

POLSKIE TOWARZYSTWO RUSYCYSTYCZNE

przeгляд rusycystyczny

2021, nr 4 (176)

Katowice 2021

KOMITET HONOROWY

Janusz Henzel, Walenty Piłat, Władysław Woźniewicz

KOMITET REDAKCYJNY

Tadeusz Klimowicz (Uniwersytet Wrocławski) — przewodniczący
Franciszek Apanowicz (Uniwersytet Gdański)
Petar Bunjak (Универзитет у Београду, Serbia)
Jens Herlth (Universitaet Freiburg, Szwajcaria)
Jewgienij Jabłokow (Российская академия наук, Институт славяноведения, Rosja)
Władimir Klimonow (Humboldt-Universität zu Berlin, Niemcy)
Joanna Madloch (Montclair State University, USA)
Daria Nevskaya (Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Rosja)
Kadisha Nurgali (Евразийский университет имени Л. Н. Гумилева, Kazachstan)
Antoaneta Olteanu (Universitatea din București, Rumunia)
Grzegorz Przebinda (Uniwersytet Jagielloński)
Barbara Stempczyńska (Uniwersytet Śląski)
Walerij Tiura (Российский государственный гуманитарный университет, Rosja)
Halina Waszkielewicz (Uniwersytet Jagielloński)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Piotr Fast (redaktor naczelny), Michał Gluszkowski, Justyna Pisarska, Joanna Darda-Gramatyka, Anna Paszkowska (sekretarz redakcji)

Adiustacja tekstów obcojęzycznych

Yevheniy Liashchevskyi
Piotr Plichta

Korekta

Joanna Darda-Gramatyka

ADRES REDAKCJI

Przegląd Ruscystyczny, 41-500 Chorzów, ul. Zjednoczenia 1/11
tel. +48 604 965 737; +48 505 300 667
e-mail: prz.rus@op.pl
<http://www.journals.us.edu.pl/index.php/PR>

Index 371866

ISSN 0137-298X

WYDAWCY

**Polskie
Towarzystwo
Ruscystyczne**

Polskie Towarzystwo Ruscystyczne
41-200 Sosnowiec
ul. Stefana Grota Roweckiego 5/318
tel. 505 300 667, ptr.polska@gmail.com
www.peteeer.pl



**UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH**

Uniwersytet Śląski
Instytut Literaturoznawstwa
Instytut Językoznawstwa
41-200 Sosnowiec
ul. Stefana Grota Roweckiego 5

SPIS TREŚCI

7	JEWGIENIJ JABŁOKOW	Chusteczka z granatową obwódką, czyli paradoksy niepamięci. Dyskurs pamięci w twórczości Michaiła Bułhakowa
31	BOŻENA ZOJA ZILBOROWICZ	Śmierć w geografii, czyli pamięć przekazana Ziemi (<i>Granica zapomnienia</i> Siergieja Lebediewa)
47	JADWIGA ZAJĄC	(Na u)więzi. <i>Robić za psa</i> Jewgienija Łukina w perspektywie antropologicznej
64	JUSTYNA PISARSKA	<i>Jestem Czeczenem?</i> Pamięć i tożsamość w książce Germana Sadułajewa
77	MICHAEL KUHN KATARZYNA JAWOR	Typologia obrazów kombatantek w filmie <i>Wysoka dziewczyna</i> Kantemira Bałagowa
97	JÓZEFINA PIĄTKOWSKA	Komponent emocjonalny ironii w liryce Anny Achmatowej — w oryginale i w przekładzie na język polski
115	JAN JAKUB GERMAN	Gra słów w powieści Wiktora Pielewina <i>S.N.U.F.F.</i> i jej polskim przekładzie
136	ANATOLII PANAS ZAHNITKO ELLA KRAVCHENKO	Relacje i połączenia w poetonimosferze: cechy wspólne i różnice
163	TATIANA KOSMEDA	Feminitywna metafora w języku współczesnych rosyjsko- i ukraińskojęzycznych gazet (na przykładzie modelowania obrazu medialnego Julii Tymoszenko)
187	ŻANNA SŁADKIEWICZ MARTA NOIŃSKA	Intersemiotyczna analiza komunikatów medialnych na materiale orędzi noworocznych Władimira Putina i Wołodymyra Żełenskigo na 2021 rok
219	MARCIN TRENDOWICZ	Stirlitz na prezydenta. Wykorzystanie obrazu Stirlitza w kształtowaniu wizerunku Władimira Putina
RECENZJE		
239	MARIA LESKINEN	В. Б. Аксёнов, <i>Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918)</i> . Монография, Новое литературное обозрение, Москва 2020, 992 с. с ил.
246	MIROSŁAWA MICHALSKA-SUCHANEK	Л. Луцевич, <i>Авто-биографические исповеди в литературе. Претексты. Тексты. Контексты</i> , Наука, Москва 2020, 502 с.
253	O AUTORACH	

СОДЕРЖАНИЕ

7	ЕВГЕНИЙ ЯБЛОКОВ	Платок с синей каемочкой, или парадоксы беспамятства (Меморативный дискурс в произведениях Михаила Булгакова)
31	БОЖЕНПА ЗОЯ ЗИЛЬБОРОВИЧ	Смерть в географии, или память похоронена в земле (<i>Предел забвения</i> Сергея Лебедева)
47	ЯДВИГА ЗАЁНЦ	Повесть Евгения Лукина <i>Чушь собачья</i> с антропологической перспективы
64	ЮСТИНА ПИСАРСКА	<i>Я чеченец?</i> Память и тождество в книге Германа Садулаева
77	МИХАЭЛЬ КУН КАТАЖИНА ЯВОР	Типология образов фронтовичек в фильме <i>Дылда</i> Кантемира Балагова
97	ЮЗЕФИНА ПЁНТКОВСКА	Эмоциональная составляющая иронии в лирике Анны Ахматовой и в ее переводах на польский язык
115	ЯН ЯКУБ GERMAN	Игра слов в романе Виктора Пелевина <i>S.N.U.F.F.</i> и его польском переводе
136	АНАТОЛИЙ ПАНАС ЗАГНИТКО ЭЛЛА КРАВЧЕНКО	Отношения и связи в поэтономосфере: типологически общее и отличительное
163	ТАТЬЯНА КОСМЕДА	Фемининная метафора в языке современных русско- и украинскоязычных газет (на примере моделирования медиаобраза Юлии Тимошенко)
187	ЖАННА СЛАДКЕВИЧ МАРТА НОИИЬСКА	Итерсемиотический анализ медиа-коммуникации на материале новогодних обращений Владимира Путина и Владимира Зеленского на 2021 год
219	МАРЦИН ТРЕНДОВИЧ	Штирлиц в президенты. Использование образа Штирлица в формировании имиджа Владимира Путина
		РЕЦЕНЗИИ
239	МАРИЯ ЛЕСКИНЕН	В. Б. Аксёнов, <i>Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918)</i> . Монография, Новое литературное обозрение, Москва 2020, 992 с. с ил.
246	МИРОСЛАВА МИХАЛЬСКА-СУХАНЕК	Л. Луцевич, <i>Авто-биографические исповеди в литературе. Претексты. Тексты. Контексты</i> , Наука, Москва 2020, 502 с.
253	СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	

TABLE OF CONTENTS

7	EVGENY YABLOKOV	A blue-bordered handkerchief or paradoxes of oblivion. A commemorative discourse in the Mikhail Bulgakov's world
31	BOŽENA ZOJA ZILBOROWICZ	Death in geography — a memory passed on to the Earth (<i>Oblivion</i> by Sergei Lebedev)
47	JADWIGA ZAJĄC	Bond(ed labour). <i>Чушь собачья</i> by Yevgeny Lukin in an anthropological perspective
64	JUSTYNA PISARSKA	<i>Am I a Chechen?</i> Memory and identity in the book by German Sadulaev
77	MICHAEL KUHN, KATARZYNA JAWOR	The typology of female front-line soldier's images 5 in <i>Beanpole</i> film by Kantemir Balagov
97	JÓZEFINA PIĄTKOWSKA	The emotional component of irony in Anna Akhmatova's poems and their Polish translations
115	JAN JAKUB GERMAN	Wordplay in the novel of Victor Pelevin <i>S.N.U.F.F.</i> and its Polish translation
136	ANATOLII PANAS ZAHNITKO ELLA KRAVCHENKO	Relationships and connections in a poetonymosphere: typologically common and distinctive
163	TATIANA KOSMEDA	Femine metaphor in modern Russian and Ukrainian-languages newspapers (based on the example of Yulya Tymshenko's media image modelling)
187	ŻANNA SŁADKIEWICZ MARTA NOIŃSKA	Intersemiotic analysis of media communication. Example of the New Year's addresses by Vladimir Putin and Volodymyr Zelensky for 2021
219	MARCIN TRENDOWICZ	Stirlitz for president. The application of the picture of Stierlitz in shaping the image of Vladimir Putin
		REVIEWS
239	MARIA LESKINEN	В. Б. Аксёнов, <i>Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918)</i> . Монография, Новое литературное обозрение, Москва 2020, 992 с. с ил.
246	MIROŚŁAWA MICHALSKA-SUCHANEK	Л. Луцевич, <i>Авто-биографические исповеди в литературе. Претексты. Тексты. Контексты</i> , Наука, Москва 2020, 502 с.
253	ABOUT THE AUTHORS	

**ЕВГЕНИЙ ЯБЛОКОВ**

Институт славяноведения Российской академии наук, Москва, Россия

<https://orcid.org/0000-0002-7926-1689>**ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ, ИЛИ ПАРАДОКСЫ БЕСПАМЯТСТВА
(МЕМОРАТИВНЫЙ ДИСКУРС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИХАИЛА БУЛГАКОВА)**A BLUE-BORDERED HANDKERCHIEF OR PARADOXES OF OBLIVION
(A COMMEMORATIVE DISCOURSE IN THE MIKHAIL BULGAKOV'S WORLD)

The category of memory is one of the philosophical dominants of Bulgakov's world. Memory is able to "neutralize" time, resurrecting the past. However, the content of Bulgakov's heroes memories consist of frustrating or even disastrous events. Therefore, the desired option for them is a complete repression, an "erasure" of such information. In philosophical sense, the thirst for oblivion means the desire of Bulgakov's character to break away from time as an ontological coordinate and go into eternity, to find peace both in the psychological and ontological sense. At the plot level memorial collisions are often realized through the motive of a mental disorder and/or associated with it suicide, which symbolizing the stage of calm, "nirvana" of oblivion. In formal, a calm can be associated with entropy, the death, but essentially it means condition "between" being and non-being, a euphoric state of deliverance from earthly troubles and sorrows.

Key words: Mikhail Bulgakov, poetics, philosophy of memory, existential questions, time and eternity

Велика сила памяти; не знаю, Господи, что-то внушающее ужас есть в многообразии ее бесчисленных глубин¹.

Блаженный Августин. *Исповедь*

В художественном мире Михаила Булгакова память принадлежит к числу важнейших понятий. «Отношения» с памятью не только свидетельствуют о психологических особенностях персонажа, но проявляют его экзистенциальную сущность, онтологическую природу. В настоящей статье меморативные коллизии будут рассмотрены в основном на материале рассказов *Красная*

¹ Блаженный Августин. *Исповедь*, перев. М. Е. Сергеевко, Наука, Санкт-Петербург 2013, с. 153.

корона и *Морфий*, пьесы *Бег*, романа *Мастер и Маргарита*. Предварительно можно сказать, что категории памяти и беспамятства здесь примерно соответствуют оппозиции время–вечность; беспамятство позволяет выйти из парадигмы темпоральных, «земных» отношений, обретя «вневременный» покой, поэтому для многих булгаковских персонажей оно предстает оптимальным (во всяком случае, искомым) экзистенциальным состоянием.

Прежде чем обратиться к конкретным текстам, предпримем небольшой экскурс в сферу лексикологии, подчеркнув омонимичность слова «беспамятство». Если судить по двум авторитетным толковым словарям, в течение второй половины XIX — начала XX в. его семантика изменилась — вместо значения, непосредственно вытекающего из внутренней формы, стал доминировать метафорический смысл. В словаре Владимира Даля читаем: «БЕСПАМЯТЛИВЫЙ или беспамятный, у кого слабая память, забывчивый, непомнящий [...] Беспамятство [...] свойство беспамятного, а также || состояние человека, лишенного памяти, т.е. чувств и сознания, не помнящего себя»². Здесь на первом плане — способность хранить и воспроизводить информацию (основная функция памяти), а беспамятство трактуется прежде всего как нарушение либо отсутствие такой способности. Однако в словаре Дмитрия Ушакова эта семантика слова «беспамятство» не отмечена вовсе (она отнесена к лексеме «беспамятный») — в качестве основного указано значение, которое у Даля приведено как второстепенное: «БЕСПАМЯТСТВО [...] Обморочное состояние. [...] | Исступление»³. Подразумевается ментальное расстройство — состояние бессознательное либо аффективное, экстатическое, а возможно, измененное (бред, транс, гипноз); беспамятство трактуется как «забвение себя» — соответственно, память выступает структурной основой личности.

При этом толкование Даля, видимо, не вполне точно отражает функционирование лексемы «беспамятство» в его эпоху. Художественная литература XVIII — начала XIX в. дает немало

² В. И. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4 т. Т. 1, Товарищество М. О. Вольф, Санкт-Петербург, Москва 1903, с. 170–171; разрядка автора.

³ Д. Н. Ушаков (ред.), *Толковый словарь русского языка*. В 4 т. Т. 1, Государственное издательство иностранных и национальных словарей, Москва 1935, с. 127.

ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

примеров употребления этого слова в «ушаковском» значении; вот лишь несколько подобных случаев.

Николай Карамзин, *Наталья боярская дочь* (1792): «[...] дрожащие ноги его подогнулись, — он упал на землю. Несколько минут продолжалось его беспамятство»⁴.

Владимир Титов, *Уединенный домик на Васильевском* (1828): «[...] у него дух занялся, и удар без всякой боли на миг привел его в беспамятство»⁵.

