim symboliką wieńca laurowego. Poprzez taki zabieg intertekstualny osiąga wyjątkowość i niekonwencjonalność w ujęciu obrazu poety laureatusa, a jednocześnie, zupełnie nieumyślnie, uwypukla niezwykłość twórczości swojego poprzednika – w tym przypadku Horacego i późniejszych autorów wykorzystujących powyższy symbol.

tywną krytyką skierowaną pod jego adresem. Tekst literacki stawał się dla młodego poety antidotum na krytykę opinii publicznej, a także źródłem nadziei na pokonanie życiowych przeszkód. Przeciwnicy Talkowa wielokrotnie zarzucali mu tworzenie utworów godzących w dobre imię władzy i podżegających społeczeństwo do buntu skierowanego przeciw ustanowionym zasadom. Krytycy nie doceniali jego warsztatu literackiego, traktując go jako zbuntowanego, niepokornego człowieka, niezwiązanego ze środowiskiem pisarskim. Wiele osób z kręgu artystycznego bało się podjąć współpracę literacką czy muzyczną z autorem *Россуи*, twierdząc, iż publiczne kontakty z nim mogą zaszkodzić ich dalszej karierze. Do dziś wielu artystów łączy Igora Talkowa z typem *poète maudit*. W utworze *Спасательный круг (Коло ратункове, 1989)*, należącym do liryki bezpośredniej, podmiot liryczny, posługując się symboliką sztormu, odzwierciedlającego jego dotychczasową sytuację życiową, skarży się na niesłuszne, krzywdzące opinie innych wykonawców i mistrzów słowa, a także na poczucie wyobcowania w środowisku artystycznym:

Штормит океан, накалившись от безумных страстей  
Гонит ветер тучи смутных вестей  
Над головой, над головой.  
Со дна поднялась и на гребне волн отправилась в путь  
Океана потаённая суть  
Плотной стеной, плотной стеной.

Спасательный круг  
На тебя одна надежда, мой друг.  
Ты держи меня, не дай утонуть  
Океан грозит бедою.  
Спасательный круг  
Ты молитвами моими упруг  
И, сжимая осторожно мне грудь  
Поднимаешь над волною.

Спасательный круг, я вдыхал в тебя труды многих лет  
Говорят, что я крамольный поэт  
Пусть говорят, Бог им судья.  
Придут времена, и подует освежающий бриз  
И оценят наш сегодняшний риск  
Наши друзья, наши друзья (Tal'kov 121).

Bohater liryczny, znajdując nadzieję i pocieszenie w akcie tworzenia nowych tekstów, odrzuca słowa swoich oskarżycieli. Poeta wierzy, że nastąpi czas, kiedy jego oponenti staną przed Sądem Ostatecznym i zostaną rozliczeni ze swych uczynków w obliczu Boga. Poezja jest zatem dla poety tożsama z poczuciem nadziei na pokonanie nieobiektywnej krytyki, a także staje się kołem ratunko-

wym („спасательный круг”) w sytuacjach przełomowych. Interpretując wiersz Talkowa, można odnaleźć nawiązania intertekstualne do poezji autotematycznej Aleksandra Puszkina. Szczególną uwagę należy zwrócić na następujące utwory: *Поэт* (*Poeta*, 1827), *Чернь* (*Poeta i czern*, 1828), *Поэты* (*Do Poety*, 1830) (Puškin, źródło elektroniczne). We wspomnianych tekstach wielki poeta epoki romantyzmu przeciwstawia natchnionego mistrza słowa krytyce, nierozumiejącej głoszonych przez niego prawd (Mucha 233), występuje przeciw ówczesnemu stereotypowi pisarza jako zwykłej jednostki żyjącej jedynie codziennymi sprawami zbiorowości. Talkow zapożycza zatem od Puszkina literacki obraz nadziei poety, tożsamy ze sztuką tworzenia poezji.

Analizując twórczość Talkowa, należy zwrócić szczególną uwagę na obecność odwróconego motywu nadziei, interpretowanego jako utrata złudzeń i strach przed nieznaną, niepewną przyszłością. Powyższa tematyka została przedstawiona w utworach *Россия* (*Rosja*, 1989) i *Родина* (*Ojczyzna*, 1991). W liryce obywatelskiej obraz zwątpienia, rezygnacji i niewiary w możliwość powrotu Rosji do lat świetności występuje w tekstach powstałych na ostatnim etapie twórczości kompozytora<sup>9</sup>. W utworze *Россия*, podmiot liryczny utracił nadzieję na przywrócenie ojczyźnie minionej świetności. Należy zauważyć, że poeta przeciwstawia świetlaną przeszłość szarej teraźniejszości. Bohater wspomnianego tekstu poszukuje duchowych podstaw bytu, a także uporczywie próbuje odnaleźć złoty środek, który odmieni losy współczesnej Rosji. Jego zdaniem, sytuacja w ojczyźnie nie prowadzi do stabilizacji, ale coraz skuteczniej wprowadza społeczeństwo w stan marazmu. W tym kraju upada nie tylko gospodarka, ale także tradycje ludowe, duch rosyjski, a nawet religia, która wówczas była całkowicie zakazana. Poeta zestawia komunistyczny reżim z „krwawym carem”, dokonującym egzekucji własnej ojczyzny:

Разверзлись с треском небеса<sup>10</sup>,  
И с визгом ринулись оттуда,  
Срубая головы церквам  
И слава нового царя,

<sup>9</sup> Trzeba nadmienić, iż nie we wszystkich utworach poety z ostatniego okresu twórczości odnajdziemy taką dekadencją postawę. Pod koniec drogi poetyckiej Talkowa w jego utworach wiodącą rolę ponownie odgrywa nadzieja na odrodzenie ukochanej ojczyzny (dotyczy to tekstów napisanych po 1990 roku). Autor w swej liryce obywatelskiej rezygnuje z dekadencją postawy bohatera lirycznego, naznaczając go cechami tożsamymi z modelem poety proroka i *poète inspiré*.

<sup>10</sup> W utworze *Россия* literacki motyw nadziei można również interpretować jako apokaliptyczną wizję przyszłości, będącej obrazem źródła nadziei dla człowieka wierzącego. Podmiot liryczny może wpatrywać się w nią jako w ostateczną realność i na tej podstawie kreować swą ziemską wędrówkę [por. z osobistymi zapiskami Igora Talkowa zawartymi w jego *soliloquium* *Монолог. Стихи. Воспоминания. Дневники* (Tal'kov 9–45)].

Новоявленные иуды.  
 Тебя связали кумачом  
 И опустили на колени,  
 Сверкнул топор над палачом,  
 А приговор тебе прочел  
 Кровавый царь, великий... гений (Tal'kov 11–12).

W utworze *Родина* podmiot liryczny ukazuje swoją ojczyznę jako kobietę ubraną w żałobny strój żebraczki, przymusowo okrytą kostiumem Arlekiina. Poeta zwraca uwagę na cierpienia i udręki bohatera lirycznego żyjącego w realiach ograbionej, wyniszczonej, pozbawionej moralności i tradycji Rosji (Ničiporov 139–143):

Ты – чужая и своя,  
 Ты – моя и не моя,  
 Ты – не мачеха, не мать,  
 И не знаю, как назвать.  
 Как мне звать тебя, скажи,  
 Онемевшая от лжи,  
 Едва живая от угроз  
 И ослепшая от слез

Обрядили тебя негодяи в наряд Арлекино  
 И на место короны напялили красный колпак.  
 И стоишь ты на паперти нищей  
 И просишь подаюния у мира.  
 Разве не так?  
 Родина моя (или не моя)  
 Скорбна и нема (Tal'kov 272).

Rozgoryczony bohater utworu stawia na szali dwa przeciwstawne, targające nim uczucia – miłość do ojczyzny, patriotyzm oraz gniew skierowany przeciw władzy i popierającemu ją społeczeństwu („А великие сыны, / Что тобою рождены, / Молча смотрят с облаков / На державу дураков”) (Tal'kov 272). Z kraju wszechogarniającego marazmu nie ma już możliwości ucieczki. Podmiot liryczny tkwi w przeświadczeniu, że jego ojczyzna na zawsze zostanie zniszczona przez ogień komunistycznej zagłady, a wraz z nią spłoną wielcy poeci, niosący w swych utworach ukojenie dla narodu oraz prawdę o martyrologii współczesnych Rosjan.

W utworze *Папыс* (Żagiel, 1991), należącym do liryki filozoficznej, występuje motyw nadziei prowadzącej do zwycięstwa w nierównej walce przeciwstawnych sił Dobra i Zła. Tu nadzieja wyrażona została za pomocą symbolu – żagla, który można odczytać jako wyraz wygranej walki toczącej się na egzystencjalnej arenie wewnętrznych przeżyć podmiotu lirycznego:

Белеет парус в тишине.  
Белеет, на волнах качаясь.  
Он подарил надежду мне,  
Надежда – этот белый парус.  
Из плена вечной суеты  
Моя мечта к нему стремится,  
Чтоб в свете утренней звезды  
С рассветом в небе раствориться (Tal'kov 280).

Już tytuł utworu stanowi nawiązanie (realizowane przez paratekstualność, jeśli posłużyć się koncepcją Gérarda Genette'a) do tytułu liryku Michaiła Lermontowa *Żagiel* (1832) (Lermontov, źródło elektroniczne). Bohater tekstu Talkowa, podobnie jak bohater Lermontowa, nie pragnie odnaleźć źródła szczęścia. Mężczyzna wyraża jedynie głęboką nadzieję na ucieczkę przed szerzącym się w świecie złem. Poeta, wykorzystując symbolikę żagla, przedstawia życie młodego pisarza, świat jego przeżyć wewnętrznych, który nacechowany jest namiętnościami, różnorodnymi emocjami, nadzieją na zrozumienie egzystencjalnych prawd rządzących światem. Ideą autora było pokazanie wewnętrznej walki i twórczego buntu. To właśnie symbolika żagla, zapożyczona od Lermontowa, odzwierciedla wiarę w odkrycie celu i sensu życia. Warto zwrócić uwagę, iż podmiot liryczny wykreowany przez Talkowa ma nadzieję na poznanie teodycei i znalezienie odpowiedzi na pytania związane z pochodzeniem zła, bo przecież świat został stworzony przez teoretycznie sprawiedliwego i miłosiernego Boga.

Z początkiem lat 80. ubiegłego wieku Talkow rozwijał swoje pierwsze, jeszcze nieukształtowane zainteresowanie tematyką religijną, problemami wiary, polemiką z Bogiem i przeżyciami mistycznymi, które nierozzerwalnie łączą się z motywem nadziei. Nie ulega wątpliwości, że w utworach *Всему своё время* (*Wszystko ma swój czas*, 1982) i *Преданная подруга* (*Oddana przyjaciółka*, 1984) można wykazać obecność motywu nadziei tożsamego z wiarą w lepsze życie. Na przykładzie wymienionych tekstów zostaje ukazana nadzieja, która pomaga człowiekowi realizować boski plan dotyczący ziemskiego bytu. Podmiot liryczny w obu utworach traktuje nadzieję jako towarzyszkę życia w czasie ziemskiej wędrówki. Poeta podkreśla, iż wszystko w życiu ma swój czas, a ludzie (pojawia się tu nawiązanie intertekstualne do motywu *theatrum mundi*) są jedynie marionetkami grającymi w sztuce wyreżyserowanej przez Najwyższego Stwórcę. W tekście *Всему своё время* podmiot liryczny, prowadząc dywagację z samym sobą nad sensem ziemskiej egzystencji człowieka, uwzględnia istotę i słuszność jego emocji w momencie granicznej sytuacji życiowej:

Бывают часы, бывают и дни и даже года,  
Когда не везёт, никак не везёт, ну просто – беда.  
Нигде и ни в чём, ни ночью, ни днём – хоть смейся, хоть плачь.

И крутимся мы и вертимся мы в плену неудач.  
 Но мы забываем, когда изнываем от бед и забот,  
 Что всему своё время, всему своё время, всему свой черёд.  
 Немного терпенья, исчезнут сомненья – и снова на взлёт.  
 Всему своё время, всему своё время, всему свой черёд!  
 И если с тобою играет судьба, не надо грустить (Tal'kov 140).

W utworach Talkowa można zatem odnaleźć odwołania intertekstualne do literackiego motywu *vanitas*, sięgającego swymi korzeniami Księgi Koheleta, traktującej o tym, że wszystko, wszelka radość i piękno, które istnieją na ziemi, ostatecznie podlegają śmierci i są tylko chwilą przemijającą – *vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Należy zwrócić uwagę, że wspomniany motyw marność może być interpretowany dwuznacznie – jako typowo pesymistyczny, ale także jako motyw, w którym pośród świata słabości, nieszczęścia, z głębin ciemności wyłania się nieśmiało pierwiastek nadziei, pozwalający człowiekowi uwierzyć w sens piękna i radości w życiu. Niewątpliwie w utworze *Всему своё время* poeta uświadamia odbiorcy tekstu, iż wiara w przemijalność i nieustające rozmyślenia nad marnością ludzkiego bytu pozbawiają nadziei na osiągnięcie względnego szczęścia. Mężczyzna, pokładając ogromne nadzieje w sile i potędze Boga, twierdzi, że ludzkie cierpienie, ziemskie problemy i troski stają się nicością w porównaniu do potęgi świata duchowego. Nadzieja bohatera na osiągnięcie równowagi i stabilizacji życiowej jest równoznaczna z wiarą w Najwyższego Stwórcę i jego boski plan istnienia każdego człowieka. Podmiot liryczny przekonuje, aby nie popadać w pesymizm, mimo świadomości skończoności ludzkiego życia. Owa ufność staje się otuchą w kryzysowych sytuacjach życiowych i pozwala wierzyć w słuszność boskich zamiarów. Twórca podkreśla, że mimo iż wszystko co ziemskie ma nieubłagany koniec, to jednak każdy z nas posiada własną Świętą Gwiazdę – boskiego przewodnika, patrona, pomagającego przeżywać zarówno chwile dobra, jak i chwile zła: „Ведь жизнь нам дана всего лишь одна – так надо же жить?! / Над каждым горит и тайну хранит голубая звезда, / И знает когда твой путь озарить – знает когда”) (Tal'kov 141).

Podobny motyw wiary w lepsze życie zostaje również ukazany w utworze *Преданная подруга*, w którym Talkow personifikuje nadzieję jako dziewczynę będącą nieodłączną towarzyszką życia, z którą nie wyobraża sobie rozstania. Mimo kryzysowych, granicznych sytuacji życiowych oraz samotności podmiot liryczny optymistycznie patrzy w przyszłość, gdyż jest przeświadczony o sile własnej wiary w rozwiązanie nawet najtrudniejszych problemów. W oczach mężczyzny nadzieja jest mistyczną, niewidoczną nicią łączącą się za pośrednictwem tajemniczej mocy z jego losem. Bohater odrzuca przyziemne dobra, przelotne i niejednokrotnie fałszywe przyjaźnie z nieodpowiednimi ludźmi, wpływającymi



na jego życie destrukcyjnie. Jednocześnie żarliwie ufa w wielkość własnych przekonania i przemyśleń. Zdaniem podmiotu lirycznego, to właśnie poczucie nadziei jest największym bogactwem człowieka, jego jedyną ostoją, niezmienną i wyjątkową towarzyszką ziemskiej wędrówki:

Если вам скажут, что я одинок, вы не спешите верить,  
Так получилось, случай помог распахнуть вовремя двери.  
Есть у меня один секрет и вам я его открою –  
Лучше подруги на свете нет, той, что всегда со мною.  
И когда в жизни идёт всё кругом, рядом со мной она всегда – преданная подруга.

Нас не посорить и не разлучить ни под каким предлогом –  
Слишком прочна та незримая нить, что ведёт нас одной дорогой.  
А на дороге на этой подчас всякие были встречи...  
Были друзья, что клялись мне не раз в дружбе большой и вечной.  
Но когда, жизнь загоняла в угол, то оставалась со мною она – преданная подруга.

Вы безусловно хотите понять, кто же она такая,  
Может быть, даже случалось встречать, но узнать её не узнали?  
В бурном потоке несущихся лет встреча с ней неизбежна.  
И никакого секрета тут нет, – имя её – надежда (Tal'kov 203–204).

Dokonany przegląd utworów pozwala dowieść obecności wieloaspektowego motywu nadziei w twórczości literackiej radzieckiego i rosyjskiego poety Igora Talkowa. Analizując jego spuściznę literacką, można wyodrębnić następujące obrazy nadziei: nadzieję uwarunkowaną dążeniem do godnego wypełnienia swej roli na arenie życia; nadzieję na nieśmiertelność poety i poezji; odwrócony motyw nadziei interpretowany jako utrata złudzeń, strach przed nieznaną, niepewną przyszłością; nadzieję prowadzącą do zwycięstwa w nierównej walce Dobra i Zła; nadzieję będącą wiarą w lepsze życie. W poetyce utworów zawierających motyw nadziei u Talkowa dominują odwołania intertekstualne do tekstów i symboliki biblijnej oraz nawiązania do dzieł poetów romantyzmu. W omawianej twórczości poetyckiej można również zauważyć relacje intertekstualne ze słowami Horacego. Poprzez wykorzystanie licznych aluzji autor zachował pamięć o literackim dziedzictwie kulturowym, które w tekstach młodego poety rockowego nabrało nowego znaczenia. Analizując również biografię Talkowa oraz *Монолог. Стихи. Воспоминания. Дневники*, można stwierdzić, iż poecie na każdym etapie twórczości literackiej towarzyszyła nadzieja na poskromienie własnych słabości, odgadnięcie filozoficznych tajemnic związanych z bytem człowieka, ale przede wszystkim na pokonanie komunistycznego reżimu oraz osiągnięcie upragnionej wolności i sprawiedliwości. Artysta do końca wierzył, że mocą swoich tekstów zdoła wywalczyć przemianę ówczesnej rzeczywistości.

## Bibliografia

- Ancerowicz, Aleksandra. *Obraz Rosji w twórczości Igora Talkova*. Kutno, Wydawnictwo WSGK, 2021.
- Anisimow, Jewgienij. *Historia Rosji. Od Ruryka do Putina. Ludzie, daty, wydarzenia*. Warszawa, Inicjał, 2017.
- Bloom, Harold. *The anxiety of influence: A theory of poetry*. London, Oxford University Press, 1997.
- Borowy, Waclaw. *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1921.
- Burzyńska, Anna, Michał Markowski. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków, Znak, 2006.
- Hodanov, Mihail. „*Spasite naši duši!...*”. *Kniga perwaâ. Pravoslavnaâ duhovnost' i tvorčestvo russkih poëtov XX veka: Vladimir Vysockij, Igor' Tal'kov i drugie*. Moskwa, Otčij dom, 2000.
- Horacy. *Exegi monumentum aere perennius*. Przeł. Adam Ważyk. Web. 11.10.2021. [https://poezja.org/wz/Horacy/27881/Pie%C5%9B%C5%84\\_III\\_30\\_Wybudowa%C5%82em\\_pomnik\\_trwalszy\\_ni%C5%BC\\_ze\\_spi%C5%BCu](https://poezja.org/wz/Horacy/27881/Pie%C5%9B%C5%84_III_30_Wybudowa%C5%82em_pomnik_trwalszy_ni%C5%BC_ze_spi%C5%BCu).
- Izmajlova, Irina. *Tajna Igorâ Tal'kova. „Na rasterzanie vandalam”*. Moskwa, Âuza, 2011.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Warszawa, Rytm, 2019.
- Księgi Zachariasza. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Przeł. Kazimierz Romaniuk. Kielce, Wydawnictwo M, 2013.
- Lermontov, Mihail. *Parus*. Web. 11.10.2021. <https://www.culture.ru/poems/36610/parus-beleet-parus-odinokii>.
- Mucha, Bogusław. *Historia literatury rosyjskiej*. Warszawa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Ničiporov, Il'â. „Motivy pesennoj poëzii Igorâ Tal'kova”. *Literaturnaâ učeba*, 1, 2003, s. 134–149.
- Puškin, Aleksandr. *Poët*. Web. 11.10.2021. <https://rustih.ru/aleksandr-pushkin-poet/>.
- Puškin, Aleksandr. *Poët i tolpa*. Web. 11.10.2021. <https://www.culture.ru/poems/4432/poet-i-tolpa>.
- Puškin, Aleksandr. *Poëtu*. Web. 11.10.2021. <https://pishi-stihi.ru/poetu-pushkin.html>.
- Tal'kov, Igor'. *Monolog. Stih. Vospominaniâ. Dnevnik*. Moskwa, ÈKSMO-Press, 2002.
- Tal'kov, Igor'. *Sud*. Web. 17.10.2021. <https://www.youtube.com/watch?v=7UQyKLxjV7g&t=2030s>.

# JĘZYKOZNAWSTWO

ANNA RUDYK

## Leksykalne wykładniki emocji pozytywnych w tekście polskim w porównaniu z rosyjskim przekładem

### The lexical markers of positive emotions in the Polish text compared to Russian translation

**Abstract.** This article analyses Polish nouns denoting selected positive emotional states in comparison to their equivalents in the Russian text. The factual material was taken from Katarzyna Kołczewska's book entitled *Kto, jak nie ja?* and its translation into Russian, and includes sentences containing the above-mentioned nouns and their equivalents from the target text. The conducted analysis allows us to state that the nouns denoting emotions recorded in translation dictionaries, despite the presence of exact equivalents, are translated by means of lexemes modifying their meaning both in the quantitative aspect (by using lexemes indicating emotional states of higher or lower intensity), as well as in the qualitative aspect. In addition, the emotional meaning of selected nouns is conveyed in the target text by means of words referring to other parts of speech, often co-occurring with the main dictionary equivalent. The study has shown that despite the presence of established equivalents in translation dictionaries, the meaning of nouns naming selected positive emotions is conveyed in different ways in the Russian translation text. The presented repertoire of textual equivalents is by no means complete and final. The study concludes that the repertoire remains open, and textual realizations are not always consistent with the equivalents proposed by the dictionary.

**Keywords:** positive emotional states, translation, nouns, Polish language, Russian language

Anna Rudyk, University of Rzeszów, Rzeszów – Poland, [arudyk@ur.edu.pl](mailto:arudyk@ur.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0002-2238-9841>

Uczucie, emocja, odczucie, przeżycie, afekt, nastrój – to różne określenia stanów wewnętrznych człowieka. Mimo iż każde z wymienionych pojęć oznacza inny rodzaj doznania, niektóre z nich, zwłaszcza uczucia i emocje, są często utożsamiane. Również w niniejszej pracy, która opiera się na analizie językoznawczej bez uwzględnienia aspektów psychologicznych, będą one stosowane wymiennie.

W uogólnieniu można wyróżnić kilka cech właściwych wszystkim reakcjom psychicznym, jakimi są emocje:

- powstają pod wpływem rzeczywistych sytuacji, wydarzeń, ale również wspomnień czy oczekiwań, planów;
- mogą być charakteryzowane jako pozytywne, negatywne bądź neutralne, choć wartościowanie niektórych stanów jest zdecydowanie ambiwalentne, dlatego, jak zauważa Małgorzata Borek, „niezmiernie ważne jest to, aby interpretacja stanów uczuciowych była dokonywana w oparciu o kontekst” (Borek 11);
- mogą mieć różną intensywność;
- mogą wpływać lub nie na aktywność człowieka, mobilizując go lub nie do działania;
- dają się komunikować w sposób werbalny i niewerbalny (również między ludźmi i zwierzętami);
- mimiczne reakcje na emocje są podświadome i nie zależą od przynależności społecznej czy rasowej (Kamalova, Berestnev 351–352).

Wśród publikacji z zakresu lingwistyki można znaleźć wiele pozycji poświęconych nazywaniu emocji, sposobom mówienia o nich czy też opisowi środków ich wyrażania (Data 245). Należy bowiem zwrócić uwagę na rozgraniczenie wyrażania emocji w języku i mówienia o nich. Emocje są wyrażane poprzez odpowiednią intonację oraz za pomocą specjalnych środków językowych, do których można zaliczyć chociażby wykrzykniki, leksykę emotywno-oceniającą czy pewne charakterystyczne typy zdań, przy czym dotyczy to wyłącznie wypowiedzi osoby doświadczającej danej emocji bądź wyrażającej ocenę. Z kolei mówienie o emocjach można podzielić na odzwierciedlenie i opis. Odzwierciedlenie emocji w tekście odbywa się poprzez deskrypcję gestów, mimiki, zmian wyglądu zewnętrznego człowieka, natomiast do opisu służą głównie czasowniki ematywne, przy czym, jeżeli tego rodzaju wypowiedź stanowi reakcję na konkretne wydarzenie, może mieć ona charakter performatywny (Gak 87–88).

Mimo iż emocje to doznania indywidualne, zarówno ich doświadczanie, jak i mówienie o nich jest uwarunkowane kulturowo. Wyrażanie emocji to istotny składnik kompetencji komunikacyjnej (Łątka 35). Pozwala ona nie tylko mówić o uczuciach, ale także uzewnętrznić je. Ekspresja uczuć, rozumiana jako mówienie z uczuciem o różnych sprawach, stanowi przejaw funkcji ekspresywnej, która poprzez nadawanie wypowiedzi zabarwienia emocjonalnego wyraża uczuciowy stosunek mówiącego do świata i opisywanych zjawisk (Czapiga 19). W funkcji ekspresywnej może zostać użyta każda jednostka języka, w związku z czym każda taka jednostka jest potencjalnie ekspresywna (Grabias 22).

Leksyka emotywna jest klasyfikowana w różny sposób. W podręczniku stylistyki języka rosyjskiego można znaleźć następujący podział:

- wyrazy, które niosą ładunek ekspresywno-emocjonalny w swojej semantyce, w związku z czym są nacechowane stylistycznie; do grupy tej zalicza się wyrazy jednoznaczne, używane w mowie potocznej, familiarne (np. *лентяй*) bądź przeciwnie – w wypowiedziach książkowych, podniosłych (np.: *дерзновенный, всемогущий* – ostatni z przytoczonych leksemów bywa używany ironicznie);
- wyrazy wieloznaczne, które w użyciu przenośnym nabierają cech oceniających i ekspresywnych, nacechowane emocjonalnie w konkretnej sytuacji użycia, np. wyrazy *слон, медведь, орел* użyte jako określenia człowieka;
- wyrazy, którym ekspresywność i emocjonalność nadawane są przez sufiksy słowotwórcze, np. *мамочка, цветочек* (jest to nie tyle zjawisko leksykalne, ile słowotwórcze) (Kożina, Duskaeva, Salimovskij 222).

Autorzy podkreślają, że

Экспрессивно-эмоциональная окраска у слова возникает в результате того, что само его значение содержит элемент оценки. Функция чисто номинативная осложняется здесь оценочностью, отношением говорящего к называемому явлению, а следовательно, экспрессивностью (обычно через эмоциональность) (Kożina, Duskaeva, Salimovskij 222).

Inną klasyfikację leksemów emotywnych przedstawia Jurij Apresjan, wyróżniając:

- wyrazy oznaczające emocje – czasowniki, rzeczowniki, przymiotniki i przysłówki;
- wyrazy niebędące oznaczeniami emocji, których znaczenie zawiera wskazanie na stan emocjonalny subiekta, towarzyszący jego czynności lub stanowi (np. *любоваться – смотреть с удовольствием*) oraz wyrazy, które emocji nie nazywają, jednak ukazują bezpośredni związek z nimi (np. *цzerwienić się = pokrywać się rumieńcem ze wstydu; краснеть = покрываться румянцем от стыда*) (Apresjan 51, cyt. za: Orzechowska 410).

Jak píše Ludmiła Babienko, „единый семантический стержень эмотивной лексики – отражение эмоциональной сферы жизни человека” (Babenko 71). Lingwistka wymienia różne kryteria klasyfikacji leksyki ematywnej, pisząc: „Различные множества эмотивной лексики выделяются в зависимости от того, какая сема эмотивной лексики кладется в основание классификации” (Babenko 62). W związku z tym, że emotywność realizuje się we wszystkich gramatycznych formach słowa, można, według Babienki, wydzielić sześć klas jednostek leksykalnych nacechowanych emotywnie: ematywne czasowniki, rzeczowniki, przymiotniki, przysłówki, słowa kategorii stanu i wykrzykniki (Babenko 64–70). W niniejszym artykule zostanie poddana analizie jedna z tych grup – rzeczowniki, a konkretnie polskie rzeczowniki nazywające wybrane pozytywne stany emocjonalne w porównaniu z ich ekwiwa-

lentami w tekście rosyjskim. Uwaga zostanie skupiona na sposobie przekładu wspomnianych leksemów, środkach przekazu niesionego przez nie emotywne-go znaczenia. Materiał faktograficzny został zaczerpnięty z książki Katarzyny Kolczewskiej *Kto, jak nie ja?* (2013) oraz jej tłumaczenia na język rosyjski (Kolčevs'ka) i obejmuje zdania zawierające określone wyżej rzeczowniki oraz odpowiedniki tych zdań z tekstu docelowego. Łącznie wynotowano 10 rzeczowników nazywających emocje pozytywne: *entuzjazm, nadzieja, podziw, radość, rozbawienie, szczęście, ulga, wzruszenie, zachwyt i zaufanie*; wystąpiły one łącznie w 142 zdaniach.

Niektóre z zebranych rzeczowników mają w tekście przekładu jeden odpowiednik będący ekwiwalentem słownikowym, np.:

[1] Byłam tym zdziwiona, ale myślenie o Oli sprawiło mi *ulgę*.

Странно, но мысли об Оле принесли мне *облегчение*.

[2] *Wzruszenie!* Tak, to ono mnie dławilo. Oczy zapiekły mnie mocniej, po policzkach popłynęły łzy.

*Волнение!* Так вот что сдавило мне горло! В глазах запекло, и по щекам потекли слезы.

Leksemy *ulga* i *облегчение* to odpowiedniki słownikowe, co obrazują poniższe definicje: '*ulga* [...] облегчение n; *doznać* ~i почувствовать облегчение; *sprawiać* ~ę приносить облегчение' (WSPR, P-Ż<sup>1</sup> 467); '*ulga* [...] облегчение' (NSRPPR 1113); '*облегчение* [...] (чувство успокоения) ulga ж; *почувствовать* ~ почувść ulgę; *вздыхнуть с* ~ем westchnąć z ulgą; *с чувством* ~я z uczuciem ulgi' (WSRP, A-O 681); '*облегчение* [...] ulga' (NSRPPR 245). Spójne są również eksplikacje znaczeń zamieszczone w słownikach definicyjnych, co przedstawia tabela 1.

Tabela 1. Definicje rzeczowników *ulga* i *облегчение*

<i>ulga</i>		<i>облегчение</i>		
WSJP	ISJP	SRJ	BTS	NSRJ
'uczucie odprężenia, pojawiające się po ustąpieniu fizycznych dolegliwości lub napięcia nerwowego'	'czujemy ulgę, kiedy kończy się coś nieprzyjemnego, np. ból, zmęczenie lub wysiłek'	'чувство успокоения, освобождения от тревоги, беспокойства и т. п.'	'чувство легкости, освобождения от тревоги, беспокойства и т. п.'	'ощущение легкости, освобождения от чего-л.'

<sup>1</sup> W niniejszym artykule stosuję skróty tytułów słowników. Ich wykaz znajduje się na końcu tekstu.

Tabela 2 prezentuje znaczenia rzeczowników wyróżnionych w drugiej parze zdań:

Tabela 2. Definicje rzeczowników *wzruszenie* i *волнение*

<i>wzruszenie</i>		<i>волнение</i>		
WSJP	ISJP	SRJ	BTS	NSRJ
‘stan psychiczny wywołany czymś, co się stało albo co ktoś zrobił, taki, że człowiek zaczyna odczuwać wiele pozytywnych uczuć, tak intensywnie, że może się to manifestować wydzieleniem łez’	‘wzruszenie to stan psychiczny, w którym doznajemy uczuć takich, jak tkliwość lub rozrzewnienie, czasem objawiający się łzami’	‘нервное возбуждение, сильное беспокойство, вызванное чем-л. (страхом, радостью, ожиданием и т. п.)’	‘нервное возбуждение, вызванное ожиданием чего-л. нового, предчувствием чего-л. неизвестного’	‘перен. возбуждение, вызванное ожиданием, страхом, тревогой, радостью и. т. п.’

Na podstawie definicji pochodzącej z WSJP, zamieszczonej w pierwszej kolumnie tabeli 2, zdecydowałam się potraktować *wzruszenie* jako emocję pozytywną i uwzględnić rzeczownik *wzruszenie* w prowadzonym badaniu. Jednak wartościowanie danego stanu jako pozytywny nie jest jednoznaczne, o czym mogą świadczyć eksplikacje pochodzące z innych opracowań leksyko-graficznych. Warto podkreślić, że mimo obecności w słowniku przekładowym jednego ekwiwalentu wyrazu *wzruszenie* w znaczeniu emotywnym [‘**wzruszenie** [...] волнение; **sluchać ze ~em** слушать с волнением; **nie móc słowa wymówić ze ~a** не мочь произнести ни слова от волнения; **niewymowne ~** неизъяснимое волнение [...]’ (WSPR, P-Ż 608)], słownik rosyjsko-polski rozszerza to znaczenie: ‘**волнение** [...] przen. (*тревога, беспокойство*) niepokój *m*; podniecenie, wzburzenie (*возбуждение*); wzruszenie (*избыток чувств*); **прийти в ~** zaniepokoić się, wzruszyć się’ (WSRP, A-O 128). Jak pokazują przywołane definicje słownikowe, choć leksem *волнение* występuje jako jedyny ekwiwalent wyrazu *wzruszenie* w znaczeniu emotywnym, ich pola znaczeniowe nie pokrywają się, nie są do końca spójne. Odzwierciedlenie tej sytuacji można znaleźć w słownikach definicyjnych obu porównywanych języków.

W zebranych materiale odnotowano też powtarzalne sytuacje, gdzie koniunkcja różnych pozytywnych znaczeń emotywnych realizowana jest w przekładzie za pomocą jednego rzeczownika, np.:

[3] Cała buzia jaśniała *szczęściem i radością* beztrioskiej trzylatki.  
Мордашка беззаботной трехлетки просто светилась от *счастья*.

[4] Zalała mnie fala *radości i szczęścia*.  
 Меня с головой накрыла волна *счастья*.

Radość to ‘stan psychiczny wywołany tym, co bardzo lubimy, co jest dla nas dobre i sprawia nam ogromną przyjemność, charakteryzujący się silnymi i widocznymi reakcjami, np. okrzykami czy podskokami’ (WSJP, źródło elektroniczne). Carrol Izard definiuje *radość* jako „нечто большее, чем положительная установка на себя и на мир; это особого рода звено; это острое чувство торжества” (Izard 238). Anna Wierzbicka proponuje następującą eksplikację tej emocji: „Radość = uczucie, którego doznajemy wtedy, kiedy stwierdzamy, że dzieje się to, co pragniemy, aby się działo” (Wierzbicka 62). Z kolei szczęście w znaczeniu odczuwanej przez człowieka emocji definiowane jest jako ‘stan pełnego zadowolenia z sytuacji, w jakiej dana osoba się znajduje’ (WSJP, źródło elektroniczne). Jak zauważa Borek, próby zdefiniowania szczęścia pokazują, że jest ono często utożsamiane z radością i zadowoleniem, natomiast różni się od nich natężeniem – być może właśnie ze względu na jakościowe podobieństwo radości i szczęścia w tekście przekładu emocje te nie zostały wyodrębnione, lecz objęte nazwą wskazującą na doznanie głębsze, bardziej intensywne i trwałe (Borek 186).

Również rzeczownikom *wdzięczność* i *rozbawienie* przypisano w tekście docelowym po jednym odpowiedniku, jednak niesione przez nie znaczenie emotywnie zostało przekazane w przekładzie za pomocą innej części mowy:

– przymiotnika, np.:

[5] Widziałam, jak przez moją Olę przewalają się strach, niepewność, napięcie, *wdzięczność* i poczucie zaufania.  
 Я уже научилась понимать, когда моя Оля боится чего-то, растеряна, нервничает, доверяет или *благодарна* мне.

Rzeczowniki nazywające emocje w zdaniu polskim (*strach, niepewność, napięcie, wdzięczność*) oraz związek wyrazowy *poczucie zaufania* tworzą podmiot szeregowy, natomiast użyte w przekładzie czasowniki (*нервничает, доверяет*) i przymiotniki w formie krótkiej (*растеряна, благодарна*) – orzeczenie szeregowe. Transformacje morfologiczne pociągają więc za sobą zmianę ról składniowych, niemniej znaczenia emotywnie zostały zachowane.

– przysłówka, np.:

[6] – А, cześć! Co słyhać? Potrzebujesz czegoś? Jakieś prochy? Flaszeczkę? – spytała z *rozbawieniem*.  
 – О, привет! Как дела? Тебе что-то нужно? Может, таблетки или бутылка? – спросила она *весело*.



Wyrażenie przyimkowe *z rozbawieniem* pełni funkcję okolicznika w tekście oryginalnym. Ta sama funkcja przypada w przekładzie przysłówkowi *весело*, a zatem części mowy, która jest najbardziej typowa dla określania czasowników. Rozbawienie to ‘stan, w którym znajduje się ktoś, komu chce się śmiać’ (WSJP, źródło elektroniczne), ‘uczucie, którego doznajemy, kiedy jest nam bardzo wesoło’ (ISJP, P-Ż 461). W słownikach przekładowych wyraz ten nie został odnotowany, podano jedynie odpowiedniki wyrazów współrzędnych ‘**rozbawić** развеселить ♦ **rozbawiony** (wesoły) веселый/разыгравшийся (увлекшийся забавой)’ (NSRPPR 1007); ‘**rozbawić** сов. развеселить, потешить *pot.*’; ‘**rozbawić się** сов. развеселиться, прийти в веселое настроение; разыграться’; ‘**rozbawiony** [...] развеселившийся, веселый’ (WSPR, P-Ż 261). Obecność wśród odpowiedników słownikowych wyrazów zawierających rdzeń *-весел-* potwierdza spójność w zakresie rodzaju stanu emocjonalnego, na który wskazują polski rzeczownik i rosyjski przysłówek.

Inne z poddanych analizie rzeczowników, wyrazy *счастье*, *вспóлчucie*, *надежда* i *захвѳyt*, mają w tekście rosyjskim trzy różne odpowiedniki. Pierwszy z wymienionych leksemów występuje nie tylko w znaczeniu stanu, ale również przyczyny czy pomyślnych okoliczności. WSJP podaje następującą definicję: 1.a ‘stan pełnego zadowolenia z sytuacji, w jakiej się dana osoba znajduje’; 1.b ‘coś, co jest źródłem pełnego zadowolenia’; 2. ‘zbieg okoliczności, w wyniku którego staje się coś dobrego dla danej osoby lub nie dzieje się coś złego, co mogłoby się zdarzyć’ (WSJP, źródło elektroniczne). Znaczenia 1.a i 1.b można uznać za emotywnie, natomiast ostatnie z przywołanych należy raczej odnieść do leksyki wartościującej. Porównajmy wybrane przykłady użycia:

[7] Rozmowa nie była przyjemna, lecz *na szczęście* krótka i zabrali mi dowód rejestracyjny.  
Разговор у нас вышел неприятный, но, *к счастью*, короткий. Они забрали у меня документы на машину [...].

Komentarz przyrematyczny *na szczęście* służący za wykładnik postawy emocjonalnej niesie znaczenie ‘mówiący wie, że jest tak, jak mówi i uważa, że to dobrze, że tak jest’ (WSJP, źródło elektroniczne). Mamy zatem do czynienia z wyrażeniem funkcyjnym, jednak zawiera ono leksem prymarnie występujący jako nazwa stanu emocjonalnego, w związku z czym został tu wspomniany. W tekście przekładu użyto wtrącenia *к счастью*, które ‘выражает удовлетворение по поводу чего-л.’ (BTS 320).

Na miejscu zdań zawierających leksem *счастье* występują też konstrukcje z czasownikiem *повезло*, np.:

[8] *Сале счастью*, że to takie duże mieszkanie.  
Как же нам *повезло*, что квартира оказалась такой большой.

Mimo iż w języku polskim wyróżniona fraza wykrzyknikowa ma nie tyle emotywny, ile wartościujący charakter [por. *cale szczęście* ‘używane w sytuacji, gdy mówiący chce podkreślić, że to, o czym mowa, okazało się korzystne w danych okolicznościach’ (WSJP, źródło elektroniczne)], zawiera leksem funkcjonujący prymarnie jako nazwa uczucia – dlatego została włączona do zebranego materiału.

Oprócz wyżej wymienionych odpowiedników odnotowano też rozwiązanie translatorskie pozbawione leksemów emotywnych bądź ich homonimów:

[9] – [...] Wyniosę się do Warszawy i będziemy sobie z Olką żyły w zdrowiu i szczęściu.  
– Потом перееду в Варшаву и будем мы там с Олькой жить-поживать.

Okolicznikowy sens polskiej frazy zawierającej leksem *szczęście* (*w zdrowiu i szczęściu*) został przekazany za pomocą wyrażenia *жить-поживать*, definiowanego w następujący sposób: ‘(народно-поэт.) – жить в течение некоторого (обычно продолжительного) времени’ (SRJ, t. III 235); ‘существовать спокойно, благополучно, хорошо’ (NSRJ, źródło elektroniczne). Znaczenie wyróżnionych wyrażen można zatem interpretować jako życie proste, spokojne, bezproblemowe, pozbawione większych trosk.

Jak widać, mimo obecności różnych realizacji w tekście docelowym, leksem *szczęście* nie występuje w znaczeniu nazwy emocji, lecz tworzy wyrażenia będące wykładnikiem postawy emocjonalnej mówiącego interferującej z pozytywnym wartościowaniem. Struktura semantyczna wyrazu *szczęście* obejmuje zarówno grupę znaczeń związana ze sferą uczuć, jak i grupę znaczeń dotyczących zewnętrznych okoliczności, pomyślnego losu (Popowicz 144).

Kolejny rzeczownik nazywający stan emocjonalny, którego znaczenie w tekście rosyjskiego przekładu zostało przekazane na trzy różne sposoby, to wyraz *надежда*. W tekście docelowym odnotowano następujące odpowiedniki:

– *надежда*, np.:

[10] – W pracy? Pytasz, czy mama jest w pracy? – zapytałam z *nadzieją* w głosie.  
– А, на работе? Ты спрашиваешь, на работе ли мама? – переспросила я с *надеждой* в голосе.

Borek pisze:

Oprócz twarzy i oczu, które najczęściej stanowią odzwierciedlenie naszych uczuć i emocji, bardzo ważny jest również głos. Okazuje się, że ton głosu może zdradzać różne uczucia, takie jak gniew, szczęście, smutek. Ton głosu może oznaczać, w jakim stopniu mówiącemu na czymś zależy oraz jak jest do czegoś nastawiony (Borek 235).

Słowa te znajdują potwierdzenie w przywołanym fragmencie narracji, gdzie zawarto informację, że w głosie mówiącego można było rozpoznać doświadczany stan emocjonalny polegający na optymistycznym przypuszczeniu, że spełni się jego oczekiwanie. Definicje danego uczucia zostały zawarte w tabeli 3.

Tabela 3. Definicje rzeczowników *nadzieja* i *надежда*

<i>nadzieja</i>		<i>надежда</i>		
WSJP	ISJP	SRJ	BTS	NSRJ
'oczekiwanie, że w przyszłości spełnią się czyjeś życzenia'	'pragnienie i oczekiwanie, że coś ułoży się pomyślnie w przyszłości'	'ожидание чего-л. желаемого, соединенное с уверенностью в возможности осуществления'	'ожидание чего-л. желаемого, благоприятного, соединенное с уверенностью в возможности осуществления'	'ожидание чего-л. благоприятного, в сочетании с уверенностью в его осуществлении'

Definicje zamieszczone w słownikach obu porównywanych języków są spójne, przedstawiają nadzieję jako stan oczekiwania na pomyślnie dla mówiącego zdarzenia i wiarę w prawdopodobieństwo ich zaistnienia.

– *надеяться*, pr.:

[11] Nie wiedziałam, co będę robiła w domu, ale miałam *nadzieję*, że nie będzie tam bólu i lęku. Я не знала, что ждет меня дома, но *надеялась*, что там больше не будет боли и страха.

Wyróżniony czasownik rosyjski jest odpowiednikiem frazy czasownikowej *mieć nadzieję*.

– *надеясь*, pr.:

[12] [...] miałam *nadzieję*, że chociaż tutaj jeszcze można coś zrobić. Может, его в другое отделение положили? – допытывалась я, *надеясь*, что хоть тут я что-то смогу сделать.

Mimo braku tożsamości morfologicznej polskiego leksemu ze znaczeniem emotywnym i formy rosyjskiej (imiesłów przysłówkowy), będącej leksykalnym wykładnikiem emocji, charakter nazywanego stanu nie uległ zmianie dzięki zastosowaniu leksemu należącego do rodziny wyrazów głównego odpowiednika słownikowego.

Trzy różne współrzedne odpowiedniki ma w zebranych materiale również rzeczownik *zachwyт*. Są to:

– rzeczownik *восхищение*, np.:

[13] Oczy Oli z *zachwytu* zrobiły się jak dwa księżycy w pełni.

Олины глазки округлились от *восхищения* и стали похожи на две серебряные монетки.

Wyrażenia przyimkowe z *zachwytu/om восхищения* pełnią w zdaniach obu języków funkcję okoliczników przyczyny. Uwagę zwraca odmienny obiekt porównujący w każdym ze zdań – w polskim tekście są to księżycy w pełni, w rosyjskim – srebrne monety. Wyrażenia porównawcze mogą różnić się od siebie stopniem zespolenia składników – przywołane przykłady prezentują stopień zerowy, gdyż są to porównania indywidualne, autorskie, twórcy wykorzystują je, aby dokładniej przekazać czytelnikowi swoje odczucia (Chudyk 10).

– czasownik *восхищаться*, np.:

[14] Uwodziłam ją pochwałami i *zachwyta*mi.

Хвалила и *восхищалась* ею.

Użycie formy liczby mnogiej nie jest typowe dla rzeczowników abstrakcyjnych, do których należy zaliczyć leksem będący nazwą stanu emocjonalnego. W danym użyciu można interpretować znaczenie formy *zachwyty* jako werbalny przejaw stanu psychicznego kogoś, kto coś podziwia (WSJP, źródło elektroniczne). Czasownik zastosowany w tekście docelowym jest eksplikowany w następujący sposób:

‘1. Приходить в восхищение. 2. Выражать восхищение; восторгаться’ (NSRJ, źródło elektroniczne). Sensowi konstrukcji oryginalnej bliższe jest drugie z przywołanych znaczeń.

– przysłówek *восхищенно*, np.:

[15] – Zmieniło się tutaj u was! – powiedziałam z *zachwytem*.

– Как тут все у вас изменилось! – *восхищенно* сказала я.

Po raz kolejny rosyjski przysłówek będący leksykalnym wykładnikiem pozytywnej emocji występuje na miejscu polskiego wyrażenia przyimkowego pełniącego funkcję okolicznika. Prawidłowość ta zostanie wyeksponowana w dalszej części niniejszego artykułu.

Niektóre z odnotowanych rzeczowników emotywnych znalazły w tekście docelowym aż cztery różne realizacje. Wśród nich można wyróżnić leksem *радость*, którego emotywnie znaczenie w tekście przekładu przekazują:

– rzeczownik *радость*, np.:

[16] Ola podskakiwała z *radości*.

Оля аж подпрыгивала *от радости*.

[17] Tam *radość* mi minęła, bo lekarka mi uświadomiła, że już czas porozmawiać z siostrą.  
Там моя *радость* быстро увяла, потому что психиатр настояла, чтобы я наконец поговорила с сестрой.

W pierwszym z przywołanych przykładów wyróżnione wyrażenia przyimkowe są okolicznikami przyczyny. Druga para zdań zawiera rzeczowniki emotywnie w funkcji podmiotu.

– czasownik *радоваться*:

[18] Niestety, moja *radość* była przedwczesna.  
Вот только рано я *радовалась*.

Polski rzeczownik emotywny pełni w zdaniu funkcję podmiotu, rosyjski czasownik ze znaczeniem pozytywnego stanu emocjonalnego – orzeczenia.

– przysłówek *радостно*:

[19] Ogłosiła z *radością*, że Zuzia będzie miała rodzeństwo, Ewa jest w ciąży i cała rodzina tym żyje.  
*Радостно* поделилась новостью, что у Зузы скоро родится братик или сестричка. Ева беременна, и вся семья этим живет.

Znaczenie wyrażenia przyimkowego z *radością* jest przekazywane w tekście docelowym przez przysłówek *радостно*.

– przymiotnik *радостный*:

[20] Odańczyłyśmy z Muchą taniec *radości*.  
Мы с Мухой станцевали *радостный* танец.

Zarówno polski rzeczownik, jak i rosyjski przymiotnik pełnią funkcję przydawki, określając wyraz *танец/танец*.

Kolejny leksem, który w tekście docelowym ma cztery odpowiedniki, to rzeczownik *подзів*, na miejscu którego zostały użyte:

– rzeczownik *удивление*, np.:

[21] – Rzeczywiście, teraz to wszystko wygląda zupełnie inaczej – przyznałam z niekłamany *podziwem*.  
– Да, он совсем не так выглядит, – признала с *удивлением*.

Warto podkreślić, że w słowniku polsko-rosyjskim przedstawiono inne niż użyty w powyższym przykładzie ekwiwalenty rzeczownika *подзів*: *изумление*,

*восхищение, восторг* (WSPR, P–Ż 83). Również słownik rosyjsko-polski nie odnotowuje leksemu *podziw* jako ekwiwalentu rzeczownika *удивление*, podając następujące odpowiedniki: *zdziwienie, zdumienie* (WSRP, П–Я 1330). Można zatem stwierdzić, że pozytywnie wartościowane uczucie podziwu zostało osłabione w tekście przekładu poprzez użycie leksemu o nacechowaniu ambiwalentnym – dodatnim bądź ujemnym w zależności od sytuacji pozajęzykowej. Eksplicacje ze słowników definicyjnych zostały zebrane w tabeli 4.

Tabela 4. Definicje rzeczowników *podziw* i *удивление*

<i>podziw</i>		<i>удивление</i>		
WSJP	ISJP	SRJ	BTS	NSRJ
‘przyjemny stan psychiczny, występujący, gdy patrzymy na coś, co nam się niezwykle podoba, lub mamy kontakt z kimś wyjątkowym’	‘uczucie przyjemności, z jaką patrzymy na coś, co się nam bardzo podoba, lub uznania i szacunku, jaki budzi w nas jakaś osoba, jej umiejętności, dokonania, charakter itp.’	‘состояние, вызванное сильным впечатлением от чего-л. необычного, неожиданного, странного, непонятного; изумление’	‘состояние, вызванное сильным впечатлением от чего-л. необычного, неожиданного, странного, непонятного; изумление’	‘состояние, вызванное сильным впечатлением от чего-л. поражающего, неожиданностью, необычайностью, странностью’

Jak pokazują przywołane wyżej eksplicacje, rosyjski rzeczownik *удивление* w odróżnieniu od polskiego rzeczownika *podziw* nie zawiera semu oceny wysoce pozytywnej dla obiektu emocji.

– czasownik *удивиться*:

[22] – Ambitnie – stwierdziłam z *podziwem*.

– Честолюбивые планы! – *удивилась* я.