Михаил Загоскин, *Рославлев, или Русские в 1812 году* (1830): «На этот раз беспамятство мое было гораздо продолжительнее: я очнулся уже на другой день поутру»⁶.

Николай Гоголь, *Нос* (1836): «Мысль о том, что полицейские отыщут у него нос и обвинят его, привела его в совершенное беспамятство»⁷; «Коллежский асессор [...] едва через несколько минут пришел в возможность видеть и чувствовать: в такое беспамятство повергла его неожиданная радость»⁸.

Подобная семантика доминирует и в современном языке — характерно, что статья в словаре Сергея Ожегова и Натальи Шведовой⁹ воспроизводит толкование Ушакова.

Акцентирование этих смысловых нюансов призвано подкрепить тезис о том, что Булгаков активно использует омонимические игры, воплощая в своих произведениях образ беспамятства как желанного для героев состояния; причем их «отказ» от памяти не просто осознанная, но в буквальном смысле выстраданная позиция.

В рассказе *Красная корона* (1922) впервые представлена мотивная конфигурация, воспроизведенная затем в ряде произведений писателя: память не дает герою успокоиться, воскрешая «травматичные» эпизоды прошлого и заставляя испытывать

⁴ Н. М. Карамзин, *Избранные сочинения*. В 2 т. Т. 1, Художественная литература, Москва, Ленинград 1964, с. 651.

⁵ В. П. Титов, *Уединенный домик на Васильевском*, Универсальная библиотека, Москва 1916, с. 51.

⁶ М. Н. Загоскин, *Рославлев, или Русские в 1812 году*. Правда, Москва 1986, с. 336–337.

⁷ Н. В. Гоголь, *Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 3, Издательство АН СССР, Москва, Ленинград 1938, с. 50.

⁸ Там же, с. 67.

⁹ См.: С. И. Ожегов и Н. Ю. Шведова, *Толковый словарь русского языка*, ООО «А-Темп», Москва 2006, с. 44.

состояние фрустрации (обусловленное виной, обидой, страхом и т.п.), которое персонаж стремится изжить через обретение (тем или иным способом) беспамятства. Герой-рассказчик *Красной короны*, пациент психиатрической лечебницы, не может забыть смерть младшего брата-белогвардейца, в которой обвиняет себя, поскольку не остановил брата, позволив ему пойти в бой, где тот погиб. Непреходящее чувство вины приводит героя-рассказчика к психическому расстройству, главный симптом и фактор которого — «явления» умершего: «[...] я безнадежен. Он замучит меня»¹⁰; при этом сохранена способность к рефлексии: «[...] если убитый приходит и говорит, значит — я сошел с ума»¹¹.

Душевная болезнь фактически выводит человека — возможно, даже вполне здорового в «телесном» смысле — из круга живых, ставя его фактически на грань бытия и небытия. Сходным образом «являющийся» брат героя-рассказчика с онтологической точки зрения занимает промежуточное положение между объективно (в рамках веры в потустороннее) существующим субъектом, вроде заложного покойника¹², и галлюцинацией — его можно в равной степени считать как «внешним» феноменом метафизической реальности, так и порождением внутреннего мира героя-рассказчика, болезненной иллюзией. При этом амбивалентность пары «я–другой» усилена двойничеством персонажей: «Он меня почему-то никогда не называл по имени, а всегда — брат»¹³, — несмотря на десятилетнюю разницу в возрасте, они как бы ровесники-«близнецы». Единственным средством избавления от неотвязного «другого» предстает самоубийство: «[...] я застрелюсь сам, чтобы не видеть и не слышать Колю»¹⁴; причем намек на это возникает с самого начала в нейтральном, казалось бы, замечании героя-рассказчика: «[...] комната у меня особенная, *покойная* и лучшая [...]»¹⁵. Путем самоубийства он надеется в буквальном

¹⁰ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 1, АСТ: Астрель, Москва 2008, с. 372.

¹¹ Там же, с. 370.

¹² См.: Е. Е. Левкиевская. *Покойник «заложный» // Славянские древности: Этнолингвистический словарь*. В 5 т. Т. 4. Международные отношения, Москва 2009, с. 118–124.

¹³ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 1, с. 368.

¹⁴ Там же, с. 366.

¹⁵ Там же, с. 365; курсив мой.

смысле «отвязаться» от воспоминаний, порвать с «прежней» жизнью (то есть с жизнью вообще).

Существенно при этом, что душевнобольной и мечтающий о суициде герой выступает нарратором, причем порождаемый им текст (независимо от того, воспринимаем ли мы его как письменный или мысленный, — есть аргументы в пользу обоих вариантов) вполне «правилен» и не содержит никаких признаков ментальной девиантности. Таким образом, тема беспамятства парадоксально соединяется с темой слова. Желанное «самозабвение» реализовано в виде текста, куда герой «переходит» одновременно с иссяканием сознания, — существование в «словесном» виде обозначает некую промежуточную форму между физической жизнью и небытием.

Для героя-рассказчика *Красной короны* суицид предстает средством избавления от «визитов» брата, однако фактически это движение навстречу ему, путь в «беспамятное» бытие (в таком контексте внутренняя форма глагола «за-быть» — «оказаться за» — имеет несколько смыслов). Но подобная тенденция характерна и для «противоположной» стороны: визиты покойного брата¹⁶ свидетельствуют о «непокое» (вновь подчеркнем сходство с заложным покойником); можно представить, что убитого беспокоит ощущение, эквивалентное «земной» памяти, — постоянно напоминая о себе, он как бы стремится ожить. Об этом, в частности, свидетельствует его «сакрализация» как невинной жертвы: «красный венчик с желтыми зубьями-ключьями»¹⁷ ассоциируется с терновым венцом Иисуса¹⁸, тем самым погибший обретает «вневременной» образ.

Восстановление единства разделенных братьев — или ликвидация «раздвоения» героя-рассказчика — возможно в «третьем» состоянии между жизнью и смертью, которое ассоциируется с покоем вечности. В этой связи мы отмечали¹⁹ реминисценции из произведений Михаила Лермонтова, у которого эйфорически-

¹⁶ Характерны письма Булгакова, в которых он шутливо аттестовал себя покойником; его письмо к сестре, Надежде Земской (лето 1923 г.) подписано «Твой покойный брат Михаил» (М.А. Булгаков, *Собрание сочинений* В. 8 т. Т. 8, с. 48), письмо к Елене Булгаковой от 13 мая 1933 г. — «Ton défunt (фр. «твой покойный»). — Е. Я.) М.» (Там же, с. 191).

¹⁷ Там же. Т. 1, с. 369.

¹⁸ Мф. 27:29.

¹⁹ См.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова, Языки славянской культуры*, Москва 2001, с. 102.

«космическое» чувство освобождения от земных бед и горестей описано, например, в поэме *Демон* (1839)²⁰ и стихотворении *Выхожу один я на дорогу...* (1841). Характерно, что строка последнего — «Я б хотел забыться и заснуть!»²¹ — травестирована в кульминационной сцене комедии *Зойкина квартира* (1926): «Гусь. Как мне забыться? [...] *Херувим ударяет Гуся под лопатку ножом. Гусь умирает*»²², — при этом, по объяснению китайца, мертвец погружен в наркотическую нирвану (говоря в лермонтовском духе, «забылся и заснул»): «Тс, я дал ему курить. [...] Он теперь спакойни»²³.

Сюжет *Красной короны* варьируется в пьесе *Бег* (1928) в фабульной линии Хлудова — Крапилина²⁴, которая в романе *Мастер и Маргарита* перейдет в линию Пилата — Иешуа²⁵. Показательна близость реплик героя-рассказчика *Красной короны*: «[...] фонарь был причиной моей болезни (не беспокойтесь, я прекрасно знаю, что я болен)»²⁶, — и Хлудова: «Болен ли я?»²⁷; «Вы стали причиной моей болезни!»²⁸; «И все фонарики, фонарики»²⁹. Сходны также монологи этих персонажей — первый рассказывает воображаемому генералу о посмертных «визитах» брата, второй же сам является генералом и адресуется к «навещающему» его покойнику:

²⁰ См.: М. Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 2, Издательство Пушкинского Дома, Санкт-Петербург 2014, с. 400–401.

²¹ Там же. Т. 1, с. 357.

²² М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 4, с. 184–185; курсив автора.

²³ Там же, с. 185.

²⁴ См.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 276.

²⁵ См.: В. В. Химич, *В мире Михаила Булгакова*, Издательство Уральского университета, Екатеринбург 2003, с. 138–145.

²⁶ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 1, с. 366.

²⁷ Там же. Т. 4, с. 317.

²⁸ Там же, с. 331.

²⁹ Там же, с. 377. Напомним о характерной для булгаковских сюжетов ассоциативной связи между светящимся шаром (уличный фонарь, лампа) и человеческой головой — светящийся шар функционирует как символ (и стимул) беспамятства и/или безумия (см.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 339). В романе *Мастер и Маргарита* образу фонаря эквивалентна полная луна, «соучаствующая» в драматических событиях, которые происходят с Берлиозом, Пилатом, Бездомным/Поныревым и др.

ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

Что же ты, вечный мой палач? Зачем ты ходишь? Я все сознаю. С тебя я снимаю вину на себя, за то, что послал тебя на смертное дело. Тяжесть того, что был повешен, тоже кладу на себя. Раз я это говорю, ты прости и оставь меня.

Господин генерал, он промолчал и ушел.

Тогда я жесточился от муки и всей моей волей пожелал, чтобы он хоть раз пришел к вам и руку к короне приложил. Уверяю вас, вы были бы кончены так же, как и я. В два счета. Впрочем, может быть, вы тоже не одиноки в часы ночи? Кто знает, не ходит ли к вам тот грязный, в саже, с фонаря в Бердянске?³⁰

Ты достаточно меня измучил, но наступило просветление. Да. Просветление. Пойми... Я согласен. [...] Одно мне непонятно. Ты? Как ты отделился один от длинной цепи лун и фонарей? Как ты ушел от вечного покоя? Ведь ты был не один. О нет, вас было много, очень много было! [...] Но ты, ловец! В какую даль проник за мной и вот меня поймал в мешок, как в невод. Не мучь же более меня. Пойми, что я решился уже³¹.

В качестве средства, избавляющего от памяти, оба выбирают самоубийство. В *Красной короне* герой-рассказчик, увидев во сне брата живым³², надеется на прекращение вины («[...] бремя угрызения растаяло во мне»³³), но, поняв, что «исправление» прошлого — иллюзия, от которой может спасти лишь смерть, заключает: «У меня нет надежды. [...] Не тает бремя»³⁴. Точно так же Хлудов, изнемогший от немых «упреков» Крапилина, предвкушает, что по возвращении в Советскую Россию будет немедленно расстрелян: «И тает мое бремя»³⁵ (в варианте *Бега* 1937 г. Хлудов в финале стреляет в себя из револьвера³⁶). Медицинский диагноз в *Красной короне* не поставлен, но амбивалентность отношений «я–другой» ассоциируется с раздвоением личности — шизофренией (др.-греч. σχιζω «расщеплять», «раскалывать» + φρήν «ум, мышление, мысль»). Через подобное состояние проходят многие булгаковские персонажи; например, в романе *Мастер и Маргарита* Воланд прямо «обещает» Бездомному

³⁰ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 1, с. 371.

³¹ Там же. Т. 4, с. 374.

³² Сон об убитом брате есть также в повести *Тайному другу* (1929), однако здесь герой-рассказчик не испытывает чувства вины за его смерть (см.: Там же, с. 528–529).

³³ Там же. Т. 1, с. 370.

³⁴ Там же, с. 372.

³⁵ Там же. Т. 4, с. 377.

³⁶ См.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 5 т. Т. 3, Художественная литература, Москва 1990, с. 278.

шизофрению, и именно такой диагноз ставят поэту в клинике Стравинского³⁷.

В *Беге*, в соответствии с законами жанра, нет нарратора, однако интонационное и содержательное своеобразие ремарок свидетельствует о наличии повествовательного начала, которое ассоциируется с онейросферой — показателем подзаголовков пьесы, *Восемь снов*, обуславливающий разделение действия на «сны». Придавая происходящему «ониричный» характер, Булгаков, в частности, реализует важную для него идею, что «беспамятное» состояние между жизнью и смертью открывает истину. В соответствии с этим акцентированы моменты беспамятства персонажей. Например, после гневного монолога Серафимы Хлудов в ответ на реплику Голубкова, что Серафима больна и в бреду не контролирует свою речь, замечает: «Это хорошо, что не отдает отчета. Когда у нас, отдавая отчет, говорят, ни слова правды не добьешься»³⁸. Вестовой-«ангел» (др.-греч. ἄγγελος — вестник) Крапилин, будучи «в забытьи»³⁹, произносит филиппику в адрес «мирового зверя»⁴⁰ (то есть антихриста⁴¹) Хлудова, и тот заинтересован мыслями Крапилина, высказанными в беспамятстве, — но, когда вестовой «просыпается»⁴² и начинает молить о пощаде, Хлудов разочаровывается и приказывает повесить его. В дальнейшем Хлудов сам ведет беседы с «являющимся» Крапилиным, будучи в полузабытьи⁴³.

Онейросфера в *Беге* функционально эквивалентна создаваемому герою и «остраненному» от него тексту в эпических произведениях Булгакова. Характерно, что в романе *Записки покойника* (1937) процесс написания пьесы изображен как «объективация» снов:

Родились эти люди в снах, вышли из снов и прочнейшим образом обосновались в моей келье. [...] А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже более никуда? [...] Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял, что сочиняю пьесу⁴⁴.

³⁷ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7, с. 19, 80.

³⁸ Там же. Т. 4, с. 314.

³⁹ Там же, с. 317.

⁴⁰ Там же, с. 316.

⁴¹ Откр. 13:11–18.

⁴² М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 4, с. 316.

⁴³ Там же, с. 334, 374.

⁴⁴ Там же. Т. 5, с. 385–387.

ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

В дальнейшем по поводу своей пьесы Максудов говорит, что «[...] в ней истина»⁴⁵. Реальность, воссозданная в подобном тексте, эквивалентна визионерскому сну, приобщающему сновидца к мировой сущности. Сходное экзистенциальное состояние описано, например, в стихотворении Евгения Баратынского *Последняя смерть* (1827):

Есть бытие; но именем каким
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье⁴⁶;
Меж них оно, и в человеке им
С безумием граничит разуменье⁴⁷.

Как и лирическому герою Баратынского, беспамятство открывает булгаковским персонажам сокровенное знание о мире, воплощаемое в слове, которое становится «инобытием» исчезающего нарратора.

В рассказе *Морфий* (1927) меморативный дискурс усложнен, поскольку воплощается в двух сюжетных линиях. Первая — «внешняя» — связана с парой врачей-двойников⁴⁸, «товарищей по университету»⁴⁹: морфинист-самоубийца Поляков перед смертью передает Бомгарду свой дневник, который тот спустя много лет обнаружит. В рассказе имеется система датировок⁵⁰, позволяющая установить, что публикация дневника, хронологически совпавшая с 10-летием Октябрьского переворота, имеет для обоих героев «мемориальный» и даже

⁴⁵ Там же, с. 515.

⁴⁶ Поскольку в булгаковских произведениях, прежде всего в романе *Белая гвардия* (1924), существенное значение имеют реминисценции из *Капитанской дочки* (1836), отметим эпизод, где Гринев вспоминает: «Я находился в том состоянии чувств и души, когда сущность, уступая мечтаниям, сливается с ними в неясных видениях первосония» (А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*. В 17 т. Т. 8, кн. 1, Воскресенье, Москва 1995, с. 289).

⁴⁷ Е. А. Баратынский, *Стихотворения. Поэмы*, Наука, Москва 1983, с. 130.

⁴⁸ Заметим, что фамилии Бомгард и Поляков «в сумме» напоминают фамилию Булгаков.

⁴⁹ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 371.

⁵⁰ См.: Е. А. Яблоков, *Хор солистов. Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века*, Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2014, с. 135–151.

«юбилейный»⁵¹ характер. Осенью 1927 г.⁵² исполнилось 10 лет с того времени, как Поляков во время октябрьских боев в Москве «бесповоротно» определил свою судьбу, отказавшись лечиться от наркомании и покинув лечебницу⁵³. В тот же период произошел перелом в судьбе Бомгарда — он получил разрешение оставить службу в сельской больнице и был переведен в уездный город, о чем вспоминает как о подлинном счастье⁵⁴. Характерно, что переданный ему Поляковым в феврале 1918 г. дневник Бомгард почему-то опубликовал почти через 10 лет, хотя считает его важным не только лично для себя, но и для всех (никак, впрочем, не объясняя это соображение):

[...] перечитав эти записки теперь, когда тело Полякова давно истлело, а память о нем совершенно исчезла⁵⁵, я сохранил к ним интерес. Может быть, они нужны? Беру на себя смелость решить это утвердительно. [...] Печатаю⁵⁶.

Мы должны сделать вывод, что Бомгард осознал значение дневника именно осенью 1927 г., вспомнив события 10-летней давности. Соответственно, возникает намек на тогдашнюю (а по аналогии — и на актуальную, середины 1920-х гг.) политическую ситуацию, хотя о революциях, Февральской и Октябрьской, герои упоминают лишь вскользь.

Меморативная тема актуализирована Бомгардом, который повествует, что, получив в конце 1917 г. новое назначение, «мало-помалу свой дальний участок стал забывать»⁵⁷, и по этому

⁵¹ О мотиве «юбилея» у Булгакова: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 126–127.

⁵² М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 403.

⁵³ Там же, с. 390–393.

⁵⁴ Там же, с. 365.

⁵⁵ В булгаковских сюжетах не раз встречается ситуация, когда герой декларирует полное «забвение» некоего события, при этом подробно повествуя о нем. Например, в финале рассказа *Полотенце с петухом* (1926) читаем, что полотенце «стерлось, продырявилось и, наконец, исчезло, как стираются и исчезают воспоминания» (Там же, с. 281), — хотя из рассказа следует, что обстоятельства, сопутствовавшие появлению полотенца, детально сохранились в памяти Юного врача и продолжают его волновать спустя много лет. Точно так же в *Морфии* наличие дневника Полякова (который Бомгард к тому же «перечитал») решительно противоречит утверждению об «исчезнувшей» памяти.

⁵⁶ Там же, с. 403.

⁵⁷ Там же, с. 368.

ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

поводу обвиняет себя в «беспамятстве» (вспомним толкование слова у Даля):

В памяти стерлась зеленая лампа с шипящим керосином, одиночество, сугробы... Неблагодарный! Я забыл свой боевой пост, где я один без всякой поддержки боролся с болезнями, своими силами, подобно герою Фенимора Купера, выбираясь из самых диковинных положений⁵⁸.

На место Бомгарда в сельскую больницу назначают Полякова; получив от него через несколько месяцев невнятное письмо о помощи, Бомгард думает, что участок «явился сам напомнить о себе»⁵⁹. Спустя несколько часов следует еще более радикальное «напоминание» — самого Полякова привозят с огнестрельной раной, и перед смертью он успевает лишь передать Бомгарду дневник⁶⁰.

Содержание записей Полякова составляет вторую, «внутреннюю» сюжетную линию рассказа. Заметим, что заглавие *Морфий* в произведении, основной частью которого являются дневниковые записи, выглядит «оксюморонно» — дневник по определению средство поддержания памяти, в то время как морфий, по мнению Полякова, должен погасить неотступные воспоминания:

«Аида» шла на прошлой неделе. Значит, она выходила на возвышение и пела: «Мой милый друг, приди ко мне...» [...] Не хочет жить — ушла. И конец. Как все просто, в сущности. Оперная певица сошлась с молодым врачом, пожила год и ушла⁶¹.

Уже после первого укола Поляков констатирует улучшение психологического состояния: «[...] впервые за последние месяцы спал глубоко и хорошо — без мыслей о моей, обманувшей меня»⁶². Спустя десять дней, втянувшись в употребление наркотика, записывает: «[...] вотуже полмесяца, как я ни разу не возвращался мыслью к обманувшей меня женщине. Мотив из партии ее Амнерис покинул меня»⁶³. Позже говорит о ней: «Ту я забыл.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же, с. 370.

⁶⁰ Там же, с. 376.

⁶¹ Там же, с. 378.

⁶² Там же, с. 380.

⁶³ Там же, с. 381.

Забыл. И все-таки спасибо за это морфию...»⁶⁴. Заметим, что под забвением подразумевается не полное «стирание» конкретной информации, а ее нейтрализация, снижение «травматичности», ослабление эмоциональных реакций (ревность, обида и т.п.).

Принципиально важен вопрос об онтологической природе того женского «существа», которое пытается забыть Поляков. Характерно, что о героине неизвестно ничего, кроме единственной оперной роли. Бывшая жена Полякова в его восприятии настолько же человек (причем в своем роде исключительный: «У нее голос необыкновенный [...]»⁶⁵), насколько музыкальная (хотя важны и цитируемые фразы либретто) партия из *Аиды* (1870) Джузеппе Верди. В сущностном отношении булгаковская Амнерис подобна «являющимся» покойникам *Красной короны* и *Бега* — закономерно, что в итоге Поляков «соединится» с ней в некоей «третьей» реальности. Амнерис представляет собой воплощение музыки, мифа искусства; соответственно, отношения с покинувшей женой могут быть метафорически поняты как исчезновение гармонии, которая некоторое время «побыла» с героем и оставила его.

Морфий на время компенсирует утрату. Важное значение в этом отношении имеет запись 10 марта 1917 г., открывающаяся многозначительной фразой «Там происходит революция»⁶⁶, но посвященная вовсе не ей, а «двойным снам»⁶⁷, которые стали видеться Полякову под воздействием наркотика. Один из «слов» такого сна связан с музыкальной темой:

[...] я вижу жутко освещенную рампу, из нее пышет разноцветная лента огней. Амнерис, колыша зеленым пером, поет. Оркестр, совершенно неземной, необыкновенно полнозвучен. Впрочем, я не могу передать это словами. Одним словом, в нормальном сне музыка беззвучна... (в нормальном? Еще вопрос, какой сон нормальнее! Впрочем, шучу...) беззвучна, а в моем сне она слышна совершенно небесно. И главное, что я по своей воле могу усилить или ослабить музыку⁶⁸.

Герой сопоставляет эти ощущения со сном Пети Ростова⁶⁹ в романе Льва Толстого *Война и мир* (1869):

⁶⁴ Там же, с. 386.

⁶⁵ Там же, с. 378.

⁶⁶ Там же, с. 382.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же, с. 382–383.

⁶⁹ Там же, с. 382.

ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

Музыка играла все слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. [...] все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное.

«Ах, да, ведь это я во сне, — качнувшись наперед, сказал себе Петя. — Это у меня в ушах. А может быть, это моя музыка. Ну, опять. Валяй моя музыка! Ну!..»

Он закрыл глаза. И с разных сторон, как будто издалека, затрепетали звуки, стали слаживаться, разбегаться, сливаться, и опять все соединилось в тот же сладкий и торжественный гимн. «Ах, это прелесть что такое! Сколько хочу и как хочу», — сказал себе Петя. Он попробовал руководить этим огромным хором инструментов.

«Ну, тише, тише, замирайте теперь». — И звуки слушались его. [...] Пете страшно и радостно было внимать их необычайной красоте⁷⁰.

Однако Поляков не упоминает, что в романе Толстого «космический» сон оказался предсмертным — наутро отряд Денисова пошел в атаку, в которой Петя был убит: «Пуля попала ему в голову»⁷¹; сопоставим внезапную смерть младшего брата в *Красной короне*. Аналогичным образом пуля (правда, в сердце и «собственноручная») ожидает самого Полякова.

В *Морфию*, как и в других булгаковских текстах, актуальны реминисценции из произведений еще одного знаменитого автора, чье влияние на Булгакова было весьма велико. В 1922 г. исполнилось 100 лет со дня смерти Эрнста Теодора Амадея Гофмана, который, начиная с *Фантазий в манере Калло* (1815; кстати, в 1922–1923 гг. эта книга была дважды фрагментарно переиздана в Советской России), активно сочетал музыкальные и онирические мотивы, рисуя, в частности, пограничные состояния между сном и явью. Например, в рассказе *Крайне бессвязные мысли* (1814) засыпание описано как момент синестетического единства:

Не столько во сне, сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забытию, в особенности если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами. Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии⁷².

⁷⁰ Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*. В 90 т. Т. 12, Государственное издательство «Художественная литература», Москва 1940, с. 147.

⁷¹ Там же, с. 150.

⁷² Э. Т. А. Гофман, *Крайне бессвязные мысли*, перев. П. Морозов // Э. Т. А. Гофман, *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 1, Художественная литература, Москва 1991, с. 66.

С этим впечатлением перекликаются «двойные сны» Полякова, когда вселенски-музыкальная гармония и обыденная действительность пребывают в «нераздельно-неслиянном» состоянии:

[...] сквозь переливающиеся краски «Аиды» выступает совершенно реально край моего письменного стола, видный из двери кабинета, лампа, лоснящийся пол, и слышны, прорываясь сквозь волну оркестра Большого театра, ясные шаги, ступающие приятно, как глухие кастаньеты.

Значит, — восемь часов, — это Анна К., идет ко мне будить меня и сообщить, что делается в приемной⁷³.

Она не догадывается, что будить меня не нужно, что я все слышу и могу разговаривать с нею.

И такой опыт я проделал вчера:

Анна. Сергей Васильевич...

Я. Я слышу... (тихо музыке — «сильнее»).

Музыка — великий аккорд.

Ре-диез...

Анна. Записано двадцать человек.

Амнерис (поет).

Впрочем, этого на бумаге передать нельзя⁷⁴.

Подобные сны восстанавливают для героя цельность бытия:

После них я встаю сильным и бодрим. И работаю хорошо. У меня даже появился интерес, а раньше его не было. Да и мудрено, все мои мысли были сосредоточены на бывшей жене моей.

А теперь я спокоен.

Я спокоен⁷⁵.

Но постепенно под действием морфия «равновесие» физического и метафизического нарушается — герой движется к «отрыву» от земной реальности, ее «забвению» при жизни. Причем углублению «беспамятства» Полякова парадоксально способствует антипод Амнерис — любящая героя Анна К., заменившая «первую жену»⁷⁶ Полякова в качестве «тайной жены»⁷⁷. Именно Анна сделала ему первый укол и продолжала их делать, буквально

⁷³ Ср. подчеркнутое противопоставление врачебного кабинета и Большого театра в повести *Собачье сердце* (1925), где профессор Преображенский, постоянно повторяющий фразу из *Аиды* (см.: М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 188, 197, 235, 241, 263), отправляется в оперу со словами: «В Большом пусть поют, а я буду оперировать» (Там же, с. 183), — обыграно сходство слов «опера»/«оперировать».

⁷⁴ Там же, с. 383.

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же, с. 403.

⁷⁷ Там же, с. 381.

своими руками приобщая дорогого ей человека к морфию; горько раскаиваясь в этом, Анна предсказывает герою гибель⁷⁸.

Поляков надеется «оторваться» от Амнерис («Спасибо морфию, он меня избавил от нее. Вместо нее — морфий»⁷⁹), однако физиологическое воздействие наркотика приводит к тому, что герой буквально «тает»: «Посмотри на свои руки, посмотри. [...] Они же прозрачны. Одна кость и кожа... Погляди на свое лицо...»⁸⁰; «Внешний вид: худ, бледен восковой бледностью»⁸¹. Поляков осязаемо переходит в «бестелесное» состояние, двигаясь в «потустороннем» направлении. Фактически он «умирает» еще до своего выстрела в грудь: «Могу себя поздравить: я без укола уже четырнадцать часов! Четырнадцать! Это невыносимая цифра. [...] Сейчас я буду совсем здоров»⁸². Поскольку в *Морфий* актуализирована связь с онейросферой романа *Война и мир*, уместно сопоставить эти слова Полякова с состоянием «пробуждения от жизни»⁸³, которое Андрей Болконский испытывал перед физической смертью.

Борьба Полякова с «реальной» Амнерис и олицетворяемой ею музыкой (вряд ли можно разделить эти ипостаси) безуспешна. В рассказе зафиксировано три «музыкальных момента»: 1) Амнерис, как бы призывая героя, поет: «Мой милый друг, приди ко мне...»; 2) эпизод «двойного» сна, когда Полякову кажется, что он «управляет» музыкой; 3) перед самоубийством герой вспоминает слова из партии Амнерис «Время залечит»⁸⁴; последнее слово звучит двусмысленно и может быть понято в прямо противоположных значениях: «исцелит»⁸⁵/«доконает» — исход судьбы Полякова амбивалентен, и перед самоубийством он говорит об Амнерис: «С ней, конечно, просто и легко»⁸⁶.

Аида для Булгакова — одно из важнейших прецедентных музыкальных произведений, но в каждом конкретном случае варьируется не сюжет этой оперы в целом, а отдельные его

⁷⁸ Там же, с. 385.

⁷⁹ Там же, с. 396

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же, с. 399.

⁸² Там же, с. 402.

⁸³ Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*. В 90 т. Т. 12, с. 64.

⁸⁴ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 403.

⁸⁵ Кстати, подразумеваемая сентенция о времени как «лучшем лекаре» опровергается и судьбой Бомгарда, которого история Полякова продолжает волновать спустя десять лет после событий.

⁸⁶ Там же.

элементы. Например, в романе *Белая гвардия* обыграно сходство названий оперы и античного подземного царства — Аида⁸⁷. В *Морфии* образ Амнерис тоже мотивирован «омофонически» — через меморативные ассоциации: имя героини созвучно словам «амнезия», беспамятство (симптом ряда заболеваний), а также «анамнезис», припоминание — одной из важных категорий платоновской философии, где познание считается припоминанием того, что душа знала в мире идей перед тем, как покинула его, воплотившись в человеческом теле⁸⁸. Такие коннотации соответствуют мотиву «борьбы» Полякова с памятью и двойственной природе героини, пребывающей между физической и метафизической реальностями.

Двигаясь под воздействием морфия «навстречу» оперной Амнерис, Поляков переходит в «виртуальное» состояние не только потому, что умирает физически, но и потому, что фиксация процесса собственной гибели медиком, ведущим «историю болезни»⁸⁹ в виде записок (сопоставим название цикла *Записки юного врача*), означает его «превращение» в собственного персонажа. В этом смысле Поляков, фигурально говоря, «исписался» — «перевел» себя в текст и, поставив «точку пули в своем конце»⁹⁰, «предался» в руки двойника (между прочим, фамилия Бомгард омофонична фр. *bonne garde* — «надежный хранитель»); характерно, что последние слова дневника посвящены именно этому: «Тетрадь Бомгарду. Все...»⁹¹.

Отметим, что в «обрамляющем» сюжете Бомгарда тоже есть сцена, где он находится в лиминальном, пограничном состоянии между явью и сном. После попыток понять письмо Полякова Бомгард сперва начинает размышлять о «механизме сна», приходя к выводу, что в этом вопросе никто ничего не понимает, и мысленно произнося «воландовскую» фразу: «Одна теория стоит другой...»⁹² Затем в подсознании засыпающего Бомгарда

⁸⁷ Там же, т. 1, с. 38, 341.

⁸⁸ См.: Платон, *Менон*, перев. С.А. Ошеров // Платон, *Собрание сочинений*. В 4 т. Т. 1, Мысль, Москва 1990, с. 589.

⁸⁹ М.А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 387. Кстати, рассказ *Красная корона* имеет подзаголовок «Historia morbi» (Там же. Т. 1, с. 365) — «история болезни».

⁹⁰ В.В. Маяковский. *Полное собрание сочинений*. В 13 т. Т. 1, Государственное издательство художественной литературы, Москва 1955, с. 199.

⁹¹ М.А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 403.

⁹² Там же, с. 373; Там же. Т. 7, с. 332.

возникает видение: «Вон стоит Сережка Поляков в зеленой ту-журке с золотыми пуговицами над цинковым столом, а на столе труп... Хм, да... ну, это сон...»⁹³. Примечательно нарушение условности в «толстовском» духе — Бомгард во сне «остраненно» фиксирует переход от яви к сну⁹⁴, в отличие от Полякова, стремившегося «удержать» оба состояния; в этом смысле каждый из героев по-своему похож на засыпающего Петю Ростова, понимавшего, что видит сон, и при этом «управлявшего» им «извне». Подобно «двойному сну» Полякова, «полусон» Бомгарда кажется вещим: привидевшаяся ему сцена из студенческих времен (вероятно, занятие в анатомическом театре) с учетом ближайшего будущего выглядит пророческой — в ней душа и тело Полякова представлены как бы по отдельности друг от друга (заметим, что к тому моменту, когда Бомгард 13 февраля 1918 г. примерно в 23.30 засыпает⁹⁵, Поляков уже более полусуток находится между жизнью и смертью, поскольку выстрелил в себя в тот же день «на рассвете»⁹⁶).

В отличие от Полякова, который в период революционного хаоса отказался от лечения наркомании⁹⁷, Бомгарду революционная стихия принесла позитивные перемены, к тому же герой надеялся, что в дальнейшем революция «подхватит [его. — Е. Я.] на свое крыло»⁹⁸. Видимо, поэтому дневник Полякова, сразу же прочитанный Бомгардом⁹⁹, не был им должным образом осмыслен. Спустя десять лет положение изменилось. «Тетрадь типа общих тетрадей в черной клеенке»¹⁰⁰, долгое время пребывавшая в забвении, «воскресла» в памяти Бомгарда, заставив мысленно вернуться к событиям, ознаменовавшим начало его «советской» биографии, и обнародовать историю морфиниста-самоубийцы, который не переступил (по крайней мере, в «телесном» виде) границу «нового времени» (в датировках последних записей Полякова обыграна совершившаяся

⁹³ Там же. Т. 2, с. 373.

⁹⁴ Подобные примеры встречаем в *Записках юного врача* (см.: Е. А. Яблоков, *Исцеляющий миф. Коды традиционной культуры во «врачебных» рассказах М. А. Булгакова*, Институт славяноведения РАН, Москва 2019, с. 93).

⁹⁵ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 2, с. 374.

⁹⁶ Там же, с. 375.

⁹⁷ Там же, с. 391.

⁹⁸ Там же, с. 368.

⁹⁹ Там же, с. 403.

¹⁰⁰ Там же, с. 377.

в 1918 г. реформа календаря¹⁰¹). В рассказе нет прямых мотивировок, но можно предполагать, что «биографически-дискурсивным» стимулом стала смена образа жизни и вида деятельности: Бомгард 1927 года — уже не медик, а писатель (такая динамика явственна и в *Записках юного врача*¹⁰²). По аналогии можно предположить, что для него теперь, как некогда для Полякова (хотя по иным причинам), актуально обретение «инобытия» посредством «перевоплощения» в текст. «Воскресший» в своих записях Поляков вызывает у Бомгарда-писателя иное отношение, чем врач-наркоман Поляков вызывал у доктора Бомгарда.

Несколько слов о заглавии рассказа. Термины «морфин», «морфий» восходят к имени бога Морфея, значение которого — «формирователь», «создатель снов»; имя родственно древнегреческому слову *μορφή* («форма, вид, наружность»), которое по звучанию [*mórfʰe*, *mórfi*] близко к русскому «морфий». Характерно их «неразличение» в булгаковском фельетоне *Как он сошел с ума* (1924), где медики пытаются усмирить буйного пациента:

— Морфий под кожу, — задумчиво шепнул доктор фельдшеру.

— Морфи?! — завопил человек. — Морфи?! [...]

Он размахнулся и ударил доктора по уху так страшно и метко, что у того соскочило пенсне¹⁰³.

Можно заключить, что заглавие рассказа, сюжет которого обусловлен мотивом наркомании, подразумевает философские коннотации, в свете которых морфий метафорически интерпретируется как некая универсальная «среда», разрушающая границы бытия–небытия, вещества–формы и, соответственно, актуализирующая экзистенциальные — в том числе меморативные — проблемы.

Тема беспамьятства разносторонне воплощена в булгаковском «закатном»¹⁰⁴ романе. Не имея возможности вдаваться в детальный анализ, отметим лишь ряд принципиальных моментов.

¹⁰¹ См.: Е. А. Яблоков *Хор солистов*, с. 149–150.

¹⁰² См.: Е. А. Яблоков, *Исцеляющий миф*, с. 14–15.

¹⁰³ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 3, с. 285.

¹⁰⁴ Там же, т. 8, с. 366.

В частности, подчеркнем, что Воланд в художественном мире *Мастера и Маргариты* олицетворяет вселенский Универсум¹⁰⁵ (недаром в итоге превращается в звездное небо¹⁰⁶), храня знание обо всем произошедшем в мире и воплощая, так сказать, «вечную память». При этом Воланд пребывает «по ту сторону добра и зла» — в этом его радикальное отличие от «традиционного» сатаны. «Всеведение» Воланда не связано с этической сферой — наградой или наказанием; каждый земной человек собственной жизнью определяет свою судьбу во времени и в вечности.

Соответственно, в романе представлен ряд персонажей, переживающих драматичные меморативные коллизии. Один из наиболее ярких примеров — заглавный герой, которого заставляет страдать «беспокойная, исколотая иглами память»¹⁰⁷. В истории мастера узнаваемы мотивы рассмотренных нами произведений. Главным делом его жизни является текст, называемый романом, но радикально отличающийся от литературного произведения в «традиционном» смысле. «Угадав»¹⁰⁸ давние события, герой аутентично воспроизвел их; ему дана способность «восстановить» прошлое в его физической осязаемости, вывести изображенное явление из-под законов времени, тем самым приобщившись к вечности. Показательно, что текст мастера содержательно и сущностно един с «рассказом-показом» Воланда¹⁰⁹ и визионерскими снами Бездомного/Поньрева¹¹⁰.

Зафиксированная в романе о Понтии Пилате «память» о давних событиях, непосредственным свидетелем которых мастер не был, сплетается у него с личной памятью о связанных с публикацией романа испытаниях, породивших в душе героя непреходящий страх¹¹¹. Вследствие этого состояния мастер намеревался покончить жизнь самоубийством¹¹², но затем отправился

¹⁰⁵ См.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 157–160.

¹⁰⁶ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7, с. 462–463.

¹⁰⁷ Там же, с. 466.

¹⁰⁸ Там же, с. 163.

¹⁰⁹ Там же, с. 22–51.

¹¹⁰ Там же, с. 208–222, 481–482. Подробнее: Е. А. Яблоков, *Подвал мастера. М. А. Булгаков: поэтика и культурный контекст*, Полимеда, Москва 2018, с. 247–250.

¹¹¹ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7, с. 176, 181.

¹¹² Там же, с. 181.

в клинику Стравинского, где превратился в «анонима»¹¹³ (суицидальная метафора), признав себя душевнобольным¹¹⁴ и заявляя: «Я неизлечим»¹¹⁵. Встретившись с Воландом и пройдя вместе с Маргаритой сквозь «земную» смерть, герой обретает беспамятство: его «память [...] стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера»¹¹⁶. Вместе с подругой он получает «вечный приют»¹¹⁷ и забвение, причем последнее слово неоднозначно: герой забывает всё, но и его самого «предают забвению»¹¹⁸. При этом изменившийся во время полета облик мастера (седой парик, плащ, ботфорты¹¹⁹) позволяет предположить, что они с Маргаритой перенесены в «гётевско-кантовскую» эпоху — мастер превращается в литературного героя, «эквивалентного» Фаусту¹²⁰. Показателем «разрыва» с временем является эпизод, где Маргарита ведет мастера к «вечному дому»¹²¹, говоря о нем то ли как о реально существующем, то ли как об иллюзорном. Содержащий оперные аллюзии (*Фауст* (1869) Шарля Гуно) образ героини, с которой мастер будет вечно существовать в «беспамятной» идиллии, подобен образу Амнерис в *Морфис*.

Вариант беспамятства как «преодоления» времени («отката» к некоей прежней точке) и входа в вечность реализован в судьбе Пилата, который мучается памятью о некогда проявленной им трусости, считая ее теперь «самым страшным пороком»¹²². Прощение и «освобождение»¹²³ Пилата — не просто моральное отпущение вины, а «отмена» казни, о чем говорит Пилату сам казненный, уверяя, что «казни не было» («это тебе померещилось»¹²⁴) и даже поклявшись в этом¹²⁵. Анализ эпизода потребовал бы отвлечения от основной темы; заметим лишь, что совершаемый Иешуа «обман» мотивирован, с одной стороны, его тезисом

¹¹³ Там же, с. 166, 474.

¹¹⁴ Там же, с. 176.

¹¹⁵ Там же, с. 182.

¹¹⁶ Там же, с. 467.

¹¹⁷ Там же, с. 460.

¹¹⁸ См.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 272.

¹¹⁹ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7, с. 462.

¹²⁰ Там же, с. 466. Подробнее: Е. А. Яблоков. *Подвал мастера*, с. 250–253.

¹²¹ М. А. Булгаков, *Собрание сочинений*. В 8 т. Т. 7, с. 467.

¹²² Там же, с. 389.

¹²³ Там же, с. 465.

¹²⁴ Там же, с. 481.

¹²⁵ Там же, с. 482.

«смерти нет»¹²⁶, с другой — тем, что, вероятно, подразумевается «казнь» самого Пилата, его мучения в продолжении «двенадцати тысяч лун»¹²⁷; поскольку герой искупил вину, казнь «отменена» — роман мастера завершается тем, что Пилат и Иешуа вместе отправляются по «лунной дороге»¹²⁸.