Wyróżniony czasownik rosyjski odpowiada polskiemu znaczeniu *zdziwić się, zdumieć się*, a zatem, podobnie jak w sytuacji użycia współrdzennego rzeczownika w poprzednim przykładzie, znaczenie emocji pozytywnej zaciera się.

– przysłówek *удивленно*:

[23] – Jak pani się udało to załatwić tak szybko? – zapytała z *podziwem*.

– Как это вы так быстро справились? – спросила она *удивленно*.

Kolejny już raz na miejscu wyrażenia przyimkowego w funkcji okolicznika w tekście docelowym został użyty przysłówek ze znaczeniem emotywnym.

– przymiotnik *удивительный*:

[24] To naprawdę godne *podziwu*.

Это просто *удивительно*!

Rosyjski przymiotnik w formie krótkiej pełni funkcję orzeczenia podobnie jak polskie wyrażenie *godne podziwu*.

Ostatni z rzeczowników, dla którego w zebranych materiale przewidziano cztery różne realizacje w tekście docelowym, to leksem *entuzjazm*. Został on zastąpiony:

– przysłówkiem *радостно*:

[25] – Ja tes<sup>2</sup>! Możemy u Zuzi! – zawołała z *entuzjazmem*.

– Я тоже! Пошли к Зузе! – *радостно* завопила малышка.

Przysłówek obecny w tekście przekładu jest leksykalnym wykładnikiem innej emocji pozytywnej – radości. Entuzjazm jako ‘stan psychiczny osoby, która ma wielką chęć robienia czegoś lub uczestniczenia w czymś’ (WSJP, źródło elektroniczne) różni się od radości nie tylko intensywnością odczucia, lecz również elementem zaangażowania, implicytnej chęci aktywności.

– rzeczownikiem *энтузиазм*:

[26] – A ty wiesz co, Anka? To jest zajebicie dobry pomysł! – zawołał z *entuzjazmem*.

– А знаешь что, Анка? Это просто офигенная идея! – с *энтузиазмом* завопил он.

W tekście przekładu został użyty główny odpowiednik słownikowy, obok tego leksemu słownik podaje również ekwiwalenty *подъем* i *восторг*.

– rzeczownikiem *интерес*:

[27] – Tak, Ola, pokaż mi, gdzie jest twój pokój u babci i dziadka! – zawołałam z udawanym *entuzjazmem*.

– Да, Оля, покажи, где твоя комната у бабы с дедом! – воскликнула я с притворным *интересом*.

Choć użyty odpowiednik nie jest ekwiwalentem słownikowym, zawiera cechę semantyczną mentalnej aktywności subiekta. Należy zwrócić uwagę na fakt, że oba wyróżnione czasowniki zostały użyte wraz z określeniami, które wskazują na nieszczerłość nazywanych stanów emocjonalnych (*удаваным/притворным*).

---

<sup>2</sup> Fragment wypowiedzi dziecka w wieku przedszkolnym.

Znaczenia wyróżnionych rzeczowników zostały porównane w tabeli 5 z wykorzystaniem definicji słownikowych:

Tabela 5. Definicje rzeczowników *entuzjazm* i *интерес*

<i>entuzjazm</i>		<i>интерес</i>		
WSJP	ISJP	SRJ	BTS	NSRJ
‘stan psychiczny osoby, która ma wielką chęć robienia czegoś lub uczestniczenia w czymś’	‘stan, w którym odczuwamy podniecenie, radość i zapał do czegoś’	‘внимание, любопытство, проявляемое к кому-, чему-л., преимущественная направленность мысли на какой-л. объект’	‘внимание, любопытство, проявляемое к кому-, чему-л.’	‘внимание, возбуждаемое по отношению к кому-л., чему-л. важному, полезному’

– rzeczownikiem *восторг*:

[28] – Rodzice nie podzielają tego *entuzjazmu*?

– А что, родители были не в *восторге*?

W tekście przekładu został użyty jeden z odpowiedników słownikowych rzeczownika *entuzjazm*. Wyróżnione rzeczowniki emotywne pełnią różne funkcje w zdaniu – rzeczownik polski jest dopełnieniem, natomiast rosyjski wchodzi w skład orzeczenia. W tabeli 6 przywołam wyjaśnienia znaczenia rzeczownika *восторг* przedstawione w słownikach definicyjnych.

Tabela 6. Znaczenie rzeczownika *восторг* na podstawie słowników definicyjnych

<i>восторг</i>		
SRJ	BTS	NSRJ
‘сильный подъем радостных чувств; восхищение’	‘необычайно радостное состояние, чувство восхищения’	‘необычайно радостное состояние, сильный подъем радостных чувств’

Choć w sensie jakościowym emocje nazywane przez rzeczowniki *entuzjazm* i *восторг* są różne, wyrazy te są podawane jako odpowiedniki w słownikach przekładowych. Zestawiając przywołane znaczenia z przytoczonymi wyżej definicjami rzeczownika *entuzjazm*, za ich wspólny mianownik można uznać niewątpliwą intensywność obu emocji.

W tabeli 7 zostały zebrane ekwiwalenty rzeczowników nazywających emocje pozytywne oraz ich rosyjskie ekwiwalenty tekstowe z uwzględnieniem przynależności morfologicznej.



Tabela 7. Rosyjskie odpowiedniki polskich rzeczowników ze znaczeniem emocji pozytywnych w zebranych materiale

Polski rzeczownik nazywający stan emocjonalny	Rosyjskie odpowiedniki tekstowe				
	Rzeczowniki	Czasowniki	Przymiotniki	Przysłówki	Inne
<i>entuzjizm</i>	<i>энтузиазм, восторг, интерес</i>			<i>радостно</i>	
<i>nadzieja</i>	<i>надежда</i>	<i>надеяться</i>			<i>надеясь (imiesłów przysłówkowy)</i>
<i>podziw</i>	<i>удивление</i>	<i>удивиться</i>	<i>удивительный</i>	<i>удивленно</i>	
<i>radość</i>	<i>радость</i>	<i>радоваться</i>	<i>радостный</i>	<i>радостно</i>	
<i>rozbawienie</i>				<i>весело</i>	
<i>szczęście</i>	<i>счастье</i>	<i>повезло</i>			<i>жить-поживать</i>
<i>szczęście i radość</i>	<i>счастье</i>				
<i>ulga</i>	<i>облегчение</i>				
<i>wdzięczność</i>			<i>благодарный</i>		
<i>zachwyt</i>	<i>восхищение</i>	<i>восхищаться</i>		<i>восхищенно</i>	
<i>zaufanie</i>		<i>доверять</i>			

Pełen repertuar samodzielnych części mowy wśród odpowiedników prezentuje rzeczownik *radość* – *радость, радоваться, радостный, радостно*. Podobna sytuacja dotyczy rzeczownika *podziw*, przy czym, jak już wcześniej wspomniałam, znaczenie pozytywne zostało osłabione w przekładzie poprzez zastosowanie nazwy emocji o ambiwalentnym wartościowaniu i jej derywatów: *удивление, удивиться, удивительный, удивленно*.

W przypadku rzeczowników mających w tekście przekładu cztery różne ekwiwalenty, niektóre z nich były wyrazami współrdzennymi rzeczownika, będącego głównym odpowiednikiem słownikowym, inne z kolei prezentowały przynależność do różnych rodzin wyrazów (np.: *entuzjizm* – *энтузиазм, восторг, интерес, радостно*).

Na podstawie obserwacji wynotowanych przykładów można zauważyć pewną prawidłowość: jeśli rzeczowniki nazywające emocje wraz z przyimkiem występują w funkcji okoliczników, są zazwyczaj tłumaczone na język rosyjski jako przysłówki współrdzenne z głównym odpowiednikiem słownikowym. Zmiana morfologiczna nie generuje w takiej sytuacji zmiany funkcji składniowej leksemu emotywnego. Porównajmy przykłady:

z zachwytem – восхищенно  
z rozbawieniem – весело  
z radością – радостно  
z podziwem – удивленно  
z entuzjazmem – радостно

Przysłówki to najbardziej typowa forma wyrażenia okolicznika sposobu.

Przeprowadzone badanie pokazało, że mimo obecności utrwalonych w słownikach przekładowych odpowiedników, znaczenie rzeczowników nazywające wybrane emocje pozytywne jest w tekście rosyjskiego przekładu przekazywane w różny sposób. Przedstawiony repertuar ekwiwalentów tekstowych nie jest bynajmniej pełny i ostateczny. Polskie i rosyjskie leksemy emotywnie będące różnymi częściami mowy zazwyczaj pełnią odmienne funkcje składniowe. Jednak przekaz znaczenia może się odbywać różnymi drogami – ważne jest to, by znaczenie emotywnie zostało zachowane w tekście docelowym. Wspomniany repertuar pozostaje więc otwarty, realizacje tekstowe nie zawsze będą spójne z odpowiednikami proponowanymi przez słownik.

Niniejszy artykuł jest przyczynkiem do powstania polsko-rosyjskiego słownika leksyki emotywniej. Badanie na niewielkiej grupie przykładów – wybranych z książki jednego autora, przełożonej przez jednego tłumacza, stanowi wstęp do przygotowania większego opracowania. Jednak pozwala to już stwierdzić, że rzeczowniki nazywające emocje, mimo obecności dokładnych ekwiwalentów, utrwalonych w słownikach przekładowych, są tłumaczone za pomocą leksemów modyfikujących ich znaczenie zarówno w aspekcie ilościowym (poprzez użycie leksemów wskazujących na stany emocjonalne o większej lub mniejszej intensywności) oraz jakościowym. Oprócz tego emotywnie znaczenie wybranych rzeczowników jest też przekazywane w tekście docelowym za pomocą wyrazów odnoszących się do innych części mowy, często współrzędnych z głównym odpowiednikiem słownikowym. Warto się jednak zastanowić, czy w takiej sytuacji należy je traktować jako odpowiedniki rzeczownika polskiego. Mogą bowiem z jednej strony zostać uznane za ekwiwalenty kontekstowe, lecz z drugiej strony w podobnych przypadkach jednostką przekładu zdaje się nie tyle pojedynczy leksem nazywający stan emocjonalny, ile całe zdanie, w skład którego wchodzi. A zatem ważne zdaje się to, by do tekstu docelowego zostało przeniesione znaczenie emotywnie, nieważne, w jakiej formie morfologicznej znajdzie realizację. Struktura planowanego opracowania leksykograficznego będzie oparta na zestawieniu ekwiwalentów słownikowych z odpowiednikami tekstowymi, wyekscerpowanymi na podstawie obserwacji dwutekstów, oraz przykładami użycia konkretnych realizacji tekstowych w formie cytatów. Jako źródło posłuży współczesna polska literatura obyczajowa oraz teksty jej rosyjskiego przekładu. Celem opracowania będzie prezentacja możliwych form przekazu tego, co często uważamy za niewyraźne, co niejednokrotnie trudno ubrać we właściwe słowa. Taki leksykon

może okazać się przydatny zarówno w praktyce translatorskiej, jak i dydaktycznej, jako źródło gotowych rozwiązań w sytuacji wyrażania uczuć bądź mówienia o nich dla uczących się języka rosyjskiego. Ponadto zebrane konstrukcje mogą pomóc uczącym się w uświadomieniu sobie, że nie zawsze należy tłumaczyć dosłownie, że ta sama treść może zostać przekazana za pomocą odmiennych form czy środków nawet wtedy, gdy językiem docelowym jest język pokrewny i istnieją ustalone odpowiedniki słownikowe.

## Bibliografia

- Apresân, Ūrij. „Obraz čeloveka po danym âzyka: popytka sistemnogo opisaniâ”. *Voprosy âzykoznanîâ*, 1, 1995, s. 37–67.
- Babenko, Lûdmila. *Leksičeskie sredstva oboznačeniâ èmocij*. Sverdlovsk, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 1989.
- Borek, Małgorzata. *Uczucia i emocje w rosyjskich i polskich metaforach. Aspekt lingwistyczny*. Katowice, Uniwersytet Śląski w Katowicach–Oficyna Wydawnicza Waław Walasek, 2012.
- Chudyk, Dorota. „Rosyjskie i polskie konstrukcje porównawcze z przymiotnikami nazywającymi barwę pomarańczową (semantyka, struktura, składnia)”. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Glottodydaktyka*, 5, 2013, s. 9–19.
- Czapiga, Zofia. „O ekspresywności wypowiedzi emotywnych (na materiale języka rosyjskiego i polskiego)”. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Linguistica Rossica*, 11, 2015, s. 19–27.
- Data, Krystyna. „W jaki sposób językoznawcy opisują emocje?”. *Język a Kultura*. T. 14: *Uczucia w języku i tekście*. Red. Iwona Nowakowska-Kempna, Anna Dąbrowska, Janusz Anusiewicz. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2000, s. 245–252.
- Gak, Vladimir. „Èmocii i ocenki v strukture vyskazyvaniâ i teksta”. *Vestnik MGU*, 3, ser. 9, s. 87–95.
- Grabias, Stanisław. *O ekspresywności języka: ekspresja a słowotwórstwo*. Lublin, Wydawnictwo Lubelskie, 1981.
- Izard, Kérrol Èllis. *Èmocii čeloveka*. Moskwa, Izdatel'stvo MGU, 1980.
- Kamalova, Alla, Gennady Berestnev. „Èmocii kak predmet lingvističeskogo izučeniâ (na materiale russkogo âzyka)”. *Przegląd Wschodnioeuropejski*, 10 (2), 2019, s. 349–360.
- Kolčevs'ka, Katažina. *Kto esli ne â*. Przeł. Alëna Galicka. Belgorod, Izdatel'stvo klub semejnogo dosuga, 2016.
- Kołczewska, Katarzyna. *Kto, jak nie ja?*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2013.
- Kožina, Margarita, Lidiâ Duskaeva, Vladimir Salimovskij. *Stilistika russkogo âzyka. Učebnik*. Moskwa, Flinta, Nauka, 2011.
- Łątka, Elżbieta. „Czy mówienie o emocjach w języku obcym jest możliwe? O potrzebie rekonstruowania skryptów kulturowych wyrażania emocji dla glottodydaktyków polszczyzny”. *Acta Universitatis Lodzianis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców*, 19, 2012, s. 35–43.
- Orzechowska, Joanna. „Èmotivnyj komponent značeniâ prilagatel'nyh v russkom âzyke”. *Przegląd Wschodnioeuropejski*, 11 (1), 2020, s. 407–416.
- Popowicz, Joanna. *RADOŚĆ we współczesnym języku hiszpańskim i polskim. Kognitywna analiza semantyczna wybranych leksemów*. Kraków, Towarzystwo Utworów i Wydawców Prac „Universitas”, 2018.
- Wierzbička, Anna. *Kocha, lubi, szanuje. Medytacje semantyczne*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1971.

## Wykaz skrótów stosowanych w tekście

- BTS – Kuznecov, Sergej, red. *Bol'soj tolkovyj slovar' russkogo Źyka*. Sankt-Peterburg, Norint, 2000.
- ISJP, A–Ó – Bańko, Mirosław, red. *Inny słownik języka polskiego. A–Ó*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- ISJP, P–Ż – Bańko, Mirosław, red. *Inny słownik języka polskiego. P–Ż*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.
- NSRJ – Efreмова, Tat'ána. *Novyj slovar' russkogo Źyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj*. Web. 6.09.2021. [www.udarenieru.ru](http://www.udarenieru.ru).
- NSRPPR – Wawrzyńczyk, Jan, red. *Nowy słownik rosyjsko-polski polsko-rosyjski*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021.
- SRJ – Evgen'eva, Anastasiá, red. *Slovar' russkogo Źyka v četyrĕh tomah*. Moskva, Russkij Źyč, 1981–1984.
- WSJP – Źmigrodzki, Piotr, red. *Wielki słownik języka polskiego*. Web. 10.09.2021. [www.wsjp.pl](http://www.wsjp.pl).
- WSPR, A–Ó – Hessen, Dymitr, Ryszard Stypuła. *Wielki słownik polsko-rosyjski. A–Ó*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1979.
- WSPR, P–Ż – Hessen, Dymitr, Ryszard Stypuła. *Wielki słownik polsko-rosyjski. P–Ż*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, 1979.
- WSRP, A–O – Mirowicz, Anatol et al. *Wielki słownik rosyjsko-polski. A–O*. Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa, 1980.
- WSRP, II–Я – Mirowicz, Anatol et al. *Wielki słownik rosyjsko-polski. II–Я*. Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa, 1980.

DANIEL PIECEWICZ

## ***Non-speech information w angielskich i rosyjskich napisach Closed Captions zawartych w serialu Эпидемия. Analiza kontrastywna***

### **Non-speech information in English and Russian Closed Captions in the series *To the lake*. A contrastive analysis**

**Abstract.** The article focuses on a specific and little explored branch of audiovisual translation, namely non-speech information (Zdenek, 2015) in the Closed Captions (CC) in the Netflix production series *To the lake* (Russian title *Эпидемия*), directed by Pavel Kostomarov. The article attempts to reach a consensus in the terminological dispute between the countries of North America and Oceania (Captions) on the one hand, and the countries of Europe on the other (Subtitles). The decision to use the term “captions” and “captioning” is being justified. The method used in the research is the corpus-driven method, and the contrastive method between the intralingual captions in Russian and the interlingual captions in English. Individual types of non-speech information are compared: Speaker identifier, Language identifier, Sound effects, Paralanguage, Manner of speaking identifiers, Music and Channel identifier (Zdenek, 2015). In addition, some space is devoted to the NSI as non-verbatim. The results show a slight discrepancy in the amount of NSI used (2,020 in the English version and 2,004 in the Russian version). The greatest disproportions are noticed only at the level of individual categories. Differences were noticed, among others, in the level of the originality of data records, i.e. greater synonymy in the English version, especially in the category of Paralanguage and Sound effects. The research opens up a discussion on the condition of captions and improving accessibility in the NSI usage.

**Keywords:** captioning, subtitles for the d/Deaf and Hard of Hearing, accessibility, AVT, non-speech information

Daniel Pieciewicz, University of Szczecin, Szczecin – Poland, [daniel.pieciewicz@phd.usz.edu.pl](mailto:daniel.pieciewicz@phd.usz.edu.pl),  
<https://orcid.org/0000-0001-9559-3854>

## **1. Wstęp**

W niniejszych rozważaniach podejmuję temat dotychczas nie dość doceniony, dotyczący porównania budowy krajobrazu sonicznego zawierającego się w tzw. *non-speech information* (NSI) w dwóch wersjach językowych (angielskiej

i rosyjskiej) utworzonych dla jednego dzieła audiowizualnego. NSI to główny element wyróżniający opracowanie należące do taksonomii tłumaczeń audiowizualnych, znane jako *subtitles for the d/Deaf and Hard of Hearing* (SDH) oraz *captions*<sup>1</sup>. Rozwój internetu ułatwił lingwistom dostęp do wielu materiałów do analizy, z których skorzystano w celu częściowego wypełnienia tej luki i włączenia badań nad captioningiem do głównego nurtu. *Эпидемия* (ang. *To the Lake*, pol. *Ku jezioru*, reżyseria: Pavel Kostomarov) to rosyjskojęzyczny ośmioodcinkowy serial o gatunku thriller/science-fiction wyprodukowany przez serwis VOD Netflix w 2019 roku. Produkcja została wybrana do analizy ze względu na to, że jako jedna z nielicznych zawiera dwie wersje językowe *closed captions*: angielską i rosyjską. Dzieła udostępnione w serwisie nieczęsto mają swoje wersje *closed captions* w języku innym niż tożsamym z warstwą audio<sup>2</sup>. W związku z ograniczoną produkcją takich napisów, nie istnieje wiele materiału do badania, tym bardziej wykonanego przez profesjonalnych twórców i pochodzącego ze sprawdzonego źródła. Łączny czas wszystkich odcinków to 405 minut, w których zawiera się reprezentatywna ilość danych korpusowych przeznaczonych do rzetelnej analizy.

O ile zadanie polegające na spisywaniu słów z ekranu wydaje się nie nastrożać większych problemów, to tworzenie napisów jest zadaniem wymagającym kreatywności i uważności (Zdenek 54, 78). Jest to umotywowane koniecznością opisywania warstwy dźwiękowej, tzw. *non-speech information*, które opisują ścieżkę dźwiękową inną niż mowa i komunikują o fabule, nastroju, znaczeniu wypowiedzianych kwestii itd. (Harkins, Korres, Singer, Virvan). Pozornie sprzeczne z ideą kreatywności jest istnienie wielu kodeksów na temat sztuki captioningu<sup>3</sup> – mimo ich istnienia autorzy wykazują się inwencją i nierzadko muszą odwołać się do własnej wiedzy i intuicji w celu podania jak najwierniejszej informacji o dźwięku (np. tytułu piosenki).

## 2. Terminologia

W literaturze można napotkać gorący spór już w obszarze nazewnictwa. Istnieją dysproporcje terminologiczne, które zostaną przedstawione w danym rozdziale w celu poprawy jakości zarówno własnych, jak i przyszłych badań na temat tego zagadnienia. W pracach anglojęzycznych europejskich językoznawców spotkać można termin *subtitles for the d/Deaf and Hard of Hearing* (SDH), co odbiega od

<sup>1</sup> Zasygnalizowane w tym miejscu rozbieżności terminologiczne zasługują na szersze opisanie w dalszej części pracy.

<sup>2</sup> Obserwacja własna. Warto zaznaczyć, że oferta serwisu różni się od kraju zamieszkania.

<sup>3</sup> Np. polski kodeks opublikowany przez Fundację Kultury bez Barrier: „Napisy dla osób niesłyszących i słabosłyszących – zasady tworzenia” autorstwa Izabeli Künstler i Urszuli Butkiewicz.

terminu stosowanego w USA i Kanadzie (lecz także w Australii i Nowej Zelandii): *captions*. Polski naukowiec Łukasz Bogucki (Bogucki 17) utożsamia *captioning* z tłumaczeniem audiowizualnym i stosuje go jako synonim słowa *subtitles*, jednakże znaczeniem słowa *subtitles* na kontynencie północnoamerykańskim oraz na antypodach jest produkt tłumaczenia interlingwalnego<sup>4</sup> niezawierający informacji dźwiękowych, skierowany do słyszającej widowni, najczęściej „wypalony” w obrazie i niemożliwy do wyłączenia (Zdenek 52). Dla tamtejszych badaczy ważne jest rozróżnienie obu typów opracowania audiowizualnego, niekoniecznie wyraźnie zaznaczone w parze *subtitles* i *subtitles for the d/Deaf and Hard of Hearing*. Takie nazewnictwo sugeruje wtórność ostatnich, ze względu na konieczność użycia rozbudowanej przydawki do głównego terminu *subtitles*. Problem ten znika w parze *captions* oraz *subtitles*, w których pierwsza forma opracowania jest z definicji dostosowana do bariery słuchowej, a druga – do bariery językowej.

Joe Clark w swojej krytyce pracy doktorskiej Josélíi Neves (Portugalia) wyraża się następująco na temat terminu SDH:

Nie potrafię wystarczająco podkreślić, jak użycie malapropizmu „subtitling for the deaf and hard-of-hearing” wpływa na całą perspektywę pracy. To, co [Neves] nazywa SDH, w rzeczywistości nosi nazwę *captioning*, nawet jeśli język portugalski nie potrafi odróżnić słów *captioning* od *subtitling*, i nawet jeśli Brytyjczycy tego nie potrafią [przeł. D.P., kursywa w oryg.] (Clark 2006a).

W dalszej części Clark (2006a) wysuwa wniosek, że termin SDH ma w sobie odcień patronizujący i opiera się na teorii **tłumaczenia** audiowizualnego, w obrębie którego, wedle badacza, *captioning* znajdować się nie powinien. Wyjaśnia również, że *captioning* nie jest ani synonimem, ani amerykańskim odpowiednikiem „europejskiego” SDH, a że są to w istocie dwie różne techniki opracowania audiowizualnego, przy czym to pierwsze tylko okazjonalnie wchodzi w obszar AVT.

Niestety na gruncie polsko- i rosyjskojęzycznym nie istnieją zręczne odpowiedniki terminu *captions* i użytkownicy są zmuszeni do stosowania dostępnych w zasobach tych języków słów: *napisy* oraz *субтитры*, obejmujących zarówno typ opracowania inter-, jak i intralingwalnego. Obecna rozbieżność może powodować nieporozumienia i utrudnienie precyzyjnego formułowania myśli w pracach naukowych (tabela 1).

---

<sup>4</sup> Choć, jak wynika nawet z tytułu niniejszej pracy, *captioning* może być interlingwalny, wówczas spotkać się można z terminem *translated caption* ‘tłumaczone *captions*’ (Clark 2006a). Warto zaznaczyć, iż tłumaczony w tym przypadku jest wciąż kanał audio, a nie oryginalny plik napisowy.

Tabela 1. Asymetria w definicjach

Definicja	USA/Kanada/Australia/ Nowa Zelandia	Europa
Zawierają NSI, najczęściej intralingwalne	Captions Closed (Open) Captions CC	Subtitles for the d/Deaf and Hard of Hearing SDH Napisy dla niesłyszących (słabosłyszących, głuchych) Субтитры для глухих и слабослышащих
Nie zawierają NSI, są produktem tłumaczenia	Subtitles	Subtitles Napisy (podpisy) Субтитры

Choć przekład terminu *subtitles* na polski jako „napisy” bądź „podpisy” nie budzi żadnych wątpliwości, w samej tkance słowa nie zawiera się żadna wskazówka co do tego, co powinno takie opracowanie zawierać. Język angielski wyznacza widoczną granicę między oboma terminami. Według słownika monolingwalnego języka angielskiego *Longman Dictionary of Contemporary English subtitles* to: „the words printed over a film in a foreign language to translate what is being said by the actors”. W przytoczonej definicji zawiera się słowo „tłumaczyć” (*translate*), którego nie zawiera definicja słowa *captions*: „words printed above or below a picture in a book or newspaper or on a television screen to explain what the picture is showing”. Dana definicja zawiera w sobie znaczenie „objaśniania” tego, co dzieje się na ekranie (w kontekście omawianego tematu – objaśniania warstwy dźwiękowej). W dyskursie naukowym wypadaloby wyznaczyć granicę pomiędzy jednym a drugim, a wspomniane frustracje mogą pomóc osiągnąć konsensus. Ostatecznie proponuję zapożyczenie anglojęzycznych terminów w oryginalnych formach *subtitling* oraz *captioning*. „Amerykańska” terminologia będzie propagowana ze względu na brak trafnej propozycji przekładu, która mogłaby się zakorzenić na gruncie polskim. Słowa „napisy” lub „podpisy” będą używane w toku pracy wymiennie, gdyż z tematu artykułu wynika, że chodzi właśnie o *captions*.