Пародийной вариацией судьбы Пилата выглядит история поэта Рюхина, который после посещения «дома скорби»¹²⁹ и агрессивных обвинений Бездомного подвергся «атаке» памяти: «Ему — тридцать два года! В самом деле, что же дальше? — И дальше он будет сочинять по несколько стихотворений в год. — До старости? — Да, до старости»¹³⁰. Но, в отличие от Пилата, Рюхин не перестрадал свою вину, и его некому «отпустить»; поэтому он прибегает к вульгарному наркотику — пьет «рюмку за рюмкой, понимая и признавая, что исправить в его жизни уже ничего нельзя, а можно только забыть»¹³¹.

Память для Булгакова предстает эквивалентом совести; соответственно, жажда беспамятства обусловлена тяжестью моральных переживаний, муками раскаяния. Одним из символов невыносимой памяти является платок с синей каемочкой, от которого Маргарита избавляет Фриду, жертвуя собой, поскольку тратит на это (не зная, что ей будет дан второй шанс) возможность «потребовать одной вещи»¹³². При этом важно заметить: кроме «скудной женщины»¹³³ Фриды, мучающейся памятью о содеянном, на балу присутствует множество других гостей — «висельников и убийц»¹³⁴, которые вполне бодры, вообще не вспоминают о прошлом и вовсе не считают себя грешниками. Лишенные рефлексии, охваченные беспамятством-«бессовестностью», эти персонажи существуют в аморально-«райском» мире — который с авторской точки зрения выглядит подлинным «адам».

В этой связи напомним давно отмеченную особенность булгаковских сюжетов (повести *Роковые яйца* (1924) и *Собачье сердце*, пьеса *Адам и Ева* (1931), романы *Белая гвардия* и *Мастер*

¹²⁶ Там же, с. 32, 400.

¹²⁷ Там же, с. 464.

¹²⁸ Там же, с. 465.

¹²⁹ Там же, с. 87.

¹³⁰ Там же, с. 88.

¹³¹ Там же, с. 89.

¹³² Там же, с. 344.

¹³³ Там же, с. 325.

¹³⁴ Там же, с. 343.

и *Маргарита* и др.). При всей катастрофичности изображенных в них событий финальные эпизоды свидетельствуют о «безрезультатности» произошедшего: совершившиеся катаклизмы не приводят к изменению жизни в целом, она продолжает идти прежним путем; катастрофа быстро забывается, и люди не извлекают из случившегося никаких уроков, не пытаются переосмыслить — или хотя бы осмыслить — свою судьбу¹³⁵. Беспамятство (в разных значениях), с точки зрения Булгакова, выступает одним из фундаментальных свойств цивилизации.

Завершая наш обзор и возвращаясь к толкованию слова «беспамятство» у Даля, в качестве заключения напомним, что почти двести лет назад его современник Петр Чаадаев в *Первом Философическом письме* (1829) назвал беспамятство, беспамятность одной из констант отечественного менталитета и российской истории:

Наши воспоминания не идут далее вчерашнего дня; мы как бы чужие для себя самих. Мы так удивительно шествуем во времени, что, по мере движения вперед, пережитое пропадает для нас безвозвратно¹³⁶.

Сегодня эти слова звучат более чем актуально — причем, пожалуй, не только для России. Соответственно растет значение меморативной темы в булгаковском творчестве.

REFERENCES

- Baratynskij, Evgeny. *Stikhotvoreniya. Poemy*. Nauka, Moskva 1983 [Баратынский, Евгений. *Стихотворения. Поэмы*. Наука, Москва 1983].
- Blazhennyy Avgustin. *Ispoved'*. Transl. M. E. Sergeenko. Nauka, Sankt-Peterburg 2013 [Блаженный Августин. *Исповедь*. Перев. М.Е. Сергеевко. Наука, Санкт-Петербург 2013].
- Bulgakov, Mikhail. *Sobranie sochineniy v pyati tomakh*. Vol. 3: P'esy. Khudozhestvennaya literatura, Moskva 1990 [Булгаков, Михаил. *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 3: Пьесы. Художественная литература, Москва 1990].
- Bulgakov, Mikhail. *Sobranie sochineniy v vos'mi tomakh*, AST: Astrel'; Vostok — Zapad, Moskva 2007–2011 [Булгаков, Михаил. *Собрание сочинений в восьми томах*. АСТ: Астрель; Восток — Запад, Москва 2007–2011].
- Dal', Vladimir. *Tolkovuy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka v chetyrekh tomakh*. Vol. 1: A–Z. Sankt-Peterburg, Moskva: Tovarishchestvo M.O. Vol'f,

¹³⁵ См.: Е. А. Яблоков, *Художественный мир Михаила Булгакова*, с. 124–126.

¹³⁶ П. Я. Чаадаев, *Полное собрание сочинений и избранные письма*. В 2 т. Т. 1, Наука, Москва 1991, с. 326.

ПЛАТОК С СИНЕЙ КАЕМОЧКОЙ...

- 1903 [Даль, Владимир. *Толковый словарь живого великорусского языка в четырех томах*. Т. 1: А–З. Товарищество М. О. Вольф, Санкт-Петербург, Москва 1903].
- Gofman, Ernst Teodor Amadey. “Krayne bessvyaznyye mysli.” *Sobranie sochinenij v shesti tomah*. Т. 1. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1991 [Гофман, Эрнст Теодор Амадей. “Крайне бессвязные мысли.” перев. П. Морозов. *Собрание сочинений в шести томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература 1991].
- Gogol', Nikolaj. *Polnoye sobraniye sochinenij v 14 tomakh*. Т. 3: Povesti. Izdatel'stvo AN SSSR, Moskva, Leningrad 1938 [Гоголь, Николай. *Полное собрание сочинений в 14 томах*. Т. 3: Повести. Издательство АН СССР, Москва, Ленинград 1938].
- Khimich, Vera. *V mire Mikhaila Bulgakova*, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, Ekaterinburg 2003 [Химич, Вера. *В мире Михаила Булгакова*, Издательство Уральского университета, Екатеринбург 2003].
- Karamzin, Nikolaj. *Izbrannyye sochineniya v dvukh tomakh*. Vol. 1. Khudozhestvennaya literatura, Moskva, Leningrad 1964 [Карамзин, Николай. *Избранные сочинения в двух томах*. Т. 1. Художественная литература, Москва, Ленинград 1964].
- Lermontov, Mihail. *Sobraniye sochinenij v chetyrekh tomakh*. Vol. 1: Stikhotvoreniya. Vol. 2: Poemy. Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma, Sankt-Peterburg 2014 [Лермонтов, Михаил. *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1: Стихотворения; Т. 2: Поэмы. Издательство Пушкинского Дома, Санкт-Петербург 2014].
- Levkievskaya, Elena. “Pokoynik «zalozhnyy»”. *Slavyanskiye drevnosti: Etnolingvističeskij slovar' v pyati tomakh*. Vol. 4: P (Pereprava cherez vodu) — S (Sito). Mezhdunarodnye otnosheniya, Moskva 2009 [Левкиевская, Елена. “Покойник ‘заложный’.” *Славянские древности: Этнолингвистический словарь в пяти томах*. Т. 4: П (Переправа через воду) — С (Сито). Международные отношения, Москва 2009].
- Mayakovskij, Vladimir. *Polnoye sobraniye sochinenij v trinadcati tomakh*. Vol. 1: 1912–1917. Gosudarstvennoye izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, Moskva 1955 [Маяковский, Владимир. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах*. Т. 1: 1912–1917. Государственное издательство художественной литературы, Москва 1955].
- Ozhegov, Sergej i Spvedova, Natal'ya. *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka*. ООО «А-Темп», Moskva 2006 [Ожегов, Сергей и Шведова, Наталья. *Толковый словарь русского языка*, ООО «А-Темп», Москва 2006].
- Platon. “Menon.” *Sobranie sochinenij v chetyrekh tomah*. Transl. S. A. Osherov. Vol. 1. Mysl', Moskva 1990 [Платон. “Менон.” *Собрание сочинений в четырех томах*. Перев. С.А. Ошерова. Т. 1. Мысль, Москва 1990].
- Pushkin, Aleksandr. *Polnoye sobraniye sochinenij v 17 tomah*. Vol. 8. no. 1. Voskresen'e, Moskva 1995 [Пушкин, Александр. *Полное собрание сочинений в 17 томах*. Т. 8. Кн. 1. Воскресенье, Москва 1995].
- Titov, Vladimir. *Uyedinennyj domik na Vasil'evskom*, Universal'naya biblioteka, Moskva 1916 [Титов, Владимир. *Уединенный домик на Васильевском*, Универсальная библиотека, Москва 1916].
- Ushakov, Dmitriy (ed.). *Tolkovyy slovar' russkogo yazyka v chetyrekh tomakh*. Vol. 1: A — Kyuriny. Gosudarstvennoye izdatel'stvo inostrannykh i nacional'nykh

- slovarей, Moskva 1935 [Ушаков, Дмитрий (ред.). *Толковый словарь русского языка в четырех томах*. Т. 1: А — Кюрины. Государственное издательство иностранных и национальных словарей, Москва 1935].
- Tolstoy, Lev. *Polnoye sobraniye sochineniy v 90 tomah*. Vol. 12: Voyna i mir. Vol. 4. Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Khudozhestvennaya literatura", Moskva 1940 [Толстой, Лев. *Полное собрание сочинений в 90 томах*. Т. 12: Война и мир. Том 4. Государственное издательство «Художественная литература», Москва 1940].
- Yablokov, Evgeniy. *Khor solistov. Problemy i geroi russkoy literatury pervoy poloviny XX veka*. Dmitriy Bulanin, Sankt-Peterburg 2014 [Яблоков, Евгений. *Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века*. Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург 2014].
- Yablokov, Evgeniy. *Khudozhestvennyj mir Mikhaila Bulgakova*. Yazyki slavyanskoj kul'tury, Moskva 2001 [Яблоков, Евгений. *Художественный мир Михаила Булгакова*. Языки славянской культуры, Москва 2001].
- Yablokov, Evgeniy. *Iscelyayushchij mif. Kody tradicionnoy kul'tury vo «vrachebnyh» rasskazakh M. A. Bulgakova*. Institut slavyanovedeniya RAN, Moskva 2019 [Яблоков, Евгений. *Исцеляющий миф. Коды традиционной культуры во «врачебных» рассказах М.А. Булгакова*. Институт славяноведения РАН, Москва 2019].
- Yablokov, Evgeniy. *Podval мастера. M. A. Bulgakov: poetika i kul'turnyy kontekst*. Polimedia, Moskva 2018 [Яблоков, Евгений. *Подвал мастера. М.А. Булгаков: поэтика и культурный контекст*. Полимедиа, Москва 2018].
- Zagoskin, Mikhail. *Roslavlev, ili Russkiye v 1812 godu*. Pravda, Moskva 1986 [Загоскин, Михаил. *Рославлев, или Русские в 1812 году*. Правда, Москва 1986].



BOŻENA ZOJA ZILBOROWICZ

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

<https://orcid.org/0000-0002-2850-6308>**СМЕРТЬ В ГЕОГРАФИИ, ИЛИ ПАМЯТЬ ПОХОРОНЕНА В ЗЕМЛЕ
(ПРЕДЕЛ ЗАБВЕНИЯ СЕРГЕЯ ЛЕБЕДЕВА)**DEATH IN GEOGRAPHY – A MEMORY PASSED ON TO THE EARTH (*OBLIVION* BY SERGEI LEBEDEV)

This article aims to analyze the topography of the novel *Oblivion*, understood as the comprehensive system of nature's components. The writer raises the question about the lost and forgotten post-existence of the Soviet Gulags. In Lebedev's work, nature appears as a destructive element, transforming the Gulag's Atlantis into the world of abstract deaths, performed in a physical dimension, however, devoted to a socio-cultural dimension. The natural landscape does not act as a bearer of historical memory; conversely, it is a silent witness whose silence calls into question the very existence of the concentration camp as a crime scene

Keywords: Memory, emptiness, death, trace, Gulag

Наличие такого института как концентрационные лагеря — констатирует Михаил Геллер — не может не оказать решающего влияния на общество, как не может организм остаться нечувствительным к раковой опухоли в легких. Метастазы проникают во все органы — общество превращается в «концлагерный мир», в котором страх, ложь, насилие, террор становятся нормой¹.

Несмотря на то, что травматический опыт советского (особенно сталинского) прошлого — подобно другим геноцидам, как Холокост или Хиросима — невыразим, человек всё-таки стремится, чтобы изобразить невыразимое, невысказываемое, «восстановить объект»². *Conditio* травмированного субъекта —

¹ М. Геллер, *Концентрационный мир и советская литература*, Overseas Publications Interchange Ltd., London 1974, с. 6.

² Т. Hundorowa, *Gatunek czarnobylski: wyparcie realnego i nuklearna sublimacja*, przeł. P. Tomanek // *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie wspól-*

гражданина лагерной и постлагерной цивилизации — должно быть постижимо, как постулирует немецкая славистка Анне Хартманн, «именно на примере» лагерей «и при помощи лагерной литературы»³.

Вспышки активного присутствия темы ГУЛАГа в официальной дискуссии времен хрущевской оттепели, горбачевской перестройки и ее позднейших отголосков в силу различных обстоятельств не приобрели характера полноценного и завершенного процесса памяти и работы горя⁴. Как констатирует Сергей Лебедев:

[...] несмотря на то, что публикаций о «проклятом прошлом» была масса, в основе их лежало ощущение: наша задача — открыть двери правде, а уж она, как в сказке, все сделает сама. И не надо за ней ничего: ни правовых действий, ни общественных каких-то шагов, ни художественного переосмысления⁵.

В другом ракурсе проблему «российской памяти» и попытки преодоления травматического прошлого представляет британская писательница и исследовательница Кэтрин Мерридейл:

Те рассказы о прошлом, которые мне довелось слышать [...] редко бывали выстроены в хронологическом порядке. Люди говорили «не по существу» (то есть не по существу вопроса, представляющего интерес для историка). Их рассказы были фрагментами, сохранившимися в частном пространстве памяти при полном отсутствии какого бы то ни было общественного контекста, в который они могли бы быть вписаны. Рассказчики говорили так, будто их истории были нетипичными, исключительными [...]. А значит, череду последовавших несчастий можно объяснить только велием судьбы. Это странный рассказ, который походит на тревожное эхо другого мира. История семьи помещается не в политический контекст, не в контекст государственного насилия, но в область примитивного проклятия, наложенного на членов семьи⁶.

czesnej humanistyki, ред. I. Boruszkowska, K. Glinianowicz, A. Grzemska, P. Krupa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, с. 59. Если не обозначено иначе все переводы мои — Б. З. З.

³ А. Хартманн, «*Окно в прошлое*». *Прочесть лагерь заново*, пер. А. Судаков, <https://shalamov.ru/research/61/3.html#t24> (03.02.2021).

⁴ Подробнее, см.: А. Эткинд, *Кривое горе. Память о непогребенных*, пер. В. Макаров, Новое литературное обозрение, Москва 2016; С. Ушакин, Е. Трубина (ред.), *Травма: пункты*, Новое литературное обозрение, Москва 2009.

⁵ С. Лебедев, *Сюжеты умолчания в Германии и России, или Немецкий успех Сергея Лебедева*, 23.10.2013, бесед. Е. Шуман, <https://p.dw.com/p/19zcy> (19.04.2021).

⁶ К. Мерридейл, *Каменная ночь. Смерть и память в России XX века*, пер. К. Полуэктова-Кример, CORPUS, Москва 2019, с. 220, 225.

В начале нулевых лагерная литература маргинализировалась, сложилась ситуация, в которой:

[...] основная аудитория лагерной литературы не желает не только полемизировать, но и вообще сталкиваться со сколь угодно косвенно выраженным утверждением, что общество, частью которого она является, выпало из истории и растеряло остатки социальных связей, а сама она нуждается в этической и социальной эволюции⁷.

Если во Франции (в 90-е гг. XX в.)⁸ появилась концепция «эстетики исчезновения» (введенная в оборот Полем Вирильо), которая заключалась не столько в том, чтобы «проанализировать массив художественных высказываний о лагерях смерти и жертвах фашизма», сколько, прежде всего, в осмыслении «излома чувственности, который произошел в середине века в Европе, пережившей катастрофу»⁹, то в России «„национальные триумфалисты” (термин Аверинцева) одержали идеологическую победу над „жалобщиками” и „печальниками”»¹⁰. Несмотря на факт, что в начале 1990-х попытку затеять дискуссию о коллективной вине и памяти предпринял историк и бывший заключенный Дмитрий Лихачев, российские интеллектуалы так и не написали работу вроде *Проблемы вины* Карла Ясперса. «Неудача работы горя» — заключает Эткинд — «ведет к меланхолии»:

Постсоветское время — несомненно, меланхолическое [...]. Общим предметом постсоветской меланхолии является непроработанная память о советской катастрофе. Миллионы погибли зря, но о них помнят многие; согласно опросам, каждый четвертый россиянин помнит своих предков, пострадавших от репрессий. Памятников этим жертвам мало; музеев советской катастрофы нет; не было и, наверно, не будет суда над палачами — личностями и институтами. Попытки возвести памятники в камне или бронзе сталки-

⁷ Е. Михайлик, *Не отражается и не отбрасывает тени: «закрытое» общество и лагерная литература*, «Новое литературное обозрение» 2009, № 6, с. 374.

⁸ Конечно, вопрос «как „разобраться” с тоталитарным прошлым» впервые прозвучал в послевоенной Германии. Более на тему травмы, памяти и исторической политики в послефашистской реальности, см. работы немецкой исследовательницы Алейды Ассман, например, *Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика или Забвение истории — одержимость историей*.

⁹ Д. А. Ардамацкая, *Варлам Шаламов и поэтика после ГУЛАГа*, «Вестник Ленинградского университета им. А. С. Пушкина» 2013, т. 2, № 2, с. 137.

¹⁰ Г. Гусейнов, *Репарография. Беллетристика середины 90-х в поисках нового*, «Постскриптум» 1997, № 1, с. 147.

ваются с сопротивлением этих палачей и их наследников. В этой ситуации работа гора продолжается там же, где началась, — в литературе¹¹.

Альтернативой для официальной исторической политики можно считать новейшую российскую литературу о советских лагерях — *Обитель* (2014) Захара Прилепина; *Зулейха открывает глаза* (2015) Гузель Яхины; *Авиатор* (2016) Евгения Водолазкина — пользующуюся огромным успехом среди читателей и критики, что подтверждают престижные премии, как Большая книга или Ясная Поляна. Критика объясняет популярность этих текстов ответом на актуальность запросов и ожиданий современной публики, пытающейся осмыслить травматичные явления недавней истории¹².

Особое место среди названных произведений принадлежит семейному (поколенческому) роману¹³ *Предел забвения* (2010) Сергея Лебедева. Критика справедливо отмечает, что «[...] на сегодняшний день эта книга едва ли не в одиночку делает непомерно трудную работу исторического покаяния, от которой российское общество отказалось»¹⁴. Пытаясь сделать видимыми жертвы сталинского террора (как и палачей), писатель фокусирует свое внимание на соотношении между временем природы

¹¹ М. Липовецкий, А. Эткинд, *Возвращение тритона. Советская катастрофа и постсоветский роман*, «Новое литературное обозрение» 2008, № 6, с. 174–206, <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveckij-8212-aleksandr-etkind-vozvrashtenie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html> (04.04.2021).

¹² См. И. Мотеюнайте, *Травма советского лагеря в современном русском романе (Гузель Яхина, Евгений Водолазкин) // А. Скотница, Я. Свежий (ред.), Знаковые имена современной русской литературы. Евгений Водолазкин*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, с. 283–284.

¹³ Термин «семейный/поколенческий роман» (или литература внуков/правнуков) впервые был применен Алейдой Ассман к немецкой литературе двух последних десятилетий. В литературе внуков семья становится местом памяти, такой же сигнатурой прошлого как памятники или другие материальные формы исторической памяти. Именно такая форма, согласно ученой, выражения создает возможность переработать травматический опыт разных поколений. См. А. Assmann, *Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman // А. Kraft, М. Weißhaupt (Hg.), Generationen: Erfahrung — Erzählung — Identität*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2009, с. 49.

¹⁴ О. Лебёдушкина, *Покаяние и прощение. Литература как работа памяти и забвения. Заметки по разным поводам*, «Дружба народов» 2011, № 5, с. 198–208, <https://magazines.gorky.media/druzhba/2011/5/pokayanie-i-proshhenie.html> (13.02.2021).

и временем истории, а также процессе проникания в это сплетение работы памяти и постпамяти. Обращение к природному ландшафту — воспринимаемому, одновременно, как «место насилия и артефакт, природный памятник — дает возможность всеохватного понимания и террора как такового, и его следов в обществе и культуре»¹⁵. Рефлексия о сохранении лагерного наследия, как и о воссоздании следов лагерного прошлого, сопровождается осознанием пейзажа как «пустого места», где все следы стертые¹⁶. В «классической» лагерной прозе, как у Варлама Шаламова, пейзаж мог еще выполнять роль носителя исторической памяти, обретая статус «говорящего» свидетеля¹⁷. Его особенная роль заключается в оживотворенной способности видеть и запоминать, поэтому задаваясь вопросом: «Были ли мы?», автор *Кольмских рассказов* мог с полной решительностью и уверенностью ответить: «[...] „были“ — со всей выразительностью протокола, ответственностью, отчетливостью документа»¹⁸.

У Лебедева перспектива резко меняется. Так как здесь природа «живет непрерывной работой смерти»¹⁹, безмолвный свидетель-пейзаж не сможет стать носителем исторической памяти. В предметном мире *Предела забвения* наступает безудержный возврат пейзажа в его первичное (долагерное) состояние — природная стихия поглощает лагерные места, ставя под сомнение

¹⁵ Л. Юргенсон, *Пейзажная зарисовка как метатекст в прозе Шаламова*, <https://shalamov.ru/research/394/> (02.04.2021).

¹⁶ В идейной концептуализации романа немаловажную роль сыграл опыт Лебедева как геолога и личное столкновение с ужасным заброшенным постсуществованием ГУЛАГА: «Заросшие молодым лесом дороги, рухнувшие, смытые половодьем мосты, осыпающиеся шахты, штольни. Северный климат очень жестокий, и это все просто исчезает на глазах. И через пять лет приходя в то же место ты видишь, как оно изменилось. Свидетельства не вечны, они уходят в небытие». С. Лебедев, *ГУЛАГовская Атлантида, которая 40–50 лет как канула в прошлое*, 29.10.2017, бесед. Н. Федорова, <https://realnoevremya.ru/articles/79209-pisatel-sergey-lebedev-o-nasledii-gulaga> (19.02.2021).

¹⁷ Образ природы в лагерной прозе Шаламова гораздо сложнее, о чем см., например: Д. В. Кротова, *Природа в мировосприятии В. Шаламова. Рецепция классических традиций и поэтическое новаторство*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики» 2016, № 8, ч. 2, с. 21–25.

¹⁸ В. Шаламов, *Перчатка* // В. Шаламов, *Собрание сочинений в шести томах*, сост., подгот. текста, прим. И. П. Сиротинская, т. 2, Книжный Клуб Книговек, Москва 2013, с. 283.

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Kora*, пер. Т. Swoboda, Wydawnictwo w Podwórkę, Gdańsk 2013, с. 79.

существование самого лагерника, окончательно вытесняя его из бытия:

Я шел от барака к бараку [...]. Место умирало [...], стремясь целиком исчезнуть в природе. [...] умирает человек, уходят те, в чьей памяти он был жив; вымываются, исчезают рассеянные, как частицы руды в породе, следы его существования [130, 132]²⁰.

Спустя десятилетия смертельной работы природы, сопровождающейся коллективным молчанием, ответ на тогдашнее Шаламовское «Были ли мы?», сейчас может прозвучать только отрицательно: Нет, вас не было, так как исчезновение изначально вписано в природную стихию. Природа делает человеческую потерю неназванной. Неслучайно, говоря о ГУЛАГе, Лебедев часто пользуется такими определениями, как «канувшая в прошлое гулаговская Атлантида» или «заброшенное постсуществование ГУЛАГа», добавляя, что вечная мерзлота делает умерших заключенных нетленными (как мамонты)²¹. Смерть, приобретающая абстрактный характер, совершившаяся в географии, не в истории, исключает (или вытесняет) культурную и гражданскую работу памяти об усопших²²; что и заложено в основу идеологической концепции романа:

[...] кроме временного разрыва был и разрыв пространственный. Я понял, зачем было ссылать людей в тайгу, в тундру: их вычеркивали из общего бытия людей, высылали из истории, и смерть их случалась не в истории, а в географии (с. 129).

Лебедев чрезвычайно внимателен к природному аспекту непамяти — естественное время природы упраздняет всякий порядок: исторический, культурный, в том числе и этический, смывая границу между палачом и жертвой, что, согласно писателю, особо опасно для существования нации.

Характерная черта ландшафта — как указывают его исследователи — «способность фиксировать исторические собы-

²⁰ Здесь и далее я цитирую по изданию: С. Лебедев, *Предел забвения*, Эксмо, Москва 2012.

²¹ См. С. Лебедев, *ГУЛАГовская Атлантида...*

²² Морис Бланшо называет такую смерть «маловажным событием, лишенным конкретной значимости, потерявшим черты внутренней личной драмы, ибо ничего внутреннего уже нет». М. Бланшо, *Литература и право на смерть* // М. Бланшо, *От Кафки к Кафке*, пер. Д. Кротова, Логос, Москва 1998, с. 31.

тия, то есть обладать специфическим типом пространственной памяти»²³; где «главный индикатор памяти данного пейзажа — его устойчивость»²⁴. Присущие в пейзаже объекты — физические/природные (ямы, пещеры), а также антропогенные (остатки ГУЛАГа) — связаны друг с другом пространственно в силу действия процессов как интегрирующих, так и дезинтегрирующих. Природная стихия, разрушающая константность постлагерного пейзажа, действует против памяти:

Мысленное или чувственное обращение к умершим возможно тогда, когда что-то может ответить эхом; когда бытие сохранило слепок присутствия, символически изображаемый в посмертной маске. А если смерть разбила и «посмертную маску», то никто и ничто уже не отзовется. Именно это ощущение было там, среди камней; ощущение утраты, которую не превозмочь ни чувством, ни мыслью (с. 132).

В результате активности разнообразных неантропоморфных форм (рост растений) природа выступает в роли актанта истории: «Я шел знакомым лесом, но он был чужим; [...] лес [...] развеивал человеческие запахи, заравнивал следы, [...] соки стремились вверх по стволам» (с. 81). Исторические процессы подвергаются трансляции на качества климатические, биологические, анималистические. Именно элементы природы (не культуры) посредничают в трансфере межпоколенческой травмы. Кровь, вода, вечная мерзлота, лагерные яблони создают непрерывность геостории²⁵, помещая судьбу личности и человечества в более широкие рамы истории неантропоцентрической.

Природный пейзаж в тексте романа дан как набор знаков, где почти каждый его элемент несет смысловую нагрузку. Постгу-

²³ U. Myga-Piątek, *Pamięć krajobrazu — zapis dziejów w przestrzeni*, «Studia Geohistorica» 2015, № 3, с. 39.

²⁴ Там же, с. 29.

²⁵ «В понимании Бросвиммера, историчность и темпоральность природы устанавливают оси, связанные сетью взаимозависимостей, соприкасающиеся в вертикальном и горизонтальном порядках, создавая, таким образом, новое качество, которое метко определяет понятие Латура „геостория” (*geostory*). Это идея, позволяющая в сферу истории „non-humans” включить нечеловеческие причинные факторы той же». A. Ubortowska, *Krajobraz po katastrofie: natura, historia, reprezentacja // Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*, ред. A. Ubortowska, D. Korczyńska-Partyka, E. Kuliś, IBL, [Warszawa] 2019, с. 9. Ср.: F. Brosimmer, *Ecocide. A Short History of the Mass Extinction of Species*, Pluto Press, London 2002; B. Latour, *Agency at the Time of the Anthropocene*, «New Literary History» 2014, № 45, с. 3.