### 3. Metodologia

Wybraną do danego zadania metodą korpusową jest metoda *corpus-driven*. Wedle Eleny Tognini-Bonelli, „w podejściu *corpus-driven* językoznawca zorientowany jest na integralność danych jako całości, a opisy mają być wyczerpujące w odniesieniu do dowodów korpusowych”, a „twierdzenia teoretyczne [...] odzwierciedlają poświadczenia” (Tognini-Bonelli 84, przeł. D.P.).



Kolekcjonowanie materiału do badań przebiegło według następujących kroków:

- 1) ekstrakcja pliku .srt z odcinków serialu,
- 2) przekopiowanie zawartości do dwóch plików .xlsx (z angielską i rosyjską wersją),
- 3) odfiltrowanie linii niezawierających *non-speech information* poprzez zastosowanie reguł wyszukiwania,
- 4) ręczne wyszukanie NSI rozbitych w toku przekopiowywania na dwie linie i scalenie ich,
- 5) klasyfikacja.

Tak przygotowane minikorpusy zostały następnie porównane z zastosowaniem analizy ilościowej i jakościowej.

Dane zostaną omówione wedle klasyfikacji NSI Zdenka. W swojej książce *Reading sounds: Closed-captioned media and popular culture* wyróżnia on siedem typów *non-speech information*:

- 1) speaker identifier (identyfikator mówcy),
- 2) language identifier (identyfikator języka),
- 3) sound effects (efekty dźwiękowe),
- 4) paralanguage (parajęzyk),
- 5) manner of speaking identifier (identyfikator sposobu mówienia),
- 6) music (muzyka),
- 7) channel identifier (identyfikator kanału) (Zdenek 56–57).

Wszystkie z powyższych kategorii mogą być realizowane na wiele sposobów, w zależności od interpretacji i intuicji autora napisów. Za NSI uważam tekst, którego granice wyznacza nawias kwadratowy otwarty z lewej strony oraz nawias kwadratowy zamknięty z prawej. Jeden wpis można oznaczyć w dowolnej liczbie kategorii. Przykładowo: rekord „[Сергей с закрытым ртом]” zawiera dwie kategorie: „Сергей” – identyfikator mówcy oraz „с закрытым ртом” – identyfikator sposobu mówienia. Wpis „[по рации кашляет мужчина]” zawiera trzy rozpatrywane osobno informacje: „по рации” – identyfikator kanału, „кашляет” – parajęzyk, „мужчина” – identyfikator mówcy. Granice NSI wyznacza także pojawiający się symbol nutki (♫): „♫ Ехали мы, ехали с горки на горку ♪” zaliczam jako jedno NSI o kategorii „muzyka”.

#### 4. Opis i analiza *non-speech information*

W 2020 NSI w wersji angielskiej oraz 2004 NSI w wersji rosyjskiej udział procentowy rozkłada się tak, jak pokazano w tabeli 2.

Tabela 2. Rozkład procentowy *non-speech information* w obu wersjach językowych<sup>5</sup>

ENG	Rodzaj	RUS
61,19	Identyfikator mówcy	73,92
27,82	Parajęzyk	14,96
11,63	Efekty dźwiękowe	4,99
8,22	Muzyka	7,13
2,08	Identyfikator sposobu mówienia	2,99
2,72	Identyfikator kanału	1,90
0,69	Identyfikator języka	0,65

Wyjątki od powyższych reguł stanowią niektóre wpisy umieszczone w nawiasach kwadratowych, lecz będące zaledwie swoistymi cytatami poddanymi transformacji, a zatem niemieszczącymi się w żadnej z powyższych kategorii. Zarejestrowano ich 1,09% (22 NSI) w wersji angielskiej oraz 0,15% (3 NSI) w wersji rosyjskiej. Zostanie im poświęcony odrębny podrozdział.

#### a) Identyfikator mówcy

Znakomitą część NSI stanowi identyfikator mówcy: w obydwu językach to ponad połowa wszystkich informacji pozajęzykowych. Najczęściej używaną etykietą jest imię głównych bohaterów. Jest to naturalnie podyktowane scenariuszem i tokiem fabuły – większość postaci występujących w serialu odgrywa główne i drugoplanowe role, są więc one obecne na obrazie przez większość czasu, a to wymaga posłużenia się imieniem w celu ich identyfikacji. Na uwagę w wersji rosyjskiej zasługuje sporadyczna niekonsekwencja w stosowaniu form imion bohaterów: 107 użycie imienia *Аня* oraz 13 użycie pełnej formy *Анна*, gdy wypowiada się ta sama postać, a także 43 użycia imienia *Миша* i trzy użycia pełnej wersji imienia *Михаил*. W wersji angielskiej nie doświadczy tego rodzaju niekonsekwencji ze względu na ubogość fleksyjną języka angielskiego oraz wpisany w jego strukturę deficyt form deminutywnych, jak również domniemany brak znajomości reguł języka rosyjskiego. Wart zauważenia jest fakt niechętnie używanego patronimiku w wersji angielskiej: występują zaledwie cztery użycia dla postaci pobocznej (*Sergeich*), podczas gdy wersja rosyjska stosuje imię ojcowskie (ros. *отчество*) także dla dodatkowych bohaterów: *Семёнова* (ang. *Olya*) oraz *Нина Васильевна* (ang. *woman*) – tu wraz z imieniem. Co prawda informacja o imieniu i patronimiku kobiety jest prawdopodobnie zawarta wyłącznie w liście dialogowej, lecz przekazuje niuans o ważności postaci (jest to matka głównego bohatera,

<sup>5</sup> Suma każdej z kolumn nie wynosi 100% ze względu na możliwość otagowania jednostki w kilku kategoriach.

a nie przypadkowa kobieta). Zauważa się indywidualne podejście w strategiach stosowania identyfikatora mówcy.

Twórcy obu wersji bardzo chętnie korzystają z identyfikacji mniej znaczących bohaterów za pomocą liczebnika. Podczas wystąpienia w jednej scenie bohaterów o jednej cesze (przeważnie płci czy funkcji) dodawany jest liczebnik w formie cyfry: *местный 3, солдат 4*, itp. (łącznie 54 wystąpienia). Odnotować należy, że twórcy nie przykładają tej samej wagi do śledzenia poszczególnych bohaterów w celu skrupulatnej identyfikacji za pomocą liczebnika; istnieją rozbieżności również na poziomie semantycznym (*soldier* oraz *майор*) (tabela 3).

Tabela 3. Różnice w numeracji i identyfikacji funkcji bohaterów

[soldier 1] We have one infected, and the rest are in the gym.	[военный 3] У нас одна зараженная, остальные собраны в спортзале.
[soldier 2] You're sure you have all the infected?	[майор] В спортзале точно все, кто контактировал?
Are there other classes in the school?	В школе еще есть занятия?
– [soldier 1] Are there other pupils here? – Yes.	– [военный 3] В школе ученики еще есть? – Да.
[soldier 1] Yes, there are.	[военный 3] Да, есть.
[soldier 2] Isolate the whole school.	[майор] Изолировать всю школу.

## b) Parajęzyk

Znaczną część poświadczeń w tej kategorii zajmują czasowniki (obie wersje językowe wyrażają taką prawidłowość). Wyjątkowo parajęzyk wyraża się za pomocą rzeczownika (tabela 4).

Tabela 4. Rozkład procentowy części mowy w kategorii parajęzyka w wersji rosyjskiej

Część mowy	Procent	Przykłady
Czasownik	93,49	[кричат], [стонет], [храпит], [лает]...
Rzeczownik	6,51	[крик], [стон], [рвотные позывы], [храп]...

Rzeczowniki pojawiają się częściej w towarzystwie informacji nazywającej efekt dźwiękowy. Zostaje wówczas zachowana zgodność części mowy: [звук пощечины, плач], [крик, звук падения], [лязг металла, крики, стоны], [взрыв, крики]. W wersji rosyjskiej odnotowano jeden wyjątek: [лязг металла, **кряхтит**], być może w celu uniknięcia względnie rzadkiej formy gerundium *кряхтение* (35 tys. wyników w wyszukiwarce Yandex), *кряхтит*, 3. os. l.p. (195

tys. wyników). Można zastanowić się nad rzadkością używania rzeczowników w funkcji parajęzyka, bowiem z punktu widzenia ekonomiczności znaków wydają się one bardziej uzasadnione: por. [крик] – 6 znaków, [кричит] – 8 znaków; [храп] – 6 znaków, [храпит] – 8 znaków itd. Wydaje się, że formy rzeczownika w mianowniku mają przewagę i pomagają zaoszczędzić znaki w linii.

W wersji angielskiej parajęzyk wyrażony czasownikiem jest zauważalny jeszcze częściej (tabela 5).

Tabela 5. Rozkład procentowy części mowy w kategorii parajęzyka w wersji angielskiej

Część mowy	Procent	Przykłady
Czasownik	98,06	[chuckling], [yelps], [both laughing], [scoffs]...
Rzeczownik	1,94	[muffled screaming], [snoring continues]...

Warto zauważyć, że formy zakończone na *-ing* mogą występować zarówno w roli czasownika (*present participle*), jak i rzeczownika, odpowiednia klasyfikacja zależy zatem od sąsiadujących słów. Również dla precyzyjności danych i właściwej anotacji należy skonfrontować napisy z obrazem, bowiem jeden dźwięk może być zarówno produktem strun głosowych człowieka, jak i zwierzęcia, np. odmieniony czasownik *to bark* ‘szczekać’ występuje w serialu, lecz dźwięk ten wykonuje bynajmniej nie pies, lecz jedna z ludzkich postaci (por. Zdenek 60):

Odgłos ryczenia [oryg. *groan* – D.P.], dla przykładu, zwykle określany jest jako parajęzyk, czyli dźwięk produkowany przez ludzkie struny głosowe, lecz niemożliwy do przekodowania na mowę. Jednak zwierzęta też czasem ryczą, jak w przykładzie [H’RAKA GROANS], który zanotowałem jako efekt dźwiękowy, a nie parajęzyk, ponieważ H’Raka jest smokiem [...] [przeł. D.P.].

Jak powyżej wykazano, parajęzyk przejawia się głównie w czasownikach, jednak dobór poszczególnych ich form jest także wart opisania. W wersji rosyjskiej napisów można zaobserwować dominację czasu teraźniejszego 3. osoby liczby mnogiej lub pojedynczej (w zależności od liczby uczestników w scenie). Niekonsekwentnie i być może bez większego uzasadnienia stosowane są formy czasu przeszłego (łącznie cztery użycia, w tym dwa w otoczeniu czasownika występującego w czasie teraźniejszym) (tabela 6).

Tabela 6. Rozkład procentowy czasu gramatycznego w kategorii parajęzyka w wersji rosyjskiej

Czas	Procent	Przykłady
Czas teraźniejszy	98,61	[смеются], [улыбается], [кто-то кашляет]...
Czas przeszły	1,39	[выдохнул], [прочистил горло], [вздыхает, прочистил горло] (x2).

O ile kłopotliwe jest utworzenie czasu teraźniejszego od czasownika *прочистить* (otrzymujemy formę dokonaną *прочистит*), o tyle można by zachować konsekwencję czasu teraźniejszego za pomocą użycia synonimu *откашливается*, który, *nota bene*, pojawia się wcześniej w opracowaniu. Nieuzasadniona niekonsekwencja pojawia się też w formie *выдохнул*, z którą koresponduje chętnie używana w toku trwania fabuły forma *выдыхает*.

Większą różnorodność w obrębie czasu gramatycznego daje wersja angielska, bowiem natknąć się można na formy *present simple* (czas teraźniejszy prosty) oraz formę ciągłą *present participle* (imiesłów przymiotnikowy czynny). Język angielski może sobie pozwolić na większą precyzję i, jak twierdzi Zdenek (2015), użycie danego czasu akcentuje pewien niuans w scenie:

Konwencją przy sygnalizowaniu nieciągłych dźwięków jest trzecia osoba czasu teraźniejszego czasownika: (LAUGHS), (GRUNTS), (COUGHS), natomiast przy dźwiękach ciągłych – forma imiesłowu przymiotnikowego czynnego czasownika: (LAUGHING), (GRUNTING), (COUGHING).

W języku rosyjskim takie rozróżnienie możliwe jest na poziomie aspektu bądź synonimii, a zatem twórcy powinni rozważać dobór adekwatnego wariantu. Dla przykładu: wersja rosyjska wyróżnia dwa czasowniki odnoszące się do krzyku i różniące się długością tej czynności: *вскрикивает* oraz *кричит* (*кричат*). Definicje słownikowe (Ożegov, Skvorcov) zaznaczają te różnice:

ВСКРИКНУТЬ, -ну, -нешь; сов. Внезапно и отрывисто крикнуть. В. от испуга. [...]  
КРИЧАТЬ, -чу, -чишь; несов. 1. Издавать крик. К. от боли. [...]

Podobne odcienie zawarte są także w czasownikach: *посмеивается*, *усмеивается/ухмыляется* i *смеется*, z których trzy pierwsze są zdefiniowane jako krótkotrwałe poprzez przysłówki *слегка* i *немного*. Ciągłość czasownika *смеяться* jest zawarta w jego niedokonanym aspekcie i poparta przykładami w słowniku: *до упаду*, *до слез* (Ożegov, Skvorcov). Dane korpusowe wyróżniają opozycję czasu gramatycznego w wersji angielskiej, np. *screams/screaming*, *yelps/yelping*, *laughs/laughing*, itp., jednak można zaobserwować również bogactwo synonimiczne (np. *yelp*, *exclaim* – czynności krótkotrwałe oraz *cry*, *yell* – czynności długotrwałe).

### c) Efekty dźwiękowe

Zdaniem Zdenka (Zdenek 59), warstwa efektów dźwiękowych jest zdominowana przez wyrażenia skoncentrowane wokół czasownika. Jak widać w poniższej tabeli, z zebranych przeze mnie danych korpusowych, zasada ta znajduje potwierdzenie tylko w wersji angielskiej *captions* – tu dysproporcja jest największa, bowiem na 235 efektów dźwiękowych zaledwie 6 jest wyrażonych rzeczownikiem (tabela 7).

Tabela 7. Rozkład procentowy czasu gramatycznego w kategorii efektów dźwiękowych w wersji angielskiej

Część mowy	Procent	Przykłady
Czasownik	97,87	[trapdoor closes], [slaps], [rocket whistling], [wood clattering], [knee cracking]...
Rzeczownik	2,13	[knock on window], [static on radio] (x 4), [thud].

W wersji rosyjskiej części mowy nie wykazują tak dużej dysproporcji, jednak, w przeciwieństwie do wersji anglojęzycznej, dominują tu rzeczowniki (tabela 8).

Tabela 8. Rozkład procentowy czasu gramatycznego w kategorii efektów dźwiękowych w wersji rosyjskiej

Część mowy	Procent	Przykłady
Czasownik	40,43	[шаги приближаются], [взводит курок], [открывает дверь], [щелкает предохранитель]...
Rzeczownik	59,57	[шум снаружи], [стук, хлопки], [звук шагов], [лязг цепи], [хруст снега]...

W wersji rosyjskiej daje się zaobserwować mnogość użyc (10% wszystkich efektów dźwiękowych) słowa *звук* wraz z przydawką dopełniaczową. Wersja angielska nie stosuje słowa *sound* w analogicznych sytuacjach, zamiast tego pojawiają się konstrukcje czasownikowe. Tabela 9 ilustruje różnice na poziomie części mowy pomiędzy angielską a rosyjską wersją napisową.

Tabela 9. Porównanie wybranych efektów dźwiękowych

[звук заводимого мотора]	[car engine <b>starts</b> ]
[звуки стрельбы]	[automatic weapon <b>firing</b> ]
[звук льющейся воды]	[shower <b>running</b> ]
[звук разбивающегося стекла]	[ <b>shattering</b> ]
[звук пощечины, плач]	[ <b>slaps</b> ]; [Marina <b>screams</b> ]
[звук шагов]	[footsteps <b>approaching</b> ]
[гул мотора]	[engine <b>sputtering</b> ]
[звон ключей]	[keys <b>jingling</b> ]

Dysproporcje w różnych wersjach językowych napisów otwierają pole do interpretacji lingwistycznych. Możliwe, że twórca wersji angielskiej sięga domyślnie po czasowniki, gdyż ich znaczenia oparte na dynamice i czynności, kojarzą

się ze źródłem powstania dźwięku, w przeciwieństwie do wersji rosyjskiej, gdzie krótkie, często jednosylabowe formy rzeczownika, takie jak *стук, лязг, гул, звон* czy *хруст*, funkcjonują jako onomatopeje i celniej oddają istotę dźwięku (powyższe sądy wymagają jednak potwierdzenia w badaniach nad ikonizacją w języku). Oczywiście większa ilość danych oraz dalsze badania na tle kontrastywnym są wymagane, by określić pewne uniwersalia zawarte w różnych wersjach językowych *captions* oraz by wykluczyć indywidualne wybory i strategie twórców.

NSI dają możliwość subtelnego zaakcentowania intencji bohatera. Odpowiednio dobrane efekty dźwiękowe potrafią adekwatnie przełożyć charakter sceny. W jednej z nich bohater kilkakrotnie stuka do drzwi, chcąc zwrócić na siebie uwagę postaci znajdującej się za nimi. Oto porównanie obu wersji napisowych (tabela 10).

Tabela 10. Porównanie dźwiękowego rozpisania sceny

[Сергей стучит]	[knocking on door]
[Павел] Минуту.	One minute.
[Сергей стучит]	[banging]
[Павел] Я сейчас выйду.	Hold on, I'm coming.
[Сергей стучит]	[banging continues]

Jak wynika z zapisów po lewej stronie tabeli 10, trzykrotnie powtórzony został efekt dźwiękowy w formie „[Сергей стучит]”. Taki zabieg wydaje się odhumanizowany i zautomatyzowany, podczas gdy scenie towarzyszy nasilające się zniecierpliwienie. Dodatkowo, czasownik o neutralnym odcieniu *стучит* nie oddaje adekwatnie stopniowo pojawiającej się złości Siergieja (Kirill Käro). W wersji angielskiej następuje gradacja znaczeniowa: neutralne *knocking* ‘pukanie’ przekształca się w *banging* ‘walenie’. Za trzecim razem pojawia się dodatkowy czasownik *continues* ‘trwa’, pokazując nieustępliwość bohatera.

Efekty dźwiękowe w dziele audiowizualnym stwarzają doskonałą okazję do kreatywnych poszukiwań jak najbardziej adekwatnych *non-speech information*. Istotne jest zatem unikanie banału i powtarzalności na rzecz synonimii oraz wiernego oddawania ducha sceny i intencji scenarzystów. Należy pamiętać, że napisy pełnią też funkcję edukacyjną zarówno dla osób z mniej sprawnym słuchem, jak i dla osób słyszących, które uczą się języka obcego. Autorzy powinni zatem korzystać z pełnego spektrum znaczeń, jakie niesie język. Warto wspomnieć, że autor wersji angielskiej zdecydował się na opis efektu dźwiękowego aż 235 razy w toku trwania serialu, podczas gdy autor wersji rosyjskiej skorzystał z tej możliwości jedynie 100 razy. Taka różnica rzuca światło na kondycję napisów dla osób niesłyszących, a zbieranie i analiza NSI uwrażliwia na ważność elementów pozajęzykowych.

#### d) Identyfikator kanału

Zaobserwowano niewielkie różnice w stosowaniu danej kategorii. Autor wersji rosyjskiej od czasu do czasu stosuje skróty myślowe, np.: „[громкоговоритель]”, „[радио]”, „[рация]”, lub swoiste metonimie o modelu „komunikat za kanał”: „[объявление]”, „[новости]”, co można traktować już jako nazbyt daleko idącą interpretację. W przywołanych NSI brakuje obiektywnej informacji o kanale, z której widz domyśliłby się, czym jest nadawany komunikat. Równolegle występują wyrażenia przyimkowe, takie jak: „[по рации]”, „[голос из мегафона]”, „[голос из колонок]”. Pierwsze rozwiązanie jest zwarte i pozwala zaoszczędzić cenne znaki, natomiast jeżeli autor uzna, że wymagane jest doprecyzowanie, istnieje możliwość dodania kolejnych informacji: *голос из...*, *мужчина по...*, *женский голос по...* itd. W wersji angielskiej nie zaobserwowano metonimii ani pojedynczych rzeczowników w warstwie identyfikatorów kanału, wszystkie użycia stosują przyimek *on* ‘przez’: „[man on PA]”, „[on radio]”, „[reporter on radio]” itd., poza rekordem „[indistinct radio chatter]”, w którym słowo *radio* pojawia się w roli występujących w angielszczyźnie tzw. *attributive nouns*, gdzie słowo *chatter* ‘rozmowa’ jest określane przez poprzedzające słowo *radio*.

#### e) Identyfikator języka

W przypadku wystąpienia w dziele elementów obcojęzycznych autor napisów musi zinterpretować sens takiej obecności. W omawianym serialu jedynym językiem obcym<sup>6</sup> jest język mandaryński. Wszystkie użycia, zarówno w wersji angielskiej, jak i rosyjskiej stosują NSI, zastępując cytowanie wypowiedzi *verbatim*. Jest to podyktowane egzotycznością języka, którego, według prawdopodobnej intencji scenarzystów, widz „ma nie zrozumieć”. Na 13 użycie identyfikatora języka w rosyjskiej wersji 12 zawiera neutralny czasownik *говорит*: „[говорит по-китайски]”, „[говорит по-китайски по рации]”. W ostatnim użyciu czasownik *говорит* jest opuszczony: „[программа-переводчик по-китайски]”. Angielska wersja nadaje scenom więcej dynamizmu, co jest adekwatne do aktualnego przebiegu sceny na ekranie. Uwidacznia się to w sferze czasownikowej: „[man **yelling** in Chinese]”, „[man **speaking** Chinese]” oraz „[**shouting** in Chinese]”.

#### f) Identyfikator sposobu mówienia

W obrębie niniejszej kategorii można dostrzec nieznaczną dysproporcję na korzyść wersji rosyjskiej: 60 do 42. W obu opracowaniach lwią część stanowią czasowniki (około 3/5) (tabela 11).

<sup>6</sup> Nie licząc rosyjskiego, który dla odbiorców napisów w języku angielskim również jest językiem obcym. Widownia jednak przed seansem zdaje sobie sprawę z osadzenia dzieła w obcych realiach (w tym przypadku rosyjskich), zatem nie ma potrzeby stosowania ciągłej identyfikacji języka.



Tabela 11. Rozkład procentowy czasu gramatycznego w kategorii identyfikatora sposobu mówienia w wersji angielskiej i rosyjskiej

ENG	Rodzaj	Przykłady	RUS	Rodzaj	Przykłady
57,14	Czasownik	[voice echoing], [screaming], [Anya distorted], [man whispering].	60,00	Czasownik	[кричит], [шепчет], [дядя Коля бормочет].
42,86	Przysłówek	[loudly], [groggily], [angrily].	36,67	Przysłówek	[шепотом], [громко], [навзрыд].
0,00	Wyrażenie przyimkowe	∅	3,33	Wyrażenie przyimkowe	[Сергей в бреду].

Zastanawiać może względnie mała liczba przysłówków, które wydają się najbardziej odpowiednie do określenia sposobu czyjegoś mówienia. Ograniczają też dwuznaczność danego NSI: dla przykładu, informacje „[кричит]” i „[screaming]” znajdują się w tożsamych formach zarówno w kategorii identyfikatora sposobu mówienia (wykrzykiwanie komunikatu, np. „[Ира кричит] Поехали быстро!”), jak i w kategorii parajęzyka (czasownik „[кричит]” wyrażający efekt np. bólu). Klasyfikowanie *non-speech information* do danej kategorii wymaga zatem ostrożności i rozpatrzenia danego rekordu wraz z obrazem.

### g) Muzyka

Warstwa muzyczna odgrywa istotną rolę w niemal każdym dziele audiowizualnym. Jest to kategoria, którą ciężko przeoczyć, dlatego też wymaga odpowiedniego opisanie – muzyka potrafi zbudować charakter sceny, a także osadzić ją w odpowiednich realiach.

W obu wersjach odnotowano podobną liczbę NSI dotyczących muzyki (143 vs 166), jednak sposób ich realizacji znacznie się różni. Opracowanie rosyjskie stosuje częściej strategię o umieszczeniu piosenki *verbatim*, podczas gdy wersja anglojęzyczna zaznacza wyraźną tendencję do opisywania gatunku muzyki. Taką sytuację zauważa się w jednej z użytych w serialu piosenek trwającej ok. 130 sekund. Tekst oryginalnej piosenki w wersji angielskiej *captions* pozostaje niedostępny (również dla słyszającej widowni nieznającej języka rosyjskiego), zamiast niego autor podaje informację o charakterze (*soft*) i gatunku (*folk*). NSI powraca jeszcze parokrotnie w postaci „[folk music continues]”, aby przypomnieć o pozostającej w tle piosence (tabela 12).