лаговское природное пространство не воспринимается статически, напротив — это живая и опасная стихия смерти-забвения, выраженная, между прочим, «репрессивной тотальностью безбрежного пейзажа»²⁶. Размытость границ (где был лагерь, где не было) приводит к тому, что вся видимая территория превращается в беспамятное место. Ничто не говорит об ужасе случившегося. Никакая смерть, никакая драма сами по себе не образуют эмоционально вразумительного «материала», который мог бы что-то рассказать, засвидетельствовать. Эффект неопределенности локализации давнего лагеря, «непостижимости бытия», «неуловимости границ между сущим и отсутствующим (между наличным и пустотой)», живым и мертвым, «как их взаимобратимость»²⁷ реализуется при помощи мотива пурги. Пурга вездесуща, тотальна, это сила окончательно уничтожающая мир насилия над человеком:

Шел снег, фронт циклона разогнал мелкие туманные облака, и за пургой, тихой еще, прозрачной, виднелись развалины лагеря; луч прорвал тучи, подсветил развалины, и казалось, что они — так свет пропадает внутри тупа смерча — поглощают холодное сияние снежного солнца; и в этом пространстве искажений и пропаж недействительно человеческое, не случаются ни забота, ни дар, ни участие — искажения втягивают их в свои орбиты и оборачивают невольным соучастием во зле (с. 139–140).

Пурга, олицетворяющая высшую неподвластную человеку стихию, представляется носителем грядущего апокалипсиса. Ассоциативное поле пурги как запредельного варьируется через смертельную символику красного и черного цветов:

Низкие тучи принесли июньскую пургу, и черный [...] снег падал на могилы, черный снег. Казалось, что с небес сеется сажа давнего пожарища [...]. Тундра вокруг кладбища покраснела, будто из земли выступила разжиженная талой водой кровь; красная вода текла по рукам, по лицу; цвет кирпичной пыли, окарины с сизым оттенком пороховой копоти разбрызгался по пейзажу, окрасил горы и небо, и памятники кладбища стали островками в половодье этого цвета (с. 307–308).

Красный снегопад покрывающий всю тундру и скрывающийся в ней остатки лагерей — это не только фигура природы аб-

²⁶ Л. Юргенсон, *Пейзажная зарисовка...*

²⁷ Е. Фарино, *Введение в литературоведение*, Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург 2004, с. 294.

сорбирующей жестокою человеческую цивилизацию. Снегопад является «символом наказания и гнева природы за жестокое обращение с узниками. Очевидна аллюзия на первую казнь египетскую из Книги Исход: в обоих текстах природа действует во имя раскрытия правды»²⁸.

Смертоносный характер красной пурги достигает кульминационного момента в сцене погружения мира в безвыходном сумасшедшем круге. Ощущение замкнутости пространства и обретения на гибель усиливает мотив петли:

[...] по тундре бежал ставший красным полярный заяц, бежал петлями, уходя от мнимой погони, от сумасшествия красного цвета, и получалось, что он несется по кругу; заяц спасался от красной пурги, не зная, какого цвета он сам, прыгал в сторону, сбивая со следа гонящихся, уходил низинами и снова выскакивал на гряды (с. 308).

Весьма значительна символика зайца, который в христианской традиции — атрибут плодовитости, продолжения жизни²⁹. Образ окруженного кровавой метелью животного, потерявшего ориентир в пространстве, безумного от ужаса, лишённого своих природных качеств (перемена белой шерсти в красную) — выражение нарушенного космического порядка. Заложенные в белом качества невинности и чистоты, подверженные вытеснению смертоносным красным, активизируют одновременно мысль о мученической смерти жертв лагерной системы. Окончательным актом триумфа смерти можно считать в этой сцене момент, в котором вертящийся в сумасшедшем круговороте заяц, вдруг останавливается изнеможенный, и скрывшись среди мхов, застывает в окаменевшей позе, почти незаметный: «было видно только его уши» (с. 308). Недвижимость, незаметность, бессилие — это составляющие предела, «за которым цвет уже не имеет названия, снег не имеет названия, за которым останавливается внутренний оборот слов» (с. 309).

На эффект природного беспамятного состояния рассчитана в романе прежде всего теллурическая поэтика. Земля подавляющая жертвы лагеря своим первобытным хаосом, обладает

²⁸ Ж. Жербер, Е. Н. Эртнер, *Природа как «место памяти» в русской прозе о ГУЛАГе*, «Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates» 2018, № 4, с. 129.

²⁹ См. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, пер. W. Zakrzewska et al., Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001, с. 309–310.

свойством «всеопределяющего главенства»³⁰, что делает невозможным отторжение от нее даже остатков человеческого бытия — праха: «я увидел, что эти горстки земли, которых избегали растения, — это человеческий прах; точнее, то, во что прах превратился; то, что было прахом, а стало землей» (с. 131). Само человеческое существо таковым уже более не является, растворяется в пейзаже. Утратившие статус реальности, обретшие «пейзажность» человеческие жизни окончательно становятся невидимыми, молчащими. В ландшафте полного омертвления запечатлен модус пустоты, исчезновения, ибо, как правило, он не несет видимых следов происшедшего. Неодушевленные законы природы, отрицающие все человеческое, образуют провал в исторической и культурной памяти. Обозначить следы утраты, признать опыт боли, оплакать смерть — работа горя становится невозможной.

Антитез «память — забвение» активизируется в романе Лебедева, нестандартной для прозы о лагере, знаковостью камня. У автора *Колымских рассказов* камень являлся не только свидетелем: с помощью глаголов «сопротивляться», «не пускать», «обещать» камень демонстрировал свою волю: «Камень [...] обещал ничего не забывать, обещал ждать и беречь тайну»³¹. Так как у Лебедева природа это пространство топофобии, последовательно, даже камень не способен участвовать в процессе памяти, он не только «не заметит человеческих событий» (с. 342), его самого постигают разрушительные силы забвения. Он сам становится невидимым, а значит молчащим: «камень вокруг, серый, поросший лишайником, раскисшим от дождя» (с. 129). У камня отнимается основная его атрибутика носителя вечной памяти: «это торчащее кусками скальное мясо, вывихнутый, неестественно расколотый камень» (с. 246). Присуща камню вечность подменена качеством крайне короткого существования, легко поддающегося процессу гниения, распада.

Идея захоронения прошлого в земле четко отрефлексирована Лебедевым и через библейский смысл яблока, которое толкуется в категориях добро–зло, чистое–греховное, вечность–смерть:

³⁰ М. Никулина, *Камень. Пещера. Гора*, Банк культурной информации, Екатеринбург 2002, с. 119.

³¹ В. Шаламов, *По лендлизу* // В. Шаламов, *Собрание сочинений...*, т. 1, Книжный Клуб Книговек, Москва 2013, с. 398.

СМЕРТЬ В ГЕОГРАФИИ...

Три яблони у дома — скольких трудов стоило вырастить их здесь! — теперь стали дичками, вся их сила ушла в побеги и листву, нетронутые завязями ветви роняли наземь коричневый лист, и во всем вокруг был этот цвет омертвевшего листа, цвет гниющего яблока, он придавал дому и земле нечто старческое, одряхлевшее. Кое-где на яблонях еще сохранились давние спилы в коросте садового вара, но вар потрескался, отвалился, и, хотя древесная плоть обметала спилы тугим кожистым кольцом, внутри стволов уже завелась труха, а в земле, наверное, отмирали корни. Проволочные жгуты, которыми были притянуты к стволам грозившие отломиться ветви, слишком глубоко врезались в древесину и пережимали, перерезали кору (с. 373).

Смерть яблонь символизирует уход в небытие последних свидетелей трагического прошлого. Неродящий сад — очередная фигура прорванного вселенского цикла жизни. Постлагерный пейзаж телеологичен, ориентирован не только на уничтожение памяти, но и на полное поглощение времени и истории: «[...] я вдруг ощутил [...] прорву жизни, которая [...], поглотит любое событие» (с. 81). Одновременно вполне справедливо прочтение мотива гниющих яблонь как аллюзии на абсурдную идею создания коммунистического рая и веру в всемогущую силу нового советского человека, покоряющего силы природы.

Ландшафт земли ГУЛАГа напоминает «картины XVII в., выполненные в жанре *ванитас*, представляющие собой аллегория смерти, где каждый объект — символ эфемерности человеческой жизни»³². Эсхатологическим смыслом наделен в романе гриб, растущий «на старом, трухлявом пне» и ассоциирующийся с «плотью трупа» (с. 120). Гриб, найденный повествователем в месте массового захоронения узников, напоминает о равнодушии природного мира по отношению к человеческим страданиям:

Около надломленной ключицы рос крупный подосиновик; клейкая и склизкая губка вывернулась из-под скукожившейся от солнца шляпки, и эта бескровная, не знающая боли плоть низшего царства живых организмов была мерзка [...] и человек был чем-то очень непрочным в сравнении с этими грибами» (с. 354–355).

Отрицательную коннотацию гриба расширяют еще два фактора. Во-первых, его антропоморфизация — это «заплывшее жиром ухо» (с. 120) отсылает непосредственно к практикам подслушивания и слежки за узниками лагеря. Во-вторых, суще-

³² Ж. Жербер, Е. Н. Эртнер, *Природа как «место памяти»...*, с. 127.

ствующий действительно в природе древесный гриб, напоминающий ухо, называется «иудиным ухом». Таким образом активизируется архетипический образ Иуды предателя и лицемера³³.

В романе *Предел забвения* победительная сила природной стихии заключается в том, что она «затянет любую рану» (с. 81), в результате чего постлагерный пейзаж приобретает характер многослойного органического палимпсеста: под льдом, мхами („даже низкорослые мхи отбрасывали смертные тени” (с. 358)), грибами и травами скрываются человеческие кости. Выявить следы случившегося здесь насилия, «отделив их как археологическую находку от природной среды, обрамлявшей их — как очищают фреску от позднейших напластований — невозможно»³⁴. Постлагерный пейзаж отмечен двойным преступлением: сперва уничтожением людей, потом забвением.

Природа, согласно концепту Сергея Лебедева, является одним из главных механизмов расчеловечивания жертв государственного террора. Безграничное беспамятное пространство ландшафта, само утратившее статус реальности, заново требует вмешательства человека, воссоздания следов прошлого:

Я находился в желудке у земли; здесь лежали мои братья, и нетленность их была не нетленностью святости, а лишенностью смерти. Они не прошли путем тления, срослись с землей, но не стали ею; для всех остальных людей они исчезли, пропали безвестно, и даже смерть не была той последней вестью, которую мог бы подать человек; а значит, и смерть не случилась до конца; мертвые остались только с мертвыми, живые — только с живыми. Но смерть — это не исчезновение, не мгновенный переход от наличия к отсутствию; умирает один человек, но те, кто вокруг, должны закончить его смертный труд скорбью и оплакиванием; девять дней, сорок дней — часть события смерти, которую свершают живые. А если живые и мертвые соединены — эта незавершенность, этот вечно длящийся момент, обратившийся в лед, переживают течение времени (с. 393–394).

В культуре постсоветского периода, «преследуемой непогребенным прошлым» (Эткинд), литература о лагере ставит перед собой цель противодействовать забвению, вернуть имя и голос жертвам репрессий. В современном лагерном тексте обнаруживаются однако два противоположных нарратива о прошлом — историческая память разветвляется на героическую и трагическую. Первую ветвь представляют авторы, отражающие эпоху

³³ Там же.

³⁴ Л. Юргенсон, *Пейзажная зарисовка...*

СМЕРТЬ В ГЕОГРАФИИ...

террора путем героизации своих персонажей и апофеоза жизни, что, в свою очередь, может вызвать упрек в уменьшении значения трагического опыта прошлого для нынешнего и последующих поколений. Сергей Лебедев, возражая против такого подхода, констатирует:

Сегодня я вижу, что появились и другие книги о Гулаге, но в них утверждается, что история была не такой страшной. Авторы соглашаются с тем, что Гулаг — это плохо, но говорят, что там было место для любви, для отношений. Такая позиция вроде как защищает читателя. Да, люди умирали, это был экстремальный опыт, но нельзя позволять себе прикасаться к ужасу! Читатели смотрят на историю как бы сквозь фильтр, для России это очень типично. Русские не хотят признавать свою историю³⁵.

[...] стоит упомянуть своего рода цензуру, заключенную в языке, которым пишутся тексты. Это зачастую все тот же язык социалистического реализма. Возьмите *Зулейху* или *Обитель*, вырежьте кусок, смонтируйте с романом какого-нибудь советского корифея — и вы не почувствуете стилистической разницы. А это катастрофа, потому что советский язык антирефлексивный, и писать на нем о советском же прошлом — все равно что жевать старые газеты³⁶.

Пропитанный семантикой смерти *Предел забвения* — это полемический ответ Лебедева на *conditio* постсоветского общества, «искривляющего» горе (ср. Эткин): «[...] мы не умеем работать с отрицательным опытом, нам все время — вполне в советских традициях — хочется его вымарать и заменить чем-нибудь положительным»³⁷.

REFERENCES

Ardamatskaya, Diana Aleksandrovna. “Varlam Shalamov i poetika posle GULAGA.” *Vestnik Leningradskogo universiteta im. A.S. Pushkina* 2013, vol. 2, № 2. 137–143 [Ардамацкая, Диана Александровна. “Варлам Шаламов и поэтика после ГУЛАГа.” *Вестник Ленинградского университета им. А. С. Пушкина* 2013, т. 2, № 2. 137–143].

³⁵ С. Лебедев, *Культура в России всегда была имперским инструментом*, 12.06.2017, бесед. А. Теэде, <https://rus.postimees.ee/4143809/rossiyskiy-pisatel-sergey-lebedev-kultura-v-rossii-vsegda-byla-imperskim-instrumentom> (07.07.2021).

³⁶ С. Лебедев, *Опасность отчасти и состоит в том, что никто не может дать определение «опасного»*, 21.05.2016, бесед. К. Докукина, <https://snob.ru/selected/entry/108587/> (09.07.2021).

³⁷ Там же.