Tabela 12. Porównanie rozpisania sceny z elementem muzycznym

♪ Ехали мы, ехали с горки на горку ♪	[soft folk music playing]
♪ Да потеряли ось от колеса ♪	[folk music continues]
♪ Вышли мы впрямьку Мундиры в оборку ♪	[folk music continues]
♪ Солдатики любви, синие глаза... ♪	[folk music continues]
♪ Как взяли, повели нас Дорогами странными ♪	
♪ Вели да привели, как я погляжу ♪	
♪ Сидит птица бледная С глазами окаянными ♪	
♪ Что же, спой мне, птица Может, я попляшу... ♪	
♪ Спой мне, птица Сладко ли душе без тела? ♪	
♪ Легко ли быть птицей Да так, чтоб не петь? ♪	
♪ Запрягай мне, Господи Коней беспредела ♪	
♪ Я хотел пешком Да видно, мне не успеть... ♪	
♪ Звезды наверху, а снег на пути ♪	

Identyczna sytuacja powtarza się wraz piosenką Filippa Kirkorowa *Жестокая любовь*. Mimo popularności artysty nie pojawia się wizytówka, lecz zostaje zacytowany tekst. Widz anglojęzyczny musi zadowolić się dość stronniczym „[cheesy pop song playing faintly]” (‘kiczowata popowa piosenka w tle’). Widz rosyjskojęzyczny zdaje się pozornie uprzywilejowany i ma szansę doszukać się związku warstwy tekstowej z fabułą serialu, należy jednak wziąć pod uwagę dodatkowe koszty i nakład czasu, które wygenerowałyby tłumaczenie poetyckie dla opracowania anglojęzycznego. Z drugiej zaś strony, zwięzły tekst śpiewany przez jedną z głównych postaci oraz związany z akcją dziejącą się na ekranie został przetłumaczony (tabela 13).

Tabela 13. Porównanie rozpisania sceny z elementem muzycznym

[...] [поёт] ♪ Баю-баю-баю-бай ♪ ♪ Приди, котя, на сарай ♪	[...] <i>Goodbye, goodbye</i> ♪ ♪ <i>Pretty kitty, please don't cry</i> ♪
---	--

Odwrotny scenariusz (tekst anglojęzycznej piosenki w opracowaniu anglojęzycznym) bynajmniej nie potwierdza się. Daje się zaobserwować opozycja artysty i tytułu do gatunku (tabela 14).

Tabela 14. Porównanie rozpisania sceny z elementem muzycznym

[звучит песня Gem and the Deadheads “Why Can’t You Feel It?”]	[rock music playing]
--	----------------------

Może się wydawać, że drobiazgowość autora wersji rosyjskiej nie znajduje uzasadnienia. Tytuł i nazwa zespołu może nic nie mówić publiczności (ok. 9 tys. wyświetleń owej piosenki w serwisie YouTube). O wiele bardziej adekwatne wydaje się rozwiązanie anglojęzyczne z uwzględnieniem gatunku muzyki. Podobnym przykładem jest zastosowanie wyłącznie nazwy wykonawcy wraz z następującym tekstem piosenki: w opracowaniu rosyjskim pojawia się NSI „[Любэ]” (rosyjski zespół rockowy o dużej popularności). Wersja angielska ponownie nie dąży do takiej szczegółowości i stosuje ogólne „[folk music playing]”. Różnica w zabiegach może dotyczyć próby odniesienia się do znajomości realiów u widzów rosyjskojęzycznych.

W toku trwania serialu można usłyszeć powracającą kilkukrotnie piosenkę budującą romantyczny nastrój między dwójką nastoletnich bohaterów. Rosyjska wersja napisowa stosuje niekonsekwentnie kilka różnych zapisów: „[звучит чувственная песня на английском языке]”, następnie dość mało mówiące „[музыка «Teach Me Tiger»]”, po pewnym czasie wraca lekko zmodyfikowane: „[чувственная песня на английском языке]”. Wersja angielska rezygnuje z tytułu, lecz na wzór rosyjskojęzycznego odpowiednika premiuje nastrojowy charakter piosenki: „[dreamy rock music playing]”, „[sensual music playing]”. Należy rozważyć, czy zmiana treści NSI nie burzy w tym wypadku pewnego zamysłu reżysera i czy nie należałoby ograniczyć się do identycznie brzmiącej informacji przy każdym kolejnym wystąpieniu piosenki.

W tabeli 15 wyodrębniono i porównano rozmaite opisy nastroju i gatunku muzyki pojawiającej się w serialu.

Tabela 15. Porównanie przydawek stosowanych do opisu muzyki

напряженная (12)	tense (14), suspenseful (1)
зловещая (8)	sinister (5), eerie (5), disturbing (2)
спокойная (6), спокойная музыка на фортепиано (1)	∅, soft piano (7), light piano (1), piano (1)
мелодичная (6)	∅
чувственная (4)	sensual (5), whimsical (1), romantic (3)
ритмичная (2)	∅
драматическая (1)	dramatic (9)
грустная (1)	somber (8), wistful (2)
веселая (1)	upbeat (1)

радостная (1)	uplifting (2)
тихая (1)	∅
∅	rock (11), upbeat rock (2), dreamy rock (2), sensual rock (1)
∅	pop (10), cheesy pop (1), cheesy (1)
∅	melancholy (11)
∅	folk (9), soft folk (1)
∅	expectant (5)
∅	heavy metal (2), heavy (1), muffled heavy metal (1)
∅	dreamy (3)
∅	funk (2)
∅	classical (1), light classical (1)
∅	opera (2)
∅	pounding (2)
∅	solemn (2)
∅	ethereal (1)
∅	muffled techno (1)
∅	angelic (1)
∅	rap (1)

Zastanawiająca wydaje się ogromna dysproporcja pomiędzy obiema wersjami. Wniosek: autor opracowania rosyjskiego ignoruje wiele z dźwięków otoczenia (zarówno diegetycznych, jak i niediegetycznych). Bogactwo opisów muzyki w wersji angielskiej wyznacza kierunek, w jakim powinna zmierzać sztuka captioningu – autorzy powinni być w stanie uchwycić wiele odcieni muzyki, tak jak pokazują to dane z prawej kolumny. Zauważona różnica może dotyczyć także cytowania niektórych piosenek *verbatim* po stronie rosyjskiej, co poskutkowało automatycznym zwiększeniem obfitości NSI opisującej sam gatunek po stronie angielskiej.

#### h) NSI w funkcji edycji

W zebranych danych korpusowych kilka NSI pełni funkcję edycji tekstu, aby uniknąć konieczności podania go *verbatim*. Strategia jest możliwa do zastosowania, gdy rozmowa jest nieistotna dla fabuły, toczy się w tle lub należy do tłumu. Wersja angielska ma tendencję do wycinania mniej ważnych fragmentów i zastępowania ich komentarzem *indistinct chatter* ‘niewyraźna rozmowa’ (tabela 16).

Tabela 16. Verbatim vs edycja

[новости по ТВ] <i>Из-за плохой погоды...</i>	[indistinct chatter on TV]
---	----------------------------

Twórca opracowania angielskiego podjął też decyzję o wycięciu części modlitwy jednego z bohaterów, uznając ją za niewyraźną (tabela 17).

Tabela 17. Verbatim vs edycja

[Борис] Ибо ты сказал: „Господь – упование мое”;	[Boris praying indistinctly]
Всевышнего избрал ты прибежищем твоим;	[Boris] No evil shall befall thee.
не приключится тебе зло,	Neither shall any plague come nigh thy dwelling.
и язва не приблизится к жилищу твоему; ибо Ангелам...	– The angels shall look down upon thee--

Wersja rosyjska stosuje podobną elipsę tylko jednokrotnie: „[АНТОН ПОВТОРЯЕТ] Сука!”. W odpowiedniku angielskim możemy przeczytać „[Anton] Bitch! Bitch! Bitch!”, co udowadnia, że ostateczna decyzja co do budowy NSI należy do autora i najpewniej nie jest uzależniona od języka.

## 5. Wnioski

Wyniki wskazują na występowanie uniwersaliów w warstwie gramatycznej: wersja angielska posiłkuje się prawie wyłącznie rzeczownikami przy opisywaniu efektów dźwiękowych, wersja rosyjska stosuje czasowniki i rzeczowniki w przybliżonych proporcjach; istnieje większa precyzja w określaniu długości trwania dźwięku w kategorii „parajęzyk” w opracowaniu anglojęzycznym itd. Istotną rolę w formie NSI będzie odgrywał język oryginału i to, czy opracowane zostały napisy inter- czy intralingwalne. Ta hipoteza wymaga zbadania większej ilości materiału pochodzącego od wielu twórców, jednak z analizy powyższych fragmentów można śmiało wywnioskować, że przy opracowaniu intralingwalnym większą uwagę przykładają się do cytowania tekstu *verbatim*, natomiast rozbieżność językowa dyktuje większy stopień edycji tekstu. Może to być spowodowane tym, że proces tłumaczenia z góry zakłada stosowanie różnorodnych transformacji przekładowych. W przekładzie „właściwym” istnieje bowiem większa swoboda do manipulowania wypowiedzią, a przez to zastępowania jej komentarzem, np. „[indistinct chatter]”.

Istnieje konieczność zgromadzenia większej ilości danych korpusowych i wydobywania z nich wiedzy o *non-speech information* poprzez analizy jakościowe. Konieczna jest także szczególna wrażliwość na wymagania widowni o specyficznych potrzebach, bowiem po stronie twórców leży odpowiedzialność za odbior-

ców opracowania. Clark (2006b) wskazuje hipotetyczne powody, przez które społeczność osób niesłyszących wydaje się bierna w walce o lepszą jakość napisów. Należą do nich m.in.:

- brak odpowiedniego wykształcenia u osób starszych, co skutkuje kłopotami z wychwyceniem błędów;
- brak dostępu do warstwy audio, przez który osoby niesłyszące „nie wiedzą, co trącą”;
- strach przed wnoszeniem skarg, aby nie stracić napisów całkowicie.

Należy mieć na uwadze, że tworzenie napisów to zadanie kreatywne, wymagające nie tylko nadzwyczajnej kompetencji w języku, w którym przygotowywane jest opracowanie, lecz także wyjątkowej wrażliwości na warstwę dźwiękową i pozostałe elementy parajęzykowe, które są niedostępne dla grupy docelowej, a mogą mieć potencjalne znaczenie.

### Bibliografia

- Bogucki, Łukasz. *Areas and methods of audiovisual translation research*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 2016.
- “Caption”. *Online etymology dictionary*. Web. 05.09.2021. [www.etymonline.com/word/caption](http://www.etymonline.com/word/caption).
- Clark, Joe. *Comments on Josélia Neves’s Ph.D. Thesis on captioning*. 2006a. Web. 05.09.2021. [joeclark.org/access/captioning/Neves/](http://joeclark.org/access/captioning/Neves/).
- Clark, Joe. *Why don’t deaf people care about captioning quality?*. 2006b. Web. 05.09.2021. [joeclark.org/access/captioning/Neves/](http://joeclark.org/access/captioning/Neves/).
- Gem & the deadheads – Why can’t you feel it?*. Web. 11.09.2021. [www.youtube.com/watch?v=I-977t8r6Swc](http://www.youtube.com/watch?v=I-977t8r6Swc).
- Harkins, Judith E., Ellie Korres, Beth Singer, Barbara M. Virvan. “Non-speech information in captioned video: A consumer opinion study with guidelines for the captioning industry”. *Technology assessment program*. Gallaudet University. 1995. Web. 10.09.2021. <https://dcmp.org/learn/static-assets/nadh126.pdf>.
- Longman dictionary of contemporary English [for advanced learners]*. Harlow, Essex, Pearson, 2014.
- Ożegov, Sergej, Lev Skvorcov. *Slovar’ russkogo ázyka*. Moskwa, Oniks, 2008.
- Tognini-Bonelli, Elena. *Corpus linguistics at work*. Amsterdam–Philadelphia, J. Benjamins, 2001.
- Zdenek, Sean. *Reading sounds: Closed-captioned media and popular culture*. Chicago, The University of Chicago Press, 2015.

### Filmografia

- Kostomarov, Pavel. *To the lake*. 2019. Web. 05.09.2021. [www.netflix.com](http://www.netflix.com).

DANIEL DZIENISIEWICZ

## Transkrypcja tekstu rosyjskiego na znaki polskiego alfabetu w relacjach z zesłania publikowanych na łamach czasopisma „Zesłaniec”

The transcription of Russian texts into the Polish alphabet  
in the reports from exile published in the journal “Zesłaniec”

**Abstract.** The aim of the article is to analyze transcription errors occurring in the texts transcribed from Russian into the Polish alphabet which were published in the journal “Zesłaniec”. The results of the study show that the majority of errors are caused by Polish language interference and insufficient knowledge of the Russian language. Many errors are also influenced by the sounds of the Russian language. The obtained results are compared against the outcomes of (presented) previous analyses and high-frequency errors observed in studies to date. On the basis of the conducted analysis, the author proposes to modify the current Polish transcription system of the Russian language. He postulates that the rules used by the Polish Scientific Publishers PWN are replaced with a set of rules which would to a greater extent reflect the phonetic features of the Russian language as well as the transcription practices of Polish speakers.

**Keywords:** transcription, linguistic norm, usus, Russian, Polish

Daniel Dzienisiewicz, Adam Mickiewicz University, Poznań – Poland, [dzienis@amu.edu.pl](mailto:dzienis@amu.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0003-0400-5143>

### Wprowadzenie – pojęcie transkrypcji i transliteracji

Tekst rosyjski zapisywany grażdanką może być oddawany w języku polskim za pomocą dwóch systemów notacji – transliteracji oraz transkrypcji<sup>1</sup>. Pierwszy z nich – transliteracja – polega na konwersji znaków graficznych jednego alfabetu na znaki graficzne innego alfabetu. Stanowi on zatem przykład transpozycji graficznej, nieuwzględniającej właściwości fonetycznych obu języków (Dulewicz-

---

<sup>1</sup> Większość informacji dotyczących systemu transkrypcji i transliteracji przytoczonych we wprowadzeniu znalazła się także w artykułach Dzienisiewicz 2019 oraz Dzienisiewicz, Dzienisiewicz 2020.

wa 1981: 12). Ze względu na swoją prostotę<sup>2</sup> transliteracja znajduje zastosowanie w sytuacjach wymagających precyzyjnego zapisu, przede wszystkim w opisach katalogowych i bibliograficznych oraz w pracach o charakterze naukowym, tj. w tekstach, dla których istotne jest jak najdokładniejsze oddanie oryginalnej pisowni, tak by możliwa była jej późniejsza rekonstrukcja (Polański 2006: 108; Dulewiczowa 1993: 70). Przekształcenie tekstu zapisanego za pomocą znaków jednego alfabetu w zapis wykorzystujący znaki innego alfabetu jest również istotą transkrypcji, wszelako transkrypcja powinna przede wszystkim odzwierciedlać warstwę dźwiękową języka, w którym został napisany oryginalny tekst<sup>3</sup> (Polański 2006: 107–108). W przeciwieństwie do transliteracji transkrypcja kierowana jest do szerokiego grona odbiorców i jest wykorzystywana m.in. w prasie, literaturze pięknej, wydawnictwach popularnonaukowych i bibliotekach szkolnych (Dulewiczowa 1993: 68; Szymczak 1992: 149).

System transkrypcji współczesnego języka rosyjskiego powstał w 1956 roku w wyniku prac Komitetu Językoznawstwa Polskiej Akademii Nauk, zaś rok później lista wypracowanych zasad została po raz pierwszy ogłoszona drukiem<sup>4</sup> (Doroszewski et al. 43–58). Mimo że sformułowane wówczas reguły stanowią podstawę dla opracowań normatywnych już od przeszło półwiecza<sup>5</sup>, należy stwierdzić, że nie są one wolne od niedociągnięć. Kontrowersje wzbudza bowiem przede wszystkim graficzna adaptacja cech fonetycznych języka rosyjskiego. Definiując pojęcie transkrypcji w kontekście języka rosyjskiego i polskiego, Irena Dulewiczowa konstatuje, że polega ona na:

[...] przełożeniu **systemu graficznego języka na system graficzny innego języka z uwzględnieniem pewnych cech fonetycznych obydwu języków** [wyróżnienie D.D.], albowiem alfa-

<sup>2</sup> Zob. listę zasad transliteracji zamieszczoną na stronie internetowej [sjp.pwn.pl](http://sjp.pwn.pl) (*Transliteracja współczesnego alfabetu rosyjskiego*).

<sup>3</sup> Zob. definicję transkrypcji zamieszczoną na stronie internetowej [dobryslownik.pl](http://dobryslownik.pl): „Transkrypcja to przekształcenie graficzne tekstu z uwzględnieniem wymowy: zastępowanie znaków określonego alfabetu znakami alfabetu drugiego; **głównym celem transkrypcji jest oddanie warstwy brzmieniowej języka** [wyróżnienie D.D.]” (*Dobry słownik języka polskiego*).

<sup>4</sup> Warto jednak zaznaczyć, że system ten nie był pierwszą próbą unormowania polskiego zapisu transkrypcyjnego. W 1934 roku Polskie Towarzystwo dla Badań Europy Wschodniej i Bliskiego Wschodu ogłosiło bowiem *Projekt transkrypcji z języka rosyjskiego na język polski*. Projekt ten był w wielu punktach zbieżny z aktualnie obowiązującymi zasadami i także stanowił rozwiązanie kompromisowe: zaproponowane w nim reguły z jednej strony służyły oddawaniu rosyjskiej pisowni, z drugiej – wymowy, w innych wypadkach uwzględniały zaś konwencję zapisu określonych wyrazów rosyjskich, ukształtowaną w toku rozwoju polszczyzny (Lednicki).

<sup>5</sup> Ze względu na ograniczoną objętość niniejszego tekstu nie przytaczamy w nim katalogu zasad transkrypcji współczesnego alfabetu języka rosyjskiego PWN. Zagadnienie to zostało szczegółowo omówione w licznych publikacjach (Szymczak 1978: 140–142, 1992: 150–152, 1996: 150–152; Polański 1996: 86–87, 1998: 88–89, 2006: 109–110; Dulewiczowa 1981: 72–73, 1993: 65–66; Dzienisiewicz 2019: 169–171 i in.); por. także źródło elektroniczne *Transkrypcja współczesnego alfabetu rosyjskiego*.



bety odzwierciedlają tylko niektóre cechy fonologiczne. Pozycję nadrzędną w tej relacji musi siłą rzeczy zająć język przyjmujący elementy obce, dostosowując je do własnej wymowy i pisowni. W naszym wypadku mamy do czynienia z odniesieniem alfabetu rosyjskiego do systemu graficznego języka polskiego, zaś to, co nazwane zostało „pewnymi cechami fonetycznymi”, stanowi określoną konwencję, ukształtowaną w procesie formowania się zasad transpozycji grażdanki w języku polskim (Dulewiczowa 1981: 17).

Wypowiedź ta wskazuje na inherentną niedoskonałość systemu transkrypcji, który – w odróżnieniu od transkrypcji fonetycznej *sensu stricto* – nie jest w stanie w pełni odzwierciedlać brzmienia języka rosyjskiego. Do wad systemu transkrypcji można zaliczyć m.in. nieoddawanie akania, tj. wymowy litery *o* w pozycji bezprzyciskowej jako [a], oraz nieoznaczanie wymowy litery *z* jako [v] w dopełniaczu przymiotników, zaimków i imiesłów rodzaju męskiego i nijakiego liczby pojedynczej. Pomimo że zasadność przywołanych reguł tłumaczona jest dążeniem do wiernego oddania graficznej postaci wyrazu (Dulewiczowa 1981: 23), należy zauważyć, że tłumaczenie to jest sprzeczne z postulatem „respektowania” wymowy obcej (Dulewiczowa 1993: 65). Sprzeczność ta staje się tym bardziej oczywista, gdy weźmiemy pod uwagę fakt, iż przytoczone reguły mają w rzeczywistości charakter wybiórczy: oto bowiem litera *u* (z reguły transkrybowana jako *i*), gdy występuje po literach *ж*, *у* i *ш*, transkrybowana jest jako *y*, np. w wyrazach *жила* (*żyła*) i *цупра* (*cytra*) – zapis ten stanowi zatem odzwierciedlenie wymowy rosyjskiej<sup>6</sup>.

Wskazane nieścisłości sprawiają, że obowiązująca konwencja transpozycji grażdanki na znaki polskiego alfabetu bywa naruszana – zdaniem Dulewiczowej ma to przede wszystkim miejsce w literaturze pięknej, w której do zapisów transkrybowanych nierzadko przedostaje się akanie<sup>7</sup> (Dulewiczowa 1993: 68).

Warto także odnotować, że nienależyte oddawanie wymowy rosyjskiej przez polski system transkrypcji było niejednokrotnie krytykowane w literaturze lingwistycznej. Uwagi wobec tej kwestii formułowała nie tylko wspomniana wcześniej Dulewiczowa (zob. przypis nr 5), lecz także poznański językoznawca Yury Fedorushkov, który w *Przedmowie* do *Kieszonkowego słownika piłki nożnej* zaproponował alternatywny zestaw reguł transkrypcji:

Zapis transkrypcji w niniejszym słowniku oparto na zasadach proponowanych przez PWN. Zasady te jednak w niewielkim stopniu oddają wymowę, np. *ушка* to tak naprawdę nie *szczuka*, a – czytając „po polsku” – *siuka*; wyraz *молоко* – to nie *moloko*, lecz *malako*. Zasady te jednak

<sup>6</sup> Do kwestii tej odnosi się Dulewiczowa, stwierdzając, że zasady transkrypcji są „systemem umownym dalekim od ścisłości” (Dulewiczowa 1981: 23).

<sup>7</sup> Na częste przypadki interferencji fonetycznej języka rosyjskiego w tekstach transkrybowanych wskazują także internauci; zob. komentarz odnoszący się do tekstu przetranskrybowanego jako *ja gawarju pa ruski*: „Byłam bardzo zaskoczona, gdy po raz pierwszy zobaczyłam, że Polacy zwykle piszą po rosyjsku «fonetycznie», nawet myślałam, że to nie rosyjski język, a białoruski [sic!]” (*Zanotowane*, źródło elektroniczne).

nieznacznie modyfikowano, np. w kwestii redukcji jakościowej samogłosek, a także różnic w notowaniu wydźwięku niektórych spółgłosek w języku polskim i rosyjskim: wyraz *допóза* zapisywano nie jako *doroga*, tylko *daroga*. Zatem wyraz *болельщик* nie jako *bolelszczyk*, tylko jako *bal'el'sik*. Wyraz *засупóвка* zanotowano jako *gaz'irofka* z ubezdźwięcznioną spółgłoską „w”, tj. [v] [...] (Fedorushkov 9).

Jak widać, rozwiązania przyjęte przez autora mają na celu nadanie zapisowi transkrybowanemu maksymalnej wierności brzmieniu języka rosyjskiego.

### Cel pracy i materiał badawczy

Mając na uwadze powyższe obserwacje dotyczące niekonsekwencji w oddaniu właściwości fonetycznych języka rosyjskiego przez system transkrypcji, postanowiliśmy zbadać, w jaki sposób Polacy transkrybują teksty, które zostały oryginalnie napisane w języku rosyjskim. Celem przedsięwzięcia było udzielenie odpowiedzi na pytanie, jakiego rodzaju tendencje graficzne oraz odstępstwa od normy transkrypcyjnej można zaobserwować w poddanym analizie materiale tekstowym. Dotychczasowym rezultatem prowadzonych badań były dwie publikacje poświęcone zapisom transkrybowanym obecnym w felietonach Stanisława Michalkiewicza (Dzienisiewicz 2019) oraz rosyjskim tekstom prasowym przetranskrybowanym przez studentów Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w ramach eksperymentu badawczego (Dzienisiewicz, Dzienisiewicz 2020). Niniejszy tekst stanowi kontynuację wcześniejszych analiz i ma na celu ustalenie, czy, z jaką częstością oraz jakiego rodzaju błędy transkrypcyjne są spotykane w tekstach wspomnieniowych publikowanych na łamach czasopisma „Zesłaniec”. Zaplanowana seria badań ma w naszym zamierzeniu ukazać intuicyjną praktykę użytkowników polszczyzny w zakresie transkrypcji z języka rosyjskiego.

W świetle powyższego założenia za niezbędne uznajemy przeanalizowanie możliwie dużej i reprezentatywnej liczby polskich tekstów zapisanych w postaci transkrypcji, które nie zostały uprzednio poddane wnikliwej korekcie językowej. Nie bez znaczenia jest także różnorodność materiału, dlatego nasze dociekania koncentrują się na tekstach zróżnicowanych pod względem gatunku, a także wieku i stopnia znajomości języka rosyjskiego ich autorów.

Będący przedmiotem naszego zainteresowania w niniejszym artykule kwartalnik „Zesłaniec” jest wydawany przez Radę Naukową Zarządu Głównego Związku Sybiraków, który powstał w 1996 roku z inicjatywy Wiesława Krawczyńskiego i Antoniego Kuczyńskiego. Problematyka tekstów zamieszczanych na łamach „Zesłańca” odnosi się do związków polsko-syberyjskich w kontekście zesłań: w kwartalniku publikowane są zarówno artykuły naukowe, jak i wspomnienia Polaków, którzy zostali zesłani na Syberię. Pismo prowadzi kronikę, w której

opisywane są najważniejsze wydarzenia dotyczące Związku Sybiraków w Polsce oraz zamieszczone są omówienia i recenzje publikacji poświęconych relacjom polsko-syberyjskim. W „Zesłańcu” publikowane są głównie teksty polskich i rosyjskich badaczy, a grono jego odbiorców tworzą m.in. nauczyciele historii, pracownicy nauki oraz studenci (charakterystykę czasopisma zaczerpnięto ze strony zeslaniec.pl – zob. *Zesłaniec*).

Wstępny ogląd wykazał, że w tekstach wspomnieniowych ogłaszanych na łamach „Zesłańca” częstokroć można zaobserwować wypowiedzi w języku rosyjskim, które są zapisywane za pomocą znaków polskiego alfabetu. Dlatego też zdecydowaliśmy, że poddamy je systematycznej obserwacji<sup>8</sup>. Analiza objęła przede wszystkim rubrykę „Relacje z zesłania” zawierającą największą liczbę tekstów rosyjskojęzycznych przytaczanych w postaci transkrypcji, które nie zostały wcześniej sprawdzone pod kątem zgodności z obowiązującymi zasadami pisowni.

### **Analiza błędów transkrypcyjnych zaobserwowanych w materiale badawczym**

Z tekstów poddanych analizie wyodrębniono łącznie 1930 wyrazów zapisanych w formie transkrybowanej. Konfrontacja materiału badawczego z regułami transkrypcji dowiodła, że spośród wszystkich rozpatrywanych wyrazów poprawnie przetranskrybowane zostały 1322 słowa (68,5% materiału), błędnie zaś – 608 słów (31,5%). W grupie leksemów zawierających błędy wystąpiło 785 odstępstw od zasad transkrypcji PWN. Zaobserwowane pomyłki podzielono na cztery grupy ze względu na ich formę graficzną. Obejmują one:

- 1) **zastępowanie znaków przez inne** – 445 błędów (56,7% wszystkich błędów),
- 2) **pomijanie znaków** – 246 błędów (31,3%),
- 3) **dodawanie znaków** – 61 błędów (7,8%),
- 4) **innego rodzaju błędy** – 33 błędy<sup>9</sup> (4,2%).

Dalej omówiono uchybienia odniesione do powyższych grup.

<sup>8</sup> W badaniu wykorzystano artykuły, które zostały udostępnione na stronie internetowej <http://zeslaniec.pl/>. Zawartość strony stanowią teksty opublikowane na łamach „Zesłańca” w latach 2007–2020 (odpowiednio w numerach 29–83).

<sup>9</sup> Zanim omówimy pomyłki włączone w skład każdej grupy, pragniemy wskazać na istotny dla dalszych rozważań problem kontekstowego zastosowania wyrazów obcych, tj. zapisywania słów w formie transkrypcji bądź w postaci spolszczonej (Dulewiczowa 1981: 58). Wyrazy rosyjskie spotykane na łamach „Zesłańca” otrzymują bowiem niekiedy polską formę zależną, tj. są one polonizowane na płaszczyźnie morfologicznej i tym samym włączone do polskiego systemu paradygmatycznego (zob. np.: *tieleżką, ławoczka*). W związku z powyższym powstaje pytanie, czy tego typu zapisy również powinny być uznawane za błędy w transkrypcji (wszak występują w tekstach zapisanych

## 1. Zastępowanie liter

Odstępstwa od reguł transkrypcji PWN polegające na substytuowaniu określonych liter przez inne litery bądź połączenia literowe tworzą 62 kategorie. Należą do nich:

- 1) **zapis litery a zamiast litery o** (131; 16,7%): *adin* (2<sup>10</sup>), *adkroj*, *adkrywaj* (2), *Adno*, *akajannyj*, *akończilas*, *akoszeczka*, *arużja*, *bajca* (2), *bajcow*, *balszym*, *biezpakojsa*, *brasaj*, *celawał*, *chaczu*, *charaszo* (2), *chazaiin*, *Chaziajka*, *chaziajki*, *chazjain*, *czamadan*, *czelawiek* (2), *czelawieka*, *dagawor*, *damoj* (3), *gałubyje*, *gатов* (2), *gawnom*, *gaworitie*, *gruzawik*, *Kagda* (2), *Kamierczewskoje*, *kanfiet*, *kantory*, *kanwoj*, *kawo*, *lespramchoz*, *magilka*, *maladiec*, *maladoj*, *Małczy*, *małczy*, *miłaściniu*, *można*, *nada* (2), *nastajaszczimi*, *nieżna*, *nikawo*, *padchodi*, *padoch*, *padochniesz* (6), *padochnitie*, *padpiżdzisz*, *pajdiom* (2), *Paliak*, *pamierla*, *pamrom*, *parachod*, *pasiołka* (7), *paslednij*, *pasliednij*, *pasłuszajti*, *pastoj*, *praszczajtie*, *prawierka*, *prawierki*, *prigadit'sja*, *prigaditsja*, *proważał* (2), *radnom*, *radnuju* (2), *Rasieji*, *razgawarywaj*, *sabierajsa*, *Sabirajties*, *Sajuz*, *sawieckaja*, *skariej* (5), *skolka*, *tagda*, *tawaryszcz*, *trudawych*, *uchadi*, *uchadij*, *umalaju*, *waranok*, *wazmi*, *Wiernaszsia*, *wtoraje*, *wychadi* (3), *wychaditie*, *Załatyje*, *zawut*, *zdarowie*;
- 2) **zapis litery y zamiast litery i** (57; 7,3%): *bańszczyca*, *barabańszczyk*, *bieryj*, *brygadier*, *Brygadir*, *brygadirka*, *brygadirki*, *Czarnoroboczy*, *czarnorobocznych*, *czemodańczyk*, *dalnyj*, *jaszczykow*, *konstytucja*, *lotczyk*, *małczy*, *mołytwy*, *nariadczyka*, *nariadczykow*, *obszczyje*, *otkaszczyka*, *otkaszczyka*, *Otkaszczyki*, *perekatypola*, *pouczył*, *pryjechali*, *Prykuryt'*, *prykusku*, *prysyłali*, *prywiknietie*, *prywyczka*, *prywykniesz* (3), *prywyknietie*, *razgawarywaj*, *robocznych*, *staryk*, *szczy* (2), *tawaryszcz*, *towaryszcz*, *Try*, *Uczyłiszcze*, *uprawłajuszczy* (2), *uprawłajuszczym*, *uszczotczyk* (2), *Wasył*, *Wnntrennych*, *woszczyk*, *woszczyki*, *Zamolczy*, *zwuczyt*, *żenszczyinu*, *żenszczyiny*;
- 3) **zapis litery e zamiast litery o** (22; 2,8%): *bezprizornego*, *choziajstwem*, *czernieńkaja*, *kazionne* (2), *kierosinem*, *leźniówek*, *łaguczastek*, *montażnej*, *pojdiem*, *posiołek* (3), *rasstrełem*, *reżimnego*, *rozsylnego*, *swoje*, *twoje*, *uczastek*, *ukradieim*, *wiedra*, *wozmieim*;

---

w formie przetranskrybowanej). Ostatecznie zdecydowaliśmy, że problem ten dotyczy wyłącznie kontekstowego użycia wyrazów i nie będzie przez nas traktowany jako błąd *stricte* transkrypcyjny.

<sup>10</sup> Tu i dalej błędne zapisy zostały oznaczone pogrubioną czcionką. W nawiasach podano zaś liczbę wyrazów, w których wystąpił określony błąd (w przypadku, gdy wynosiła ona 2 lub więcej).

- 4) **zapis litery z zamiast litery s** (20; 2,5%): *bezprizornego, bezprizornyje, biezpakojśa, predrazsudkow, rozstawatsa, rozsylnego, rozsylnyj, z* (11), *zsylnaja, zsylnych*;
- 5) **zapis litery Ź zamiast litery n** (16; 2%): *akoŹczilas, baŹszczyca, barabaŹszczyk, bieżeŹcy* (3), *czemodaŹczyk, GermaŹca, giermaŹcami, specperesieleŹcami, spiec priesieleŹcy, spiecpieriesieleŹca, spiecpieriesieleŹców, ŹwiŹbazie* (3);
- 6) **zapis litery w zamiast litery g** (15; 1,9%): *carskowo, Czewo, Dwadcatpiatowo, kawo, Krpicznowo, niczewo* (4), *nikawo, radosnowo, siewodnia* (3), *sowieckowo*;
- 7) **zapis litery i zamiast litery y** (14; 1,8%): *barisznia, maszinkie, maszinu, miłaŹcinu, muŹik, nasi, niemiecko-faszystskimi, oruŹie, proŹiwanija, prywiknietie, skaŹi, skaŹitie, wasŹi, Źiwiot*;
- 8) **zapis litery d zamiast litery t** (12; 1,5%): *adkroj, adkrywaj* (2), *cietwierd, od, od kuda, oddaj* (2), *Oddielenie, Odkryli, odkrywaj* (2);
- 9) **zapis litery Ź zamiast połączenia n**<sup>11</sup> (11; 1,4%): *bielieŹkaja, czernieŹkaja, oczeŹ, PareŹ, PiarieŹ, trudodzieŹ* (3), *WaŹka, ŹeŹka, ŹyŹŹ*;
- 10) **zapis litery o zamiast litery e** (11; 1,4%): *czomodanem, kusoczok, naszom, podochnietie, podieszowlie, Raboczno-Krestianskoj, tiochniki, walonki, wojowali, Wypijom, Źoludocznyj*;
- 11) **zapis litery o zamiast litery a** (10; 1,3%): *Czarnoroboczy, czarnorobocznych, kotiszia, rozdiawajties, rozmietchik, rozstawatsa, rozsylnego, rozsylnyj, samoja, sochroni*;
- 12) **zapis połączenia dz zamiast litery d** (10; 1,3%): *gdzie, niedzieli, padpiŹdzisz, podieszowlie, radzi, trudodzieŹ* (3), *tuniejadziec, zawodzie*;
- 13) **zapis połączenia sz zamiast połączenia cz** (9; 1,1%): *szo* (7), *szoŹ* (2);
- 14) **zapis litery c zamiast litery t** (8; 1%): *ciurmie, gorsowiecie, miłaŹcinu, obłaŹci, Podajcie, Promkombinacie, sielsowiecie, Źycielstwo*;
- 15) **zapis litery h zamiast litery g** (7; 0,9%): *Boh, Boha, jahodki, prohulał, proihrała, Wierchownoho* (2);
- 16) **zapis litery j zamiast litery i** (6; 0,8%): *chazjain, Diadja, ot sjuda, pri-gadit Źja, prigaditsja, t'iebja*;
- 17) **zapis litery Ź zamiast litery s** (6; 0,8%): *jeŹli, miłaŹcinu, obłaŹci, ŹwiŹbazie* (3);

<sup>11</sup> Pisownia ta, jak również zapis litery Ź zamiast połączenia s' oraz Ź zamiast z', niekoniecznie musi być traktowana jako błędna, Dulewiczowa za poprawne uznaje bowiem m.in. zapisy: *жизнь – ŹyŹŹ, Кузьма – KuŹma* (Dulewiczowa 1981: 29–30). Ten sposób oznaczania miękkości spółgłosek jest jednak sprzeczny z zasadami transkrypcji, które głoszą, że znak zmiękczenia powinien być od dawany za pomocą apostrofu. Dlatego też, uznając nadrzędność reguł transkrypcji PWN, odnosimy powyższe zapisy do grupy błędów transkrypcyjnych.

- 18) **zapis litery c zamiast połączenia ts** (5; 0,6%): *sawieckaja, sowiecki* (2), *sowieckowo, sowieckuju*;
- 19) **zapis litery i zamiast litery j** (5; 0,6%): *podiom, Raboczo-Krestianskoj, Szastia, smiertiu, zdrowie*;
- 20) **zapis litery ś zamiast połączenia s'** (5; 0,6%): *a-woški, Moliteś, naszłoś, Piśmo, Sobirajtieś*;
- 21) **zapis litery a zamiast litery e** (4; 0,5%): *czamadan, Czarnoroboczy, czarnorobocznych, eszalon*;
- 22) **zapis litery l zamiast litery ł** (4; 0,5%): *eszalon, flota, kilogram, pamier-la*;
- 23) **zapis litery i zamiast znaku zmiękczenia ' (3; 0,4%):** *dwieri* (3);
- 24) **zapis połączenia sz zamiast litery z** (3; 0,4%): *otkaszczyka, woszczyk, woszczyki*;
- 25) **zapis litery ż zamiast połączenia sz** (3; 0,4%): *liż* (2), *wyżki*;
- 26) **zapis litery ć zamiast połączenia t'** (2; 0,3%): *napisać, srać*;
- 27) **zapis litery e zamiast litery y** (2; 0,3%): *dyszet, Stalinem*;
- 28) **zapis litery j zamiast litery y** (2; 0,3%): *oficjantki, socjalno-opasnych*;
- 29) **zapis litery k zamiast połączenia sz** (2; 0,3%): *brygadirka, brygadirki*;
- 30) **zapis litery ó zamiast litery o** (2; 0,3%): *bojców, strelków*;
- 31) **zapis litery s zamiast litery z** (2; 0,3%): *perielest, Sojus*;
- 32) **zapis połączenia sz zamiast litery s** (2; 0,3%): *chozraszczot, szczetowod*;
- 33) **zapis połączenia szcz zamiast połączenia cz** (2; 0,3%): *uszcotczyk* (2);
- 34) **zapis litery v zamiast litery w** (2; 0,3%): *sielsovieta* (2);
- 35) **zapis litery ź zamiast litery z** (2; 0,3%): *padpiżdzisz, żyźń*;
- 36) **zapis litery y zamiast litery o** (2; 0,3%): *suchyj, wychodnyj*;
- 37) **zapis litery a zamiast litery u** (1; 0,1%): *Krasnaju*;
- 38) **zapis połączenia au zamiast litery o** (1; 0,1%): *restauranu*;
- 39) **zapis litery c zamiast połączenia t'** (1; 0,1%): *rabotac*;
- 40) **zapis połączenia ch zamiast połączenia cz** (1; 0,1%): *Chto*;
- 41) **zapis połączenia ci zamiast połączenia cz** (1; 0,1%): *cietwierd*;
- 42) **zapis litery ć zamiast litery c** (1; 0,1%): *ćwietoczki*;
- 43) **zapis litery ć zamiast znaku zmiękczenia ' (1; 0,1%):** *bitć*;
- 44) **zapis litery e zamiast litery y** (1; 0,1%): *skwarżenach*;
- 45) **zapis litery g zamiast litery d** (1; 0,1%): *balanga*;
- 46) **zapis litery h zamiast połączenia ch** (1; 0,1%): *Hoziajstwo*;
- 47) **zapis litery j zamiast litery ł** (1; 0,1%): *gidro-uziej*;
- 48) **zapis połączenia je zamiast litery i** (1; 0,1%): *Jewreje*;
- 49) **zapis litery ł zamiast litery l** (1; 0,1%): *mołytwy*;
- 50) **zapis litery n zamiast litery t** (1; 0,1%): *rasniot*;

- 51) zapis litery *o* zamiast połączenia *je* (1; 0,1%): *odinolicznik*;
- 52) zapis litery *ó* zamiast litery *e* (1; 0,1%): *spiecpieriesielieńców*;
- 53) zapis litery *ó* zamiast litery *u* (1; 0,1%): *dwóch*;
- 54) zapis litery *s* zamiast połączenia *sz* (1; 0,1%): *nasi*;
- 55) zapis połączenia *sz* zamiast połączenia *szcz* (1; 0,1%): *żenszyny*;
- 56) zapis połączenia *sz* zamiast litery *ż* (1; 0,1%): *bumaszki*;
- 57) zapis litery *t* zamiast litery *i* (1; 0,1%): *plantrujtie*;
- 58) zapis litery *u* zamiast litery *a* (1; 0,1%): *Rajkomu*;
- 59) zapis litery *u* zamiast litery *e* (1; 0,1%): *kraju*;
- 60) zapis litery *y* zamiast litery *e* (1; 0,1%): *zachoczysz*;
- 61) zapis litery *ż* zamiast litery *s* (1; 0,1%): *Wyższe*;
- 62) zapis znaku zmiękczenia (*'*) zamiast litery *a* (1; 0,1%): *Jeb't*.

Z powyższego przeglądu wynika, że najliczniejszą kategorię błędów sprowadzających się do substytuowania znaków stanowią uchybienia o podłożu fonetycznym, wyrażające się w zastępowaniu litery *o* przez literę *a*. Omyłkowe zapisy są spotykane wyłącznie w sylabach nieakcentowanych i służą oddawaniu tzw. akania. Znaczący udział tej kategorii w materiale badawczym koresponduje z przywołanym wcześniej spostrzeżeniem Dulewiczowej o dużej częstotliwości występowania tego rodzaju błędów w polskich tekstach.

Z kolei w skład kategorii 2, obejmującej przypadki zapisu litery *y* w miejsce litery *i*, wchodzi wiele wyrazów, w których pisowni można zaobserwować wpływ języka polskiego. Przejawia się on w charakterystycznym dla polszczyzny zapisie litery *y* po połączeniach *cz* oraz *szcz*, a także po literach *ł* i *r*, np.: *czemodańczyk*, *zwuczyt*, *żenszczynu*, *Try*.

Błędy zaliczone do kategorii 3 z reguły stanowią zaś rezultat nieznamomości poprawnej pisowni wyrazów zawierających literę *ě* (litera ta powinna być transkrybowana jako *o* w pozycji pod akcentem po spółgłoskach szumiących oraz po spółgłoskach miękkich), np.: *czernieńkaja*, *twoje*, *wozmiem*. Pozostałe omyłki prawdopodobnie spowodowane są interferencją polskiego systemu paradygmatycznego (i/lub nieznamomością systemu rosyjskiego), sugerującego zapis litery *e* w końcówkach fleksyjnych przymiotników i rzeczowników rodzaju męskiego i nijakiego, zob. np.: *bezprizornego*, *choziajstwem*, *rozsylnego*.

Natomiast kategorię 4 konstytuują wyrazy, których człony *бес-*, *pac-* i *c-* zostały zapisane za pomocą litery *z*, np.: *bezprizornyje*, *biezpakojsa*, *zsylnaja*. Pisownia ta również może wynikać z oddziaływania języka polskiego, w którym prefiksy *bez-*, *roz-* i *z-* są bezwyjątkowo zapisywane za pomocą litery *z*.

Kategoria 5 dotyczy zaś przypadków polonizacji tekstu rosyjskiego poprzez zapis litery *ń* w miejsce litery *n*, np. w wyrazach: *akończilas*, *bańszczyca*, *germańcami*. Przypuszczalnie dokonywany jest on na zasadzie analogii z grupami

spółgłoskowymi występującymi w takich wyrazach, jak np. *skończyć*, *pańszczyzna*, *germańcy* (żart. Niemcy)<sup>12</sup>.

Warto także wspomnieć o stosunkowo nielicznej kategorii 6, do której należą błędy polegające na zapisie litery *w* w miejsce litery *g* w formach dopełniacza liczby pojedynczej rodzaju męskiego (zob. np.: *carskowo*, *Krpicznowo*, *radosnowo*) oraz w wyrazie *сегодня*. Omyłki te ujawniają tendencję do odwzorowywania wymowy języka rosyjskiego.

Pozostałe kategorie uchybień występują w materiale badawczym z mniejszą regularnością (udział każdej z nich stanowi poniżej 1,8% wszystkich błędów). Większość zaliczonych do nich omyłek przypuszczalnie stanowi rezultat niedostatecznej znajomości poprawnego zapisu i brzmienia określonych wyrazów rosyjskich, zob. np.: *czomodanem*, *kusoczok*, *naszom*, *Wypijom*, *żołudocznyj* (kategoria 10). Wszelako spotykane są także błędy będące efektem oddziaływania polszczyzny, jak np. zapis litery *d* w miejsce litery *t* (kategoria 8), który dokonywany jest na zasadzie analogii z pisownią polskich wyrazów *odkryć*, *oddać* i *oddzielić* – zob. np.: *adkroj*, *adkrywaj*, *oddaj*, *Oddielenie*, *odkrywaj*. Innym przykładem wpływu języka polskiego jest zapis litery *o* w miejsce litery *a* (kategoria 11), np. w wyrazach: *czarnorobocznych*, *rozdiewajties*, *rozstawatsa*, *sochroni* (analogia z pisownią wyrazów *roboczy*, *rozstawać się*, *chronić*), a także zapis połączenia *dz* w miejsce litery *d* (kategoria 12), np. w wyrazach: *gdzie*, *niedzieli*, *trudodzień*, *zawodzie* (analogia z pisownią wyrazów *niedziela*, *dzień*, *gdzie*, *zawodzie*). Z kolei interferencji polskiego systemu deklinacyjnego należy upatrywać w sposobie oddawania zmiękczenia niektórych spółgłosek, np. w kategorii 14 (zob.: *gorsowiecie*, *obłaści*). Poza tym można zaobserwować błędy, których istotą jest oddawanie rosyjskiej wymowy (kategoria 13 – zob. np.: *sztto*, *szttoż*) bądź pisowni (kategoria 7 – zob. np.: *skazitie*, *waszi*, *żiwiot*). Z kolei uchybienia zaliczone do kategorii 15 (zapis litery *h* w miejsce litery *g*) prawdopodobnie spowodowane są sugerowaniem się wymową języka ukraińskiego, zob. np.: *Boha*, *jahodki*, *proihrala*.

## 2. Pomijanie liter

Błędy polegające na opuszczaniu pojedynczych liter bądź połączeń literowych tworzą następujące kategorie:

- 1) **opuszczanie litery i** (94; 12%): *b(i)ez*, *b(i)ezprizornego*, *b(i)ezprizornyje*, *biezpakojs(i)a*, *bystr(i)ej*, *d(i)emokraticzeskaja*, *D(i)ewoczku*, *dawajt(i)e-*

<sup>12</sup> Fakt ten potwierdza obserwację Dulewiczowej, która zauważa, że: „W grupach ze spółgłoską *n*: *-зн-*, *-нск-*, *-нц-*, *-ни-*, np.: Кузнецк – *Kuznieck*, Благовещенск – *Blagowieszczensk*, Ядринцев – *Jadrincew*, Меншиков – *Mienszykow*, obserwuje się dążność do zmiękczenia *n*, a więc spotykamy zapisy transkrybowane: *Kuźnieck*, *Blagowieszczeńsk*, *Jadrinćew*, *Mieńszykow*, które są analogiczne do polskich grup w wyrazach: *Kuźnica*, *Pińsk*, *krańcowy*, *cieńszy* itp.” (Dulewiczowa 1981: 32).



ka, G(i)ermaniec, G(i)ermańca, jewr(i)ej, Jewr(i)eje, kin(i)ematografy, la-gr(i)e, lar(i)ok, miłaścín(i)u, Molit(i)eś, nacm(i)enow, nom(i)er, obraszczat-s(i)a, oczer(i)ed, p(i)er(i)ekatypola, p(i)er(i)esylny, pamr(i)om, Par(i)eń, patier(i)ali, pier(i)ed, pier(i)esieleniju, pier(i)ewospitajem, pier(i)eżyła, pokatats(i)a, pr(i)edrazsudkow, pr(i)edsiedat(i)el (3), pr(i)edsiedatiel (8), pr(i)edsiedatiela, pr(i)edsiedatiela, pr(i)edupieżdienia, pr(i)embludo (2), prikr(i)eplionnych, primien(i)ajet, r(i)ebionok (2), r(i)eligia, r(i)eligioznych, r(i)epublik, r(i)estauranu, r(i)ewiosz, Raboczno-Kr(i)estianskoj, rasstr(i)eł, rasstr(i)elem, rozstawats(i)a, s(i)elsowiet (2), s(i)elsowie-ta, sabierajs(i)a, Sientiabr(i)a, sobierats(i)a, sp(i)ecp(i)er(i)esieleńcami, sp(i)ecpier(i)esielen(i)ja, str(i)elaj (2), str(i)elki (2), str(i)elków, t(i)elega, udostowier(i)enie, Uprawlen(i)je, Wiern(i)aszsia, wir(i)owka, Wnu-tr(i)ennyh, Woskr(i)es, wr(i)emia, wr(i)emieni, Wr(i)osz, wyrugats(i)a, Zar(i)ezali, zastr(i)elu, znajet(i)e;

- 2) **opuszczanie znaku zmiękczenia** (65; 8,3%): akończilas(°), biespokojties(°), broś(°), bud(°)tie, byt(°) (2), cietwierd(°), ciur(°)mie, diorgat(°), Dwardcat(°) piatowo, Jeb't(°), jest(°) (3), katit(°)sia, łagier(°), Łosząd(°), miedwied(°), molit(°)sia, oblast(°) (2), obraszczat(°)sa, oczered(°), Pachar(°), pierielest(°), płoszczad(°) (2), pokatat(°)sa, pokatat(°)sia, powstriezczalis(°), pust(°), rabo-tat(°) (3), rozdiewajties(°), rozstawat(°)sa, Sabirajties(°), Sanczast(°), sobie-rajties(°) (3), sobirajties(°), sobstwiennost(°), tiepier(°) (4), tiur(°)ma, tiur(°)-mie (3), tiur(°)mu, tiur(°)my, uczit(°), waz(°)mi, Wies(°), włast(°), woz(°)-miem, Woz(°)miom, wyrugat(°)sa, zdies(°) (3), Zdras(°)tie, Żyt(°);
- 3) **opuszczanie litery j** (35; 4,5%): bolniczy(j), chranienni(j)e, Czarnorobo-czy(j), dniewialny(j), famili(j)a (2), kierpiczny(j), Kirpiczny(j), Obuczeni(j)e, obwiniony(j), Oddieleni(j)e, orudi(j)a, orużi(j)e, otdieleni(j)a (2), otdie-leni(j)e (4), peresylny(j), polski(j), predupieżdieni(j)a, religi(j)a, ruski(j), sobacz(j)a, sowiecki(j) (2), stat(j)i (2), swidani(j)a, udostowiereni(j)e, uprawljuszczy(j) (2), zakluczony(j), zwien(j)a;
- 4) **opuszczanie litery s** (10; 1,3%): je(s)t, Komis(s)ariat, kotisz(s)ia, Ras-(s)ieji, re(s)publik, Ros(s)ija, rus(s)ki, rus(s)kich, rus(s)kom (2);
- 5) **opuszczanie litery e** (8; 1%): budi(e)m, padochni(e)tie, pashuszajti(e), sie-mi(e)czek, siemi(e)czki (2), stri(e)łok, wi(e)rowka;
- 6) **opuszczanie litery n** (8; 1%): bolnicz(n)y, kołon(n)a, obwinion(n)y, za-klliczon(n)ych, zaklliczon(n)y, zaklliczon(n)ych, zaklliczon(n)ym, zaklu-czon(n)ymi;
- 7) **opuszczanie połączenia je** (4; 0,5%): diela(je)sz, kazionne(je) (2), Wyz-sze(je);
- 8) **opuszczanie litery m** (3; 0,4%): Kam(m)ierczewskoje, kilogram, kom-(m)unizma;

- 9) **opuszczanie litery y** (2; 0,3%): *konstytuc(y)ja, aruż(y)ja*;
- 10) **opuszczanie połączenia ju** (2; 0,3%): *zawiedu(ju)szczej* (2);
- 11) **opuszczanie połączenia ie** (2; 0,3%): *łag(ie)re, spiec p(ie)riesieleńcy*;
- 12) **opuszczanie połączenia so** (2; 0,3%): *miaso(so)wchoz* (2);
- 13) **opuszczenie litery a** (1; 0,1%): *połącz(a)jet*;
- 14) **opuszczenie litery b** (1; 0,1%): *ba(b)uszka*;
- 15) **opuszczenie litery k** (1; 0,1%): *Krasnojars(k)ie*;
- 16) **opuszczenie litery l** (1; 0,1%): *rub(l)*;
- 17) **opuszczenie litery t** (1; 0,1%): *po(t)uczył*;
- 18) **opuszczenie litery r** (1; 0,1%): *tier(r)itorii*;
- 19) **opuszczenie litery t** (1; 0,1%): *rados(t)nowo*;
- 20) **opuszczenie litery w** (1; 0,1%): *(w)wierch*;
- 21) **opuszczenie połączenia di** (1; 0,1%): *Roż(di)estwo*;
- 22) **opuszczenie połączenia oj** (1; 0,1%): *niezakonn(oj)e*;
- 23) **opuszczenie połączenia uj** (1; 0,1%): *pożał(uj)sta*.