- Assmann, Aleida. "Unbewältigte Erbschaften. Fakten und Fiktionen im zeitgenössischen Familienroman." *Generationen: Erfahrung — Erzählung— Identität*. Eds. Kraft, Andreas. Weifshaupt, Mark. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2009. 49–70.
- Assmann, Aleida. *Dlinnaya ten' proshlogo. Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika*. Transl. Khlebnikov, Boris. Moskva: Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2014 [Ассман, Алейда. *Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика*. Пер. Хлебников, Борис. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2014].
- Assmann, Aleida. *Zabveniye istorii — oderzhimost' istoriyey*. Transl. Khlebnikov, Boris. Moskva: Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2019 [Ассман, Алейда. *Забвение истории — одержимость историей*. Пер. Хлебников, Борис Н. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2019].
- Blanchot, Maurice. "Literatura i pravo na smert'." Blanchot, Maurice. *Ot Kafki k Kafke*. Transl. Krotova, Dar'ya Sergeevna. Moskva: Logos, 1998. 9–56 [Бланшо, Морис. "Литература и право на смерть." Бланшо, Морис. *От Кафки к Кафке*. Пер. Кротова, Дарья Сергеевна. Москва: Логос, 1998. 9–56].
- Broschimmer, Franz J. *Ecocide. A Short History of the Mass Extinction of Species*. London: Pluto Press, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *Kora*. Transl. Swoboda, Tomasz. Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku, 2013.
- Etkind, Aleksandr. *Krivoye gore. Pamyat' o nepogrebennykh*. Transl. Makarov, Vladimir. Moskva: Novoye Literaturnoye Obozreniye, 2016 [Эткинд, Александр. *Кривое горе. Память о непогребенных*. Пер. Макаров, Владимир. Москва: Новое Литературное Обозрение, 2016].
- Farino Yezhi. *Vvedeniye v literaturovedeniye*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo RGPU im. A. I. Gertsena, 2004 [Фарино, Ежи. *Введение в литературоведение*. Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004].
- Forstner, Dorothea. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Transl. Zakrzewska, Wanda. Pachciarek Paweł. Turzyński, Ryszard. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1990.
- Geller, Mikhail. *Kontsentratsionnyy mir i sovetskaya literatura*. London: Overseas Publications Interchange Ltd., 1974 [Геллер, Михаил. *Концентрационный мир и советская литература*. London: Overseas Publications Interchange Ltd., 1974].
- Guseynov, Gasan. "Riparografiya. Belletristika serediny 90-h v poiskah novogo." *Postskriptum* 1997, № 1. 143–167 [Гусейнов, Гасан. "Рипарография. Беллетристика середины 90-х в поисках нового." *Постскриптум* 1997, № 1. 143–167].
- Hartmann, Anne. "'Okno v proshloye'. Prochest' lager' заново." Transl. Sudakov, Andrey [Хартманн, Анне. "'Окно в прошлое'. Прочесть лагерь заново." Пер. Судаков, Андрей] <<https://shalamov.ru/research/61/3.html#t24>>.
- Hundorowa, Tamara. "Gatunek czarnobylski: wyparcie realnego i nuklearna sublimacja." Transl. Tomanek, Przemysław. *Po Czarnobylu. Miejsce katastrofy w dyskursie współczesnej humanistyki*. Eds. Boruszkowska, Iwona. Glinianowicz, Katarzyna. Grzemska, Aleksandra. Krupa, Paweł. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017. 55–66.
- Krotova, Dar'ya Vladimirovna. "Priroda v mirovospriyatii V. Shalamova. Retseptsiya klassicheskikh traditsiy i poeticheskoye novatorstvo." *Filologicheskiye*

СМЕРТЬ В ГЕОГРАФИИ...

- nauki. Voprosy teorii i praktiki* 2016, № 8, vol. 2. 21–25 [Кротова, Дарья Владимировна. “Природа в мировосприятии В. Шаламова. Реценция классических традиций и поэтическое новаторство.” *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 2016, № 8, ч. 2. 21–25].
- Latour, Bruno. “Agency at the Time of the Anthropocene.” *New Literary History* 2014, № 1. 1–18.
- Lebedev, Sergey. “GULAGovskaya Atlantida, kotoraya 40–50 let kak kanula v prosh-loye.” 29.10.2017. Besed. Fedorova, Nataliya [Лебедев, Сергей. “ГУЛАГовская Атлантида, которая 40–50 лет как канула в прошлое.” 29.10.2017. Бесед. Федорова, Наталия] <<https://realnoevremya.ru/articles/79209-pisatel-sergey-lebedev-o-nasledii-gulaga>>.
- Lebedev, Sergey. “Kul'tura v Rossii vseгда byla imperskim instrumentom.” 12.06.2017. Besed. Teede, Andra [Лебедев, Сергей. “Культура в России всегда была имперским инструментом.” 12.06.2017. Бесед. Теэде, Андра] <<https://rus.postimees.ee/4143809/rossiyskiy-pisatel-sergey-lebedev-kultura-v-rossii-vseгда-byла-imperskim-instrumentom>>.
- Lebedev, Sergey. “Opasnost' otchasti i sostoit v tom, chto nikto ne mozhet dat' opre-deleniye «опасного».” 21.05.2016. Besed. Dokukina, Kseniya [Лебедев, Сергей. “Опасность отчасти и состоит в том, что никто не может дать определение «опасного».” 21.05.2016. Бесед. Докукина, Ксения] <<https://snob.ru/selected/entry/108587/>>.
- Lebedev, Sergey. “Syuzhety umolchaniya v Germanii i Rossii, ili Nemetskiy uspekhn Sergeya Lebedeva.” 23.10.2013. Besed. Shuman, Yefim [Лебедев, Сергей. “Сюжеты умолчания в Германии и России, или Немецкий успех Сергея Лебедева.” 23.10.2013. Бесед. Шуман, Ефим] <<https://p.dw.com/p/19zcy>>.
- Lebedev, Sergey. *Predel zabveniya*. Moskva: Eksmo, 2012 [Лебедев, Сергей. *Предел забвения*. Москва: Эксмо, 2012].
- Lebedushkina, Ol'ga. “Pokayaniye i proshcheniye. Literatura kak rabota pamyati i zabveniya. Zametki po raznym povodam.” *Druzhba narodov* 2011, № 5. 198–208 [Лебёдушкина, Ольга. “Покаяние и прощение. Литература как работа памяти и забвения. Заметки по разным поводам.” *Дружба народов* 2011, № 5. 198–208] <<https://magazines.gorky.media/druzhba/2011/5/pokayanie-i-proshhenie.html>>.
- Lipovetskiy, Mark. Etkind, Aleksandr. “Vozvrashcheniye tritona. Sovetskaya katastrofa i postsovetkiy roman.” *Novoye literaturnoye obozreniye* 2008, № 6. 174–206 [Липовецкий, Марк. Эткинд, Александр. “Возвращение тритона. Советская катастрофа и постсоветский роман.” *Новое литературное обозрение* 2008, № 6. 174–206] <<https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveckij-8212-aleksandr-etkind-vozvrashhenie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetkiy-roman.html>>.
- Merridale, Catherine. Kamennaya noch'. Smert' i pamyat' v Rossii XX veka. Transl. Poluektova-Krimer, Kseniya. Moskva: CORPUS, 2019 [Мерридейл, Кэтрин. *Каменная ночь. Смерть и память в России XX века*. Пер. Полуэктова-Кример, Ксения. Москва: CORPUS, 2019].
- Mikhaylik, Yelena. “Ne otrazhayetsya i ne otrasyvayet teni: ‘zakrytoye’ obshchestvo i lagernaya literatura.” *Novoye literaturnoye obozreniye* 2009, № 6. 356–374 [Михайлик, Елена. “Не отражается и не отбрасывает тени: ‘закрытое’ общество и лагерная литература.” *Новое литературное обозрение* 2009, № 6. 356–375].

- Moteyunayte, Ilona. "Trauma sovětského lagerya v sovremennom ruskom romane (Guzel' Yakhina, Yevgeniy Vodolazkin)." *Wybitni pisarze współczesnej literatury rosyjskiej. Jewgienij Wodolazkin*. Eds. Skotnicka, Anna. Świeży, Janusz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. 283–295 [Мотеюнайте, Илона. "Травма советского лагеря в современном русском романе (Гузель Яхина, Евгений Водолазкин)." *Знаковые имена современной русской литературы. Евгений Водолазкин*. Ред. Скотницка, Анна. Свежий, Януш. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. 283–295].
- Myga-Piątek, Urszula. "Pamięć krajobrazu — zapis dziejów w przestrzeni." *Studia Geohistorica* 2015, № 3. 29–45.
- Nikulina, Мауа. *Kamen'. Peshchera. Gora*. Yekaterinburg: Bank kul'turnoy informatsii, 2002 [Никулина, Майя. *Камень. Пещера. Гора*. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002].
- Shalamov, Varlam. "Perchatka." Shalamov, Varlam. *Sobraniye sochineniy v shesti tomakh*. Sost., podgot. teksta, prim. Sirotinskaya, Irina Pavlovna. Vol. 2. Moskva: Knizhnyy Klub Knigovek, 2013. 283–311 [Шаламов, Варлам. "Перчатка." Шаламов, Варлам. *Собрание сочинений в шести томах*. Сост., подгот. текста, прим. Сиротинская, Ирина Павловна. Т. 2. Москва: Книжный Клуб Книгоvek, 2013. 283–311].
- Shalamov, Varlam. "Po lendlizu." Shalamov, Varlam. *Sobraniye sochineniy v shesti tomakh*. Sost., podgot. teksta, prim. Sirotinskaya, Irina Pavlovna. Vol. 1. Moskva: Knizhnyy Klub Knigovek, 2013. 392–399 [Шаламов, Варлам. "По лендлизу." Шаламов, Варлам. *Собрание сочинений в шести томах*. Сост., подгот. текста, прим. Сиротинская, Ирина Павловна. Т. 1. Москва: Книжный Клуб Книгоvek, 2013. 392–399].
- Trauma: punkty*. Eds. Ushakin, Sergey. Trubina, Yelena. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2009 [*Травма: пункты*. Ред. Ушакин, Сергей. Трубина, Елена. Москва: Новое литературное обозрение, 2009].
- Ubertowska, Aleksandra. "Krajobraz po katastrofie: natura, historia, reprezentacja." *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt*. Eds. Ubertowska, Aleksandra. Korczyńska-Partyka, Dobrosława. Kuliś, Ewa. [Warszawa]: IBL, 2019. 7–19.
- Yurgenson, Lyubov'. "Peyzazhnaya zarisovka kak metatekst v proze Shalamova." [Юргенсон, Любовь. "Пейзажная зарисовка как метатекст в прозе Шаламова."] <<https://shalamov.ru/research/394/>>.
- Zherber, Zhyuli. Ertner, Yelena Nikolayevna. "Priroda kak 'mesto pamyati' v ruskoj proze o GULAGe." *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnyye issledovaniya. Humanitates* 2018, № 4. 120–133 [Жербер, Жюли. Эртнер, Елена Николаевна. "Природа как 'место памяти' в русской прозе о ГУЛАГе." *Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates* 2018, № 4. 120–133].



JADWIGA ZAJĄC

Uniwersytet Śląski

<https://orcid.org/0000-0001-7983-5454>**(NA U)WIĘZI.****ROBIĆ ZA PSA JEWGIENIJA ŁUKINA W PERSPEKTYWIE ANTROPOLOGICZNEJ**BOND(ED LABOUR). *ЧУШЬ СОБАЧЬЯ* BY YEVGENY LUKIN IN AN ANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVE

The anthropological approach to issues commonly discussed from a political and economic point of view offers an interesting insight into the latest Russian fantasy literature. This text introduces optics taken from the already classic in some circles works of David Graeber into the field of reflection on Russian contemporary prose. Beginning with Graeber's concept of bullshit job, outlines an anthropological interpretation of the actions of Yevgeny Lukin's hero of the novel *Чушь собачья*. Its point of focus is the problem of emotional exploitation at work, leading to psychological destruction, to the point where the outside of work self of the worker is reduced to an uncomfortable remnant, sacrifice of which no longer seems to be any serious loss and the highest sacrifice becomes welcomed as a kind of a relief.

Keywords: russian literature, contemporary literature, bullshit job, anthropology of literature, David Graeber, Yevgeny Lukin

Sen jest bowiem naszym ciałem.
Mniej w nim mitu, a więcej twardej kości i rzetelnej krwi¹.

Początek niemal każdego tekstu o literaturze gatunkowej wygląda podobnie — przeprasza się w nim w mniej lub bardziej udany sposób za kierowanie uwagi szacownego grona czytelników w te odzégnywane od czci i wiary rejony, jakimi są romans, kryminał czy fantastyka. Do kanonu należy także krygowanie się, że taka literatura nie stanowi właściwego przedmiotu zainteresowań badacza, oraz sugestia, że książka, o której będzie mowa, niezupełnie jest tym, na co wygląda, i dzięki temu właśnie może stać się przedmiotem prawdziwego literaturoznawczego namysłu (w przeciwieństwie do reszty pośledniego gatunku).

Mam wrażenie, że w towarzystwie miłośników literatury rosyjskiej nie trzeba koniecznie tłumaczyć się z czytania prozy fantastycznej,

¹ T. Sławek, *Staw*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s.41.

ponieważ w tym kręgu kulturowym opowieści tego typu mają wystarczająco długą tradycję. Parało się nią wielu znamienitych klasyków prozy rosyjskiej — w tym istotny dla omawianej przeze mnie fabuły pisarz — Michaił Bułhakow, autor licznych opowieści dzisiaj bez żenady określanych mianem science fiction lub fantastyki. Role tego typu literatury są rozmaite; w oczywisty sposób jej „nierealne realia” mogą nęcić eskapistycznie usposobionego czytelnika, niemniej trudno oprzeć się wrażeniu, że pisarze tylko pozornie oferują wgląd w cokolwiek spoza znanej im rzeczywistości, faktycznie dokonując rozrachunków ze światem jak najbliższym doświadczenia ogółu. Czytanie fantastyki jest więc zawieszane