Jak można zaobserwować, w powyższej grupie błędów najliczniej reprezentowana jest kategoria 1, tj. pomijanie litery *i*. Grupuje ona wyłącznie omyłki polegające na nieoddawaniu miękkości spółgłosek za pomocą litery *i* w pozycji przed literami wyrażającymi samogłoski, zob. np.: *b(i)ezprizornyje, biezpakoj-s(i)a, bystr(i)ej, d(i)emokraticzeskaja*. Prawdopodobnie zapis ten podyktowany jest pisownią polską, dla której obce jest oznaczanie miękkości w analogicznych pozycjach.

Natomiast odstępstwa wchodzące w skład kategorii 2, czyli błędy sprowadzające się do opuszczania znaku zmiękczenia, przypuszczalnie są efektem nieznanomości poprawnej pisowni (i/lub wymowy) wyrazów zapisywanych za pomocą miękkiego znaku, m.in. form bezokolicznika (np.: *katit(°)sia, uczi(°), wyrugat(°)-sa, żyt(°)*) oraz form czasu przeszłego czasowników zwrotnych rodzaju żeńskiego (np.: *akończilas(°)*).

Z kolei kategoria 3 (pomijanie litery *j*) dotyczy głównie pisowni końcówek fleksyjnych przymiotników w formie mianownika liczby pojedynczej, zob. np.: *polski(j), sowiecki(j), uprawljuszczy(j)*. Przyczyną takiego zapisu wskazanych wyrazów może być analogia z polskimi przymiotnikami, w których pisowni nie występuje litera *j*. Ponadto litera ta nie jest zapisywana w transkrypcji spółgłosek jotowanych następujących po innych samogłoskach, zob. np.: *Oddieleni(j)e, religi(j)a, udostowiereni(j)e* – w tym wypadku także można zaobserwować wpływ pisowni polskiej (por. np. zapis wyrazu *dzielenie*).

Warto również zwrócić uwagę na kategorię 5, tj. błędy polegające na opuszczeniu litery *e*. Dowodzą one nieznanomości poprawnej pisowni rosyjskich wyrazów, w których litera ta znajduje się w pozycji nieakcentowanej – jej wymowa

upodabnia się bowiem wówczas do dźwięku [i]<sup>13</sup>, zob. np.: *budi(e)m, pasłuszaj-ti(e), stri(e)łok*. Zawartość kategorii 4, 6 i 8 ujawnia zaś nieznaną poprawnego zapisu wyrazów zawierających geminaty (np.: *Kam(m)ierczewskoje, kom(m)u-nizma, kołon(n)a, zakłuczon(n)y, Ros(s)ija, rus(s)kich*).

Nie mniej interesujące są także uchybienia zaliczone do kategorii 7, albowiem zapisy *diela(je)sz, kazonne(je)* i *Wyższe(je)* wykazują analogie z formami polskich czasowników i przymiotników.

Większość pozostałych kategorii jest reprezentowana jednostkowo. Omyłki włączone w ich skład mogą wynikać z roztargnienia piszących (np. brak litery *k* w wyrazie *Krasnojars(k)ie*) bądź z nieznaności poprawnej pisowni i/lub wymowy określonych wyrazów rosyjskich (np. *po(t)uczyl* czy *pożał(uj)sta* – ostatni zapis może stanowić rezultat przyswojenia jedynie zredukowanej wymowy tego wyrazu).

### 3. Dodawanie liter

Z kolei błędy, których istotą jest dopisywanie zbędnych znaków, podzielono na 12 kategorii:

- 1) **zapis redundantnej litery i** (32; 4,1%): *banii, bielińkaja, burian, buriany* (2), *Czeriesz, czieriomucha, cziom, Cziorajaja, družija, dwigatielia* (3), *iskliuczenijem, kluczom, liesopunkt, lietajtie* (3), *otcziestwo, Paliak, pasliednij, Piarień, podzieszowlie, Poliakov, Popiadiosz, predsiediatela, prikreplionnych, siemija, spiecpieriesielieńców, Wypijom, zaključonych*;
- 2) **zapis redundantnej litery e** (15; 1,9%): *brygadier, kierpiczny, nadzieratiel, nadzieratielami, pierożok, rubel, sabierajsja, sobierajsia* (2), *sobierajties* (3), *sobieratsa, trudodnie, udiewitielnyj*;
- 3) **redundantne oznaczenie zmiękczenia za pomocą znaku ' (4; 0,5%):** *k', prigadit'sja, szto'b', t'iebja*;
- 4) **zapis redundantnej litery j** (2; 0,3%): *bieryj, uchadij*;
- 5) **zapis redundantnej litery n** (1; 0,1%): *chraniennie*;
- 6) **zapis redundantnej litery ń** (1; 0,1%): *siemieńczki*;
- 7) **zapis redundantnej litery r** (1; 0,1%): *skwarżenach*;
- 8) **zapis redundantnej litery s** (1; 0,1%): *lessozawod*;
- 9) **zapis redundantnej litery w** (1; 0,1%): *Kamierczewskoje*;
- 10) **zapis redundantnej litery y** (1; 0,1%): *prysylali*;
- 11) **zapis redundantnego połączenia ej** (1; 0,1%): *Rasieji*;
- 12) **zapis redundantnego połączenia je** (1; 0,1%): *naszyje*.

<sup>13</sup> Zjawisko to określa się jako tzw. ikanie, czyli jakościową redukcję fonemu [e], która ma miejsce przede wszystkim w pierwszej sylabie przedakcentowej, lecz jest także spotykana w sylabie poakcentowej (Dulewiczowa 1993: 43).

Jak wynika z listy, największy udział wśród przytoczonych uchybień cechuje kategorie 1 i 2. Błędy zaliczone do kategorii 1 stanowią rezultat dążności do oddawania wymowy rosyjskiej, która sugeruje autorom tekstów zmiękczenie liter *cz* oraz *l*, zob. np.: *cziom*, *Cziornaja*, *spiecpieriesielienców*, *zakliuczonych*. Również zapisy *Wypijom*, *siemija* czy *druzija* – jakkolwiek niepoprawne – są efektem chęci graficznego odwzorowania miękkości. Z kolei pisownia takich wyrazów, jak *buriany*, *Piarień* czy *Popiadiosz*, wynika najprawdopodobniej z niedostatecznej znajomości ich poprawnego brzmienia i pisowni.

Omyłki włączone w skład kategorii 2 polegają zaś na dodawaniu do zapisu litery *e*, zob. np.: *nadzieratiel*, *udiewitielnyj*. Przypuszczalnie przyczyną ich występowania także jest nieznanomość poprawnej pisowni poszczególnych wyrazów. Warto przy tym zauważyć, że powodują one interesujące zjawisko, które można określić mianem „odwróconego” ikania: mimo że w oryginalnym zapisie przywołanych słów nie występuje litera *e*, sama obecność dźwięku [i] sprawia, że piszący odnoszą wrażenie, iż może on ją reprezentować. Z kolei zapisy *pierozok*, *rubel* czy *sobierajsia* najprawdopodobniej uzyskały swoją postać pod wpływem takich wyrazów, jak *pierozek*, *rubel* czy *zbierać*.

Rzadziej spotyka się odstępstwa zaliczone do kategorii 3. Możliwe, iż są one literówkami bądź też mogą wynikać z nieznanomości poprawnego zapisu poszczególnych wyrazów. Pozostałe rodzaje uchybień można zaobserwować wyłącznie jednostkowo lub okazjonalnie.

#### 4. Pozostałe błędy

Do grupy błędów niewpisujących się w powyższe kategorie odniesiono omyłki obejmujące:

- 1) **rozdzielny zapis wyrazów zapisywanych łącznie** (14; 1,8%): *do syta*, *na wierniaka*, *na wsiegda* (2), *Nie lzia*, *od kuda*, *ot sjuda*, *po bystriej* (2), *po bystrieje*, *spiec priesieleńcy*, *w lewo*, *w period*, *w prawo*;
- 2) **zapis wyrazów wielką literą zamiast małą** (7; 0,9%): *Germaniec*, *Germanca*, *Paliak*, *Polakam*, *Polaki*, *Poliakow*, *Sientiabra*;
- 3) **zapis wyrazów z łącznikiem zamiast zapisu łącznego** (5; 0,6%): *a-woški*, *gidro-uziej*, *mołoczno-towarnej*, *zaw-choza*, *zaw-uczem*;
- 4) **łączny zapis wyrazów zapisywanych rozdzielnie** (4; 0,5%): *Chotielby* zamiast *Chotiel by*, *Dwadcatpiatowo* zamiast *Dwadcat'piatogo*, *szoż* (2) zamiast *czto ż*;
- 5) **łączny zapis wyrazów zapisywanych z łącznikiem** (1; 0,1%): *perekaty-pola* zamiast *pieriekati-pola*;
- 6) **niewłaściwą kolejność liter** (1; 0,1%): *pożajłusta* zamiast *pożahujsta*;
- 7) **błędną formę wyrazu** (1; 0,1%): *blinoczka* zamiast *blinczika*.

Przedstawione dane unaocniają, że stosunkowo wiele błędów dotyczy zapisu łącznego, rozdzielnego i z łącznikiem. Należy zauważyć, że do popełniania tego rodzaju omyłek w większym stopniu zdaje się przyczyniać nieznajomość zasad ortografii języka rosyjskiego aniżeli brak znajomości reguł transkrypcji. Analogiczny wniosek można sformułować w odniesieniu do zaobserwowanej pisowni nazw narodowości oraz nazw miesięcy, które w języku rosyjskim powinny być zapisywane małą literą.

\*\*\*

Przeprowadzona analiza dowiodła, że rozpatrywane błędy najczęściej obejmują przypadki substytuowania bądź pomijania liter. Umożliwiła ona również wyodrębnienie najliczniej reprezentowanych omyłek, do których zaliczono oddawanie akania (16,7% materiału) oraz opuszczanie litery *i* po literach wyrażających spółgłoski *i* w prepozycji do liter wyrażających samogłoski (12%). Niemal równie często w zapisie pomijany jest znak zmiękczenia (8,3%). Natomiast 7,3% materiału stanowią omyłki, których istotą jest zapis litery *y* w miejsce litery *i* po znakach *cz*, *szcz*, *ł* i *r*. Niekiedy spotykane są również uchybienia polegające na redundantnym zapisie litery *i* (4,1%).

Na podstawie poczynionych spostrzeżeń można zauważyć, że forma graficzna nie jest jedynym kryterium podziału, jakie mogłoby zostać zastosowane w odniesieniu do przeanalizowanych błędów. Można je bowiem podzielić także na omyłki mające u swych podstaw interferencję z języka rosyjskiego i polskiego oraz błędy wynikające z nieznajomości poprawnej wymowy lub zapisu rosyjskiego. I tak, błędy będące rezultatem wpływu języka rosyjskiego obejmują około 28% materiału i w przeważającej mierze wynikają z dążenia do oddania wymowy rosyjskiej (np. odwzorowywanie akania, zapis litery *w* zamiast litery *g* w dopełniaczu form przymiotnikowych, zapis połączenia *sz* zamiast połączenia *cz*). Zdecydowanie rzadziej spotykane jest oddawanie oryginalnej pisowni rosyjskiej (np. zapis litery *i* zamiast litery *y* w wyrazach *maszinka* i *mużik*). Częściej zaobserwować można błędy będące wynikiem interferencji języka polskiego, które stanowią około 41% materiału. Ich przyczyną bywa zarówno chęć oddawania polskiej wymowy, jak i pisowni (np. nieoznaczanie miękkości liter oddających spółgłoski za pomocą litery *i* w pozycji przed literami wyrażającymi samogłoski czy zapis litery *z* zamiast litery *s* w pisowni prefiksów). Natomiast omyłki wynikające z nieznajomości oryginalnego (tj. rosyjskiego) zapisu bądź wymowy stanowią około 26% badanego materiału. Można do nich odnieść m.in. opuszczanie znaku zmiękczenia i zapis redundantnej litery *e*. Ponadto około 5% analizowanych uchybień stanowią błędy będące efektem nieznajomości poprawnego zapisu transkrypcyjnego (np. zapis litery *j* zamiast litery *i* w funkcji

zmiękczenia), prawdopodobne literówki (np.: *ba(b)uszka*) oraz przypadki interferencji języka ukraińskiego (np.: *prohulał, proihrała*).

### Wyniki analizy w świetle wcześniej przeprowadzonych badań

W celu ustalenia, czy zaobserwowane błędy są charakterystyczne także dla innych rodzajów tekstów, uzyskane rezultaty zostały skonfrontowane z wynikami wcześniej przeprowadzonych badań. Na potrzeby analizy porównawczej wyodrębniliśmy te rodzaje odstępstw, które wystąpiły w każdym z dotychczas przebadanych przez nas korpusów błędów, tj. w tekstach publikowanych w czasopiśmie „Zesłaniec” (Z), w pracach studentów (S) oraz w felietonach Stanisława Michalkiewicza (SM). W celu wyodrębnienia najczęstszych omyłek przyjęto, że określona kategoria powinna stanowić minimum 2% każdego korpusu, aby wchodzące w jej skład błędy zostały uwzględnione w porównaniu. Na podstawie tak sformułowanych kryteriów do grona błędów cechujących się dużą frekwencją we wszystkich trzech korpusach zaliczono:

- 1) **pisownię litery *a* zamiast litery *o***: Z – 16,7%, S – 24,3%, SM – 32,4%;
- 2) **nieoznaczanie miękkości liter oddających spółgłoski za pomocą litery *i* w prepozycji do liter wyrażających samogłoski**: Z – 12%, S – 12,3%, SM – 8,1%;
- 3) **oznaczanie miękkości spółgłosek przez literę *i* w pozycjach, w których ta nie powinna być wyrażana**: Z – 4,1%, S – 7,1%, SM – 12,6%.

Jak widać, znaczący udział we wszystkich korpusach mają błędy polegające na oddawaniu akania. Fakt ten ukazuje silną tendencję Polaków do sugerowania się wymową rosyjską podczas dokonywania transkrypcji. Natomiast kategoria 2 zawiera błędy spowodowane wpływem polskiej pisowni *i*/lub wymowy na tekst transkrybowany. Najmniej licznie reprezentowana kategoria 3 grupuje zaś omyłki będące rezultatem niezajomości zasad transkrypcji dotyczących oddawania miękkości spółgłosek – tak jak ma to miejsce w kategorii 1, piszący kierują się w tym przypadku cechami fonetycznymi języka rosyjskiego.

Natomiast kolejne cztery kategorie zawierają błędy, które stanowiły co najmniej 2% materiału jedynie w dwóch spośród trzech rozpatrywanych korpusów:

- 1) **opuszczanie miękkiego znaku**: Z – 8,3%, S – 1,8%, SM – 3,6%;
- 2) **pisownia litery *y* zamiast litery *i***: Z – 7,3%, S – 0,2%, SM – 4,5%;
- 3) **opuszczanie litery *j* w transkrypcji liter wyrażających samogłoski jutowane znajdujących się w postpozycji do liter wyrażających inne samogłoski**: Z – 2,2%, S – 1,7%, SM – 2,7%;
- 4) **zapis litery *i* bądź *j* po literach oddających twarde spółgłoski (w miejsce litery *y*)**: Z – 2%, S – 0,7%, SM – 7,2%.

Omyłki te spowodowane są odpowiednio niezajomością poprawnego zapisu i wymowy wyrazów rosyjskich (kategoria 1), wpływem języka polskiego (kategorie 2 i 3) oraz sugerowaniem się oryginalną pisownią (kategoria 4).

Należy również odnotować, że wiele błędów zostało uznanych za częste wyłącznie w jednym z trzech korpusów. Należą do nich:

- 1) **pisownia litery *w* zamiast litery *g* w końcówkach fleksyjnych form dopełniacza rodzaju męskiego i nijakiego (SM);**
- 2) **niezapisywanie podwojonych spółgłosek w pozycjach, w których spotykane są one w zapisie rosyjskim (SM);**
- 3) **pisownia litery *e* zamiast litery *o* (Z);**
- 4) **pisownia litery *z* zamiast litery *s* (Z);**
- 5) **pisownia litery *ń* zamiast litery *n* (Z);**
- 6) **pisownia litery *j* zamiast litery *i* w postpozycji do litery wyrażającej spółgłoskę i przed literą wyrażającą samogłoskę (S);**
- 7) **pisownia litery *l* zamiast litery *ł* (S);**
- 8) **oznaczanie zbędnego zmiękczenia za pomocą litery *j* (S);**
- 9) **pisownia litery *ć* zamiast kombinacji liter *cz* (S);**
- 10) **pisownia litery *h* zamiast kombinacji liter *ch* (S);**
- 11) **pisownia kombinacji liter *sz* zamiast *cz* (S);**
- 12) **pisownia kombinacji liter *ci* zamiast *cz* (S);**
- 13) **pisownia litery *ś* zamiast połączenia *szcz* (S);**
- 14) **pisownia litery *ć* zamiast połączenia *t'* (S).**

Powyższa lista unaocznia znaczące różnice w zakresie dystrybucji błędów występujących w każdym z korpusów. Jak można zauważyć, większość przytoczonych omyłek cechowała się wysoką frekwencją wyłącznie w tekstach transkrybowanych przez studentów. Wydaje się zatem, że istotną rolę w kontekście rodzaju popełnianych błędów transkrypcyjnych może odgrywać wiek ich autorów, jak również – związane z wiekiem – realia i sposób przyswajania języka rosyjskiego. Osoby starsze (SM, Z) wykazują bowiem predylekcję do popełniania innych błędów aniżeli osoby młodsze (S).

### Wnioski i perspektywy

Obserwacje poczynione w niniejszym artykule pozwalają skonkludować, że praktykę transkrypcyjną zaobserwowaną w tekstach publikowanych na łamach czasopisma „Zesłaniec” cechuje niejednorodny charakter (spozstrzeżenie to dotyczy także przeprowadzonych wcześniej analogicznych badań): z jednej strony, istotny wpływ na kształt badanych zapisów wywiera wymowa języka rosyjskiego, z drugiej zaś – zauważalne jest oddziaływanie oryginalnej pisowni. Oprócz tego

przyczyn dużej części omyłek należy upatrywać w niedostatecznej znajomości języka rosyjskiego i/lub w kierowaniu się polskimi zapisami. Ten stan rzeczy przyczynia się do występowania w zapisie transkrybowanym licznych niekonsekwencji, które – naszym zdaniem – nie mogą zostać wyeliminowane li tylko poprzez skonfrontowanie ich z obowiązującymi zasadami transkrypcji; te bowiem – o czym była już mowa wcześniej – zawierają zbyt wiele immanentnych sprzeczności.

Dlatego też dalsze propagowanie owych reguł nie wydaje się zadowalającym rozwiązaniem, gdyż nawet ich opanowanie i skrupulatne stosowanie (które zresztą nie znajduje potwierdzenia w tekstach) nie uwalnia użytkowników polszczyzny od charakterystycznego dla rzeczonych zasad rozdźwięku między odzwierciedleniem warstwy graficznej i fonetycznej języka rosyjskiego. Za zasadne uznajemy zatem wysunięcie postulatu zmodyfikowania systemu transkrypcji w taki sposób, aby cechował się on możliwie maksymalną wiernością właściwościom fonetycznym języka rosyjskiego. Na korzyść zgłaszanego dezyderatu przemawia fakt, że jest on kompatybilny zarówno z cechami definicyjnymi transkrypcji, jak i z tendencją występującą w przebadanych przez nas tekstach, gdyż użytkownicy polszczyzny stosunkowo często dążą do oddawania wymowy rosyjskiej na piśmie<sup>14</sup>. W związku z tym dodatkowym walorem reguł opartych na powyższych kryteriach byłoby wywiedzenie ich z autentycznego materiału tekstowego, aczkolwiek jednocześnie pozostawałyby one w zgodzie z nadrzędnym pryncypium fonetycznym oraz nie stanowiłyby zbioru arbitralnych, wewnętrznie sprzecznych preskrypcji<sup>15</sup>.

Kolejnym etapem prowadzonych przez nas badań będzie opracowanie systemu zasad opartego na powyższych założeniach.

## Bibliografia

- Dobry słownik języka polskiego*. Web. 20.09.2021. <https://dobrysloownik.pl/slowo/transkrypcja/56835/>.
- Doroszewski, Witold et al. *Pisownia polska. Przepisy – słowniczek*. Wrocław, Zakład im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1957.
- Dulewiczowa, Irena. *Gramatyka konfrontatywna rosyjsko-polska. Fonetyka i fonologia. Grafia i ortografia*. Warszawa, Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy „Omnitech Press”, 1993.

---

<sup>14</sup> W rozważaniach dotyczących perspektywicznej modyfikacji zasad transkrypcji świadomie nie uwzględniamy najliczniej reprezentowanej grupy omyłek będących rezultatem niedostatecznej znajomości języka rosyjskiego. Ze względu na swoją naturę nie mogą one bowiem zostać wyeliminowane przez żaden system transpozycji ruszczyzny.

<sup>15</sup> Zaproponowane podejście wpisuje się w koncepcję traktowania normy językowej w sposób uzualny i odpowiada konstatacji Jarosława Liberka, który stwierdza, iż: „O normie językowej można zawsze powiedzieć, bez względu na moment historyczny, stosowane narzędzia naukowe i przyjmowane założenia, że kształtuje się na podstawie zwyczaju” (Liberek 34).



- Dulewiczowa, Irena. *Transkrypcja i transliteracja wyrazów rosyjskich*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1981.
- Dzieniaiewicz, Daniel. „O (nie)przestrzeganiu zasad transkrypcji współczesnego języka rosyjskiego (na przykładzie felietonistyki Stanisława Michalkiewicza)”. *Slavia Orientalis*, 68, 2019, s. 167–187.
- Dzieniaiewicz, Daniel, Maria Dzieniaiewicz. „Praktyka transkrypcji współczesnego języka rosyjskiego na znaki polskiego alfabetu w świetle reguł Wydawnictwa Naukowego PWN (na podstawie eksperymentu badawczego)”. *Studia Rossica Gedanensia*, 7, 2020, s. 59–70.
- Fedorushkov, Yury. *Kieszonkowy słownik piłki nożnej: rosyjsko-polski i polsko-rosyjski*. Warszawa, Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, 2018.
- Lednicki, Wacław, red. *Projekt transkrypcji z języka rosyjskiego na język polski*. Kraków, Skład Główny: Gebethner i Wolff, 1934.
- Liberek, Jarosław. „Norma językowa jako fakt społeczny fundowany na uzusie. Uwagi w kontekście *Słownika właściwych użycj języka*”. *Język Polski*, 110, 2, 2021, s. 34–48.
- Polański, Edward, red. *Nowy słownik ortograficzny PWN wraz z zasadami pisowni i interpunkcji*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- Polański, Edward, red. *Nowy słownik ortograficzny PWN wraz z zasadami pisowni i interpunkcji*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.
- Polański, Edward, red. *Wielki słownik ortograficzny PWN z zasadami pisowni i interpunkcji*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
- Szymczak, Mieczysław, red. *Słownik ortograficzny języka polskiego wraz z zasadami pisowni i interpunkcji*. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978.
- Szymczak, Mieczysław, red. *Słownik ortograficzny języka polskiego wraz z zasadami pisowni i interpunkcji*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- Szymczak, Mieczysław, red. *Słownik ortograficzny języka polskiego wraz z zasadami pisowni i interpunkcji*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- Transkrypcja współczesnego alfabetu rosyjskiego*. Web. 13.09.2021. <https://sjp.pwn.pl/zasady/Transkrypcja-wspolczesnego-alfabetu-rosyjskiego;629697.html>.
- Transliteracja współczesnego alfabetu rosyjskiego*. Web. 13.09.2021. <https://sjp.pwn.pl/zasady/307-76-A-Transliteracja-wspolczesnego-alfabetu-rosyjskiego;629696.html>.
- Zanotowane*. Web. 11.09.2021. <http://zanotowane.pl/a/225/rosyjski,jest,piekny.php>.
- Zesłaniec*. Web. 11.09.2021. <http://zeslaniec.pl/>.



LARISA MIKHEEVA

## Студент плюс-минус Интернет, или интернет-составляющая в компетенции русиста

### Pros and cons of the Internet (about learning Russian for professional purposes)

**Abstract.** Scientists describe the way young people (school children and university students) think today, as a fundamentally superficial, fragmentary, illogical mosaic. This mode of thinking significantly differs from the conceptual thinking specific to previous generations. Easy access to Internet content and electronic technologies induces students to plagiarize and to resign from independent action. The paper presents fragments of essays and exam tests bearing traces of Internet content manipulation. This practice is not considered as unethical by a number of students. However difficult it may seem to efficiently counteract the habit of copying and pasting material available online, it can be channeled into appropriate approaches and methods. To accommodate these recent changes in cognitive mechanisms, the educational material, and the theoretical elements which are offered to the modern pupils and students, one should intensively focus on contextualizing fragmentary information, providing records in the modernized forms such as modules, flowcharts, algorithms, and mind maps. This approach may help students overcome the inconsistency in the reception and reproduction of the information and avoid serious mistakes in their comprehension of the presented facts. The adaptation of the teaching techniques can form in students the skills of extracting the most important facts, following cause and effect relationships, and structuring the data accordingly.

**Keywords:** Internet, digital technologies, mosaic thinking, learning Russian for professional purposes

Larisa Mikheeva, University of the National Education Commission, Kraków – Poland, [larisa.mikheeva@up.krakow.pl](mailto:larisa.mikheeva@up.krakow.pl), <https://orcid.org/0000-0002-3347-8305>

В названии статьи иронично выведена проблема, которая становится все более насущной для преподавателей языковых практикумов, руководителей научных семинаров и оппонентов работ на соискание степеней бакалавра и магистра, – проблема качества подготовки современных русистов иностранного вуза, в жизни которых все большее место начинает занимать дигитализация. Сочетание *плюс-минус*, изначально использовавшееся в качестве математического символа ( $\pm$ ), указывающего на то, что некоторые величины

могут приобретать как положительные, так и отрицательные значения, получило хождение в речи, где стало элементом, обозначающим вместе с числовыми единицами предел колебаний. В современном языке это выражение используется как элемент языковой игры, художественный прием, в сочетании с понятиями, которые трактуются как лишенные самостоятельного значения, существующие лишь при другом. Ср. использование данного приема в прозе: „День покатился по привычному расписанию, *плюс-минус поправки на всегда возникающие в лекарской работе неотложности, форс-мажоры и внезапности*, давно ставшие рутинной врачебного бытия” (Solomatina, электронный ресурс).

Рассматривая поставленную проблему, закономерно упомянуть о преимуществах, которые обеспечивали традиционные, или так называемые ручные, технологии, на которых базировалось филологическое образование вплоть до конца XX века: работа с печатными изданиями как средствами передачи информации, конспектирование аудируемых сообщений и текстовых источников, корректура черновиков с последующим их переписыванием или перепечатыванием и др. Обучение, основанное на чтении и на текстах с упорядоченной линейной структурой, вовлекавшее понятийное мышление слушателей, способствовало детальной проработке изучаемого содержания, его структурированию и осмыслению. Притом что традиционные технологии обслуживали сложные интеллектуальные процессы, они не вызывали когнитивной утомляемости, люди в своей массе не страдали от избытка информации, в определенном плане ее даже недоставало (неслучайно в обиходной речи бытовал оборот *жажда знаний*). Филолог, оканчивавший вуз, был если не эрудитом, то, по крайней мере, начитанным, имеющим интегральные знания в своей области добротным специалистом. И в наступившую эпоху глобального интернет-разума знакомый всем интеллигент конца XX века не растерял своего профессионализма, поскольку его знания упорядочены, организованы, не синоминутны, и это позволяет ему многопрофильно реализовывать свой образовательный потенциал.

При всех разнообразных оценках способов восприятия действительности нынешней учащейся молодежью, особенностей когнитивных процессов, меняющихся под воздействием электронных средств коммуникации, и всех компромиссах и инновациях, трансформирующих прежнюю модель обучения, филологическое образование в силу своей природы не перестает концентрироваться на развитии определенных интеллектуальных способностей и качеств и на выработке у учащихся специфических компетенций, прежде всего способности к формулированию логически ясных суждений, умений развернуто вербализировать воспринятую информацию, точно излагать мысли и делать непротиворечивые заключения. От студента-словесника за-

ведомо требуются стабильная концентрация внимания, развитая кратковременная и долговременная память, склонность к выполнению рутинной работы, умение оперировать абстрактными понятиями. Будущий специалист имеет дело со сложной, эволюционирующей и всеохватывающей знаковой системой, какой является язык. Единицей обучения филолога неизменно остается текст, и все методы работы подчинены изучению, анализу, репродукции и продукции текстов интенциональных типов и разных жанров, свойственных письменной и устной речи. Вместе с тем поверхностное, нерелексивное восприятие материала, типичное для сегодняшней категории обучаемых, получившее название „клиповое сознание” (введено в оборот социологом, футурологом Элвином Тоффлером в книге *Третья волна* (впервые издана в 1980-м)), постулируется рядом исследователей как закономерное в информационно ориентированном обществе явление, с существованием которого нужно считаться (Staricyna 271). Это обстоятельство становится большим вызовом для системы высшего образования, прежде всего в области точных и гуманитарных наук. У значительной части студентов, пришедших за последние годы в вуз со школьной скамьи, утеряна привычка работать с текстом, беден (даже в родном языке) словарный запас, ослаблено словесно-логическое мышление. Преподаватели оказываются бессильны, когда студенты-словесники, так же как и многие их сверстники, демонстрируют трудности в отслеживании причинно-следственных связей, воспроизведении связных текстов, а также „рассеянное внимание и неспособность сконцентрироваться на одном предмете в течение длительного времени; плохое понимание длительных линейных последовательностей, в том числе классических текстов; неспособность к анализу” (Blinova 174).

Возможно, именно спецификой профиля, обилием предметов лингвистического цикла, которые формируют базовые умения и требуют упомянутых выше качеств, объясняется ошутимый отсев студентов-филологов еще на первых курсах бакалавриата. Как бы ни пытался преподаватель разнообразить приемы, чтобы увлечь аудиторию предметом, вербальный контент в обучении будет преобладать над аудиовизуальным и не сможет быть вытеснен им. Языковые отделения по-прежнему ориентированы на выпуск из своих стен „людей книги” в противовес „людям экрана” (термины Джеймса Мартина, приводятся по: Frumkin, электронный ресурс). Трудно не согласиться в этой связи с тезисом, выдвинутым Федором Гиренко:

Клиповое мышление старается избежать встречи с языком, свести к минимуму его присутствие. Поэтому первый признак клипового мышления – это языковой минимализм. Мгновенное схватывание сути дела происходит в образе или наглядной схеме. Клиповое мышление интересуется не способ связывания одного суждения с другим, а наглядное изображение мысли в целом (Gigenok, электронный ресурс).

Остается предположить, что филологическое образование, тем более в области иностранных языков (в отличие от их прикладного изучения в языковых школах и на курсах) для определенной части слушателей – труднодостижимая задача или вовсе непосильный труд, и, возможно, им стоит вовремя подумать о карьере в какой-либо иной сфере.

Цифровое пространство, несомненно, открывает широкие возможности для приложения знаний выпускников-лингвистов, в особенности владеющих каким-либо иностранным языком как специальностью. О плюсах, которые несут цифровые технологии, в дидактической науке сказано достаточно. Дигитализация в образовании стала велением времени, так что в вузовской аудитории аргументы в пользу IT-технологий вряд ли нужны. Главными дидактическими вопросами остаются мера в использовании данного инструментария, соотнесение его с традиционными средствами обучения, понимание, какие ресурсы (и на каком уровне) могут быть наиболее эффективными и как дидактически поддержать работу студента с тем или иным сетевым контентом – с целью привлечь должное внимание к нужным деталям и поощрить к активному оперированию с тем, что написано, просматривается и звучит. Успех в этой сфере определяется степенью мастерства каждого отдельного преподавателя, его способностью управлять неотвратно меняющимся образовательным процессом и рационально организовать аудиторную и домашнюю работу с опорой на Сеть.

Пока же преподаватели все чаще сталкиваются с обратным эффектом от обращения студентов к Сети – в виде заимствованных на сайтах сообщений и рефератов, переводов, получаемых путем пропуска оригиналов через электронные сервисы, препарируемого сетевого контента, выдаваемого за собственный речевой продукт. По словам Ольги Старицыной,

Интернет стал настолько привычной площадкой для поиска информации, которая появляется перед глазами в считанные секунды в готовом к „употреблению” виде, что студенты уже и не понимают смысла в кропотливом сборе, систематизации, структурировании информации и работе над какой-либо определенной темой, если можно легко скачать нужный текст (Staritsyna 272).

Отражением всех этих процессов становятся письменные работы учащихся (начиная с сочинений, заканчивая дипломными работами), напоминающие мозаику из скачанных дефиниций и фрагментов научных текстов, почерпнутых из сетевого контента и искаженных словесными заменами. Неоспоримо, находятся студенты, стремящиеся выполнять работы самостоятельно, тем ценнее бывают допущенные ими ошибки, неизбежные в процессе овладения языком и речью. По наблюдениям, такие студенты составляют меньшинство на учебных потоках.

Специалисты утверждают, что „стереотипность клипового мышления подталкивает человека к тому, чтобы некритично повторять чужие мысли, выдавать их за свои” (Staricyna 271). Но очевидно, что практика присвоения чужих текстов в арсенале учебных стратегий появилась задолго до того, как все мы погрузились в киберпространство. Юрий Чехович, директор компании „Антиплагиат”, в статье *Об обнаружении заимствований при экспертизе научных статей* напоминает, что „докомпьютерным аналогом” скачивания являлось банальное списывание, и, по различным оценкам, от 80% до 100% школьников и студентов (а значит всех нынешних людей с образованием) хотя бы раз прибегали к списыванию (Čehovič 23). Однако именно информационные технологии привели к тому, что процедура присваивания чужого материала упростилась до максимума. По оценкам ректоров российских вузов, в середине нулевых годов XXI века две трети письменных работ сдавались, будучи загруженными из Интернета без какого-либо изменения текста (Čehovič 22–25). Бесспорно, проблема, заботящая автора, выходит за пределы российской действительности и не ограничивается образовательной средой. Известно, что в самой Сети весьма живуча практика *copy/paste* – копирование контента со сторонних сайтов.

Масштаб проблемы осознается в ходе консультирования и оппонирования выпускных квалификационных работ студентов. На отделениях русистики бакалаврские и магистерские работы пишутся по большей части по-русски – как того требуют учебные программы и установки Министерства высшего образования и науки Польши. Проблема в том, что профиль выпускника-филолога подразумевает владение русским языком на уровне C1–C1+ по Европейской шкале CEFR, в реальности же (поскольку студент бакалавриата приступает к изучению целевого языка с азов) этот уровень колеблется в пределах B1–B2, с диспропорцией в разных аспектах. Студенты оказываются, по сути, неспособными написать квалификационную работу в стандартах научного стиля без значимых погрешностей, в связи с чем прибегают к разного рода ухищрениям, чтобы, с одной стороны, представить вариант, хотя бы минимально соответствующий требованиям, с другой – избежать проблем при выявлении плагиата. Сегодня уже мало кто компилирует текстовые фрагменты, взятые с интернет-сайтов, так как наличие подлога устанавливается программами незамедлительно. Вместо этого соискатели пробуют заимствовать тексты из еще не оцифрованных трудов и, трансформируя, переносить их в свои файлы. Как правило, оппоненту, сориентированному в материале, бывает нетрудно идентифицировать источники и указать на отсутствие ссылок. Обнаружить факты присвоения чужих мыслей удается по множеству следов, которые может оставить в дипломе незадачливый автор. Для примера: в одной из рецензируемых работ фигурировал

оборот „согласимся с Выготским”, между тем не было приведено ни высказывания Выготского, ни отсылки к какой-либо его публикации. Соискатель, таким образом, сам изобличил себя неспособностью переосмыслить источник и вычитать излагаемый материал, а имя, случайно попавшее в текст, было, определенно, выдержкой из чужой полемики. Другой расхожий прием маскировки заимствований – замена слов в плагируемом тексте синонимами, которую соискатели нередко производят грубо и неискусно, что также обнажает низкий уровень владения языком и свидетельствует об интеллектуальном „пиратстве”. Работы в таких случаях пестрят нелепыми сочетаниями типа *опираться на научные наглядности* (вместо *научные показатели*); *корреляционное обучение* (вместо *взаимосвязанное обучение*); *предкоммуникационные упражнения* (вместо *предкоммуникативные*). Все это выглядит нелепо и даже курьезно, тем не менее проверять и рецензировать подобные тексты – отчаянный и демотивирующий труд.

Известны и другие манипуляции, которыми не пренебрегают обучаемые при выполнении домашних работ продуктивного характера, в частности, при подготовке сочинений или эссе на заданные темы. Предприимчивый студент в таком случае отыскивает на порталах контент, соответствующий теме, на польском или английском языке, вводит его в онлайн-переводчик, а извлеченный текст на русском выдает за свой – установить, что это не собственное творчество студента, бывает проблематичным. И все же по ряду признаков преподаватель распознает препарированные сетевые продукты и отсортировывает тексты, созданные студентами самостоятельно. Проиллюстрируем сказанное с помощью следующего фрагмента из студенческой работы:

Возьмем пример скромно живущего человека, который становится миллионером после **победы в лотерее** – пусть это будет **господин** Кузнецов. Он счастлив, дарит близким подарки, покупает новый дом и машину. Он редко **выходит с коллегами поиграть в бильярд, так как предпочитает проводить время в местах, которые раньше были для него слишком дорогими**. Он часто повторяет, что его друзья скучны, а **рестораны и бары, куда они ходят, к нему не подходят**. Таким образом, Кузнецов теряет большинство знакомых.

Выражение *победа в лотерее* – неудачная калька с английского (*lottery win*), в русском употребляется *выигрыш в лотерею*. Слово *господин* имеет ограниченную сферу употребления, чаще в составе обращений на официальном и дипломатическом уровне, уместными были бы слова *гражданин, обыватель, некий Кузнецов*. Далее: *бильярд*, в который, согласно автору, перестал, обогатившись, играть герой, – на самом деле не массовая игра, которой увлечено среднестатистическое мужское население (оно *забивает козла*



или *перебрасывается в карты*). Напротив, *бильярд* – игра состоятельных людей, и часто ведется на большие деньги. *Ресторан* в представлении россиян – дорогое, респектабельное заведение питания, стоимость обеда в нем для двух гостей можно соотнести с размером ежемесячного пособия обычного пенсионера. Автор пишет, что *рестораны*, в которые ходят его бывшие друзья-работяги (*коллеги*), теперь ему не интересны: став состоятельным, он сменил их на места более престижные, которые *раньше были для него слишком дорогими*. Простые люди (мужики) в действительности ходят в *забегаловки, пивные, закулочные*. Совершенно очевидно, что мы имеем дело с препарированным текстом, отражающим реалии отнюдь не российской жизни, указывающим на отсутствие у студента глубоких страноведческих знаний.

Дистанционный режим обучения усугубил проблему зависимости действий студентов от Интернета. В отсутствие визуального контроля они пытаются искать в сети все – даже отдельные слова и словоформы: бывает слышно, как во время устного экзамена в режиме онлайн студенты судорожно стучат по клавишам в поисках ответа в легкодоступных ресурсах наподобие Викисловаря, во время письменных испытаний также не останавливаются перед тем, чтобы воспользоваться вспомогательными сервисами. Продемонстрируем часть лексико-грамматического задания, ставившего целью проверить усвоение лексических минимумов и грамматических явлений: предложения с фрагментами польского текста следовало перевести на русский, соотнеся фразы с контекстом. Впрочем, и эти небольшие фрагменты пропускались испытуемыми через программы онлайн-перевода, что только множило количество недочетов в экзаменационных работах. См. использован *Яндекс Переводчик*:

1. Знаменитый висячий мост Золотые ворота (łączy San Francisco z hrabstwem Marin).

Испытуемый: Знаменитый висячий мост Золотые Ворота соединяет Сан-Франциско с *графством* (вместо *округом*) Марин.

2. (*Mocarze – to płótno rosyjskiego malarza Wiktora Wasniecowa*), входившего в (*Stowarzyszenie pieredwizników – wybitnych malarzy szkoły realistycznej*).

Испытуемый: *Державы* (вместо *Богатыри*) – это полотно русского живописца Виктора Васнецова, входившего в *общество передвижников* (вместо *Товарищество передвижников*) – выдающихся художников реалистической школы.

3. (*Atrakcjami*) Кракова являются сегодня (*dwa nowe stadiony wybudowane w trakcie przygotowania się do mistrzostw Europy w piłce nożnej*).

Испытуемый: *Аттракционами* (вместо *Достопримечательностями*) Кракова являются сегодня два новых стадиона *построены к подготовке* (вместо..., *построенных в ходе подготовки*) к чемпионату Европы по футболу.

4. Жемчужиной туристических маршрутов по Италии остается Венеция, (opieczona siecią ponad 150 kanałów, nad którymi jest przerzuconych prawie 400 mostów).

Испытуемый: Жемчужиной туристических маршрутов по Италии остается Венеция, *оплетенная паутиной над 150 каналов, по которым переброшено* (вместо *оплетенная сетью более чем ста пятидесяти каналов, над которыми переброшено*) почти 400 мостов.

В практике подготовки специалистов для работы с близкородственными языками невозможно избежать заданий на перевод. Студенты, видящие в переводе эвристический процесс, стараются решать задачи самостоятельно, им интересна последующая аудиторная работа с разбором контекстуальных вариантов. Опытный преподаватель, по обыкновению, скачивает доступные онлайн-версии перевода (*Google Translator, Яндекс Переводчик, PROMT, PONS*) для анализа, на основании которого может определить степень самостоятельности в действиях учащихся. По большей части тексты, генерируемые системами автоматического перевода, неадекватны и несуразны. Озадачивает то, что отдельные учащиеся решаются сдавать на проверку практические неизменные версии, при этом будучи абсолютно уверенными в непогрешимости используемых сервисов. См. исходный вариант на польском – фрагмент программки к трансляции балета из Большого театра:

<p>1. Historia baletu w Moskwie sięga czasów carskiej Rosji. W XX wieku, gdy Moskwa znów stała się stolicą państwa i ośrodkiem władz, Teatr rozkwitł i stał się wizytówką całej radzieckiej sztuki baletowej. Również dziś wirtuozeria zespołu i solistów stoi na najwyższym poziomie i jest wzorem do naśladowania dla kompanii baletowych na świecie. Pierwsi soliści zespołu należą do światowej czołówki gwiazd baletu.</p>	
<b>GOOGLE</b>	<b>YANDEX</b>
<p>История балета в Москве <i>восходит к царской России</i>. В XX веке, когда Москва снова стала столицей государства и центром власти, Театр <i>процветал</i> и стал <i>витриной</i> всего советского балетного искусства. <i>Даже</i> сегодня виртуозность ансамбля и солистов находится на <i>высшем уровне</i> и является образцом для подражания для балетных трупп всего мира. <i>Первые солисты</i> коллектива входят в <i>состав мирового авангарда</i> звезд балета.</p>	<p>История московского балета восходит ко временам царской России. В XX веке, когда Москва вновь стала столицей государства и центром власти, театр расцвел и стал визитной карточкой всего советского балетного искусства. Также сегодня виртуозность ансамбля и солистов стоит на <i>высшем уровне</i> и является образцом для подражания для балетных компаний мира. <i>Первые солисты ансамбля</i> входят в число ведущих мировых звезд балета.</p>
<p><b>Ср.:</b> История балета Большого театра восходит к временам царской России. В XX веке, когда Москва вновь/снова стала столицей государства и центром/средоточием власти, театр расцвел и стал визитной карточкой всего советского балетного искусства/искусства балета. И сегодня виртуозность труппы и ее солистов стоит на самом высоком уровне и служит/является образцом/примером для балетных компаний всего мира. Премьеры и примы-балерины/ведущие солисты труппы принадлежат к плеяде звезд мирового балета/входят в число ведущих звезд мирового балета.</p>	
<p>2. Zespół baletowy Teatru Bolszój cieszy się ogromną sławą. Na jego występy baletomani świata czekają z ogromną niecierpliwością. Dlatego też kierownictwo tej sceny operowo-baletowej zdecydowało się, wzorem nowojorskiej MET, na organizację transmisji przedstawień baletowych.</p>	

GOOGLE	YANDEX
Балетная труппа Большого театра <i>пользуется большой известностью. Его</i> выступления с нетерпением ждут любители балета всего мира. Поэтому руководство этой <i>оперной и балетной</i> сцены решило по примеру <i>Метрополитена Нью-Йорка</i> организовать трансляции балетных спектаклей.	Балетная труппа Большого театра <i>пользуется огромной известностью. Его</i> выступления балетоманы мира ждут с огромным нетерпением. Поэтому руководство этой оперно-балетной сцены решило, по образцу <i>нью-йоркской метрополитены</i> , организовать трансляцию балетных спектаклей.
<b>Ср.:</b> Балетная труппа Большого театра пользуется огромным признанием/пользуется известностью/пользуется заслуженной/всемирной славой. Ее выступлений/-я балетоманы всего мира ждут с большим нетерпением. (Именно) поэтому руководство этой оперно-балетной сцены решило (по примеру нью-йоркского театра „Метрополитен-опера“/театра „Метрополитен-опера“ в Нью-Йорке) организовать трансляции балетных представлений/спектаклей.	

Поучительным могло бы быть проведение занятий, основанных на подобных верификациях, с целью предостеречь начинающих специалистов от иллюзорного представления о том, что занятие переводом – при сегодняшнем уровне развития технологий – дело не из сложных. Вместе с тем вряд ли стоит полностью исключать практику обращения студентов к электронным сервисам, поскольку к ним прибегают даже профессионалы, чтобы создать текстуальную канву и сэкономить время на наборе слов. Но, вне сомнения, сам процесс перевода начинается с обработки полученной машинной версии, ее редактирования – на основе имеющихся компетенций: от языковой и культурологической до лингвострановедческой, с привлечением предметных знаний из областей, к которым относится содержание текста.

Подытоживая изложенное, следует признать, что информатизация жизни, приносящая нам всевозможные блага, увы, не лишена побочных эффектов. Понимание того, что простота копирования информации стимулирует определенную часть обучаемых к манипуляциям, заставляет преподавателей искать новые формы контроля, готовить задания, минимизирующие обращение к интернет-контенту и исключаящие соблазн нарушения академической этики. Для того чтобы идти в ногу со временем, преподаватель должен задаваться резонным вопросом, как донести нужное знание до учащихся и как приспособить процесс обучения к типу восприятия реальности, формирующемуся у нового поколения студентов. Учебный материал, элементы теории стоит, по возможности, представлять в виде модулей, квантов информации, блок-схем, алгоритмов, пользоваться, где уместно, ментальными картами, что поможет студентам преодолевать мозаичность и дискрецию в восприятии информации и ее отображении, избегать грубых ошибок в осмысливании предъявляемых фактов. Есть также смысл пересмотреть набор учебных текстов в пользу более компактных, информативно насыщенных вариантов, актуализировать содержащийся в них фактический материал. Адаптация дидактических подходов может нивелировать негативные проявления „клипо-

вого мышления”, присущего сегодняшним учащимся, и вырабатывать у них навыки вычленения наиболее важной информации, установления причинно-следственных связей, структуризации данных.

При обучении письму как виду речевой деятельности необходимо формировать у студентов умения парафрастического перевода, спонтанного изложения устных и письменных сообщений, кроме того, обучать их способам передачи чужой речи, введению цитат, парафразированию и, безусловно, приучать к культуре ссылок на источники – их следует делать в любом случае, даже если используются не прямые цитаты. У выпускника должно возникать понимание, что текст сочинения, диплома или статьи допускает корректно оформленное цитирование (что лишь свидетельствует о качественной работе), что допустим парафраз как прием, при котором словами кратко представляется чья-то позиция. Факты несамостоятельных действий не должны замалчиваться, нужно показывать преимущества сохранения в стремительно меняющейся образовательной среде мыслительной дееспособности индивидуальности.

### Библиография

- Blinova, Ljdmila. „Klipovoe myšlenie”. *Inklūziâ v obrazovanii*, 4, 2016, s. 170–181.
- Čehovič, Ūrij. „Ob obnaruženii zaimstvovaniij pri èkspertize naučnyh statej”. *Naučnaâ periodika: problemy i rešeniâ*, 4, 2013, s. 22–25. Web. 14.11.2021. <https://rucont.ru/efd/540215>.
- Frumkin, Konstantin. *Posle kapitalizma. Buduše zapadnoj civilizacii*. Web. 14.11.2021. [www.litmir.me/br/?b=235030&p=1](http://www.litmir.me/br/?b=235030&p=1).
- Girenok, Fedor. „Klipovoe myšlenie”. *Literaturnaâ gazeta*, 49 (6490-10-12), 2014. Web. 14.11.2021. <https://lgz.ru/article/-49-6490-10-12-2014>.
- Solomatina, Tat'âna. *Devat' mesacev, ili „Komediâ ženskih položenij”*. 2010. Web. 14.11.2021. <https://processing.ruscopora.ru>.
- Staricyna, Ol'ga. „Klipovoe myšlenie vs obrazovanie. Kto vinovat i čto delat’”. *Azimut naučnyh issledovaniij: Pedagogika i Psihologiâ*, 7, 2 (23), 2018, s. 270–274.
- Toffler, Alvin. *Tret'â volna*. Per. Konstantin Burmistrov i dr. Moskva, ACT, 2010.

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



9 770 081 6883 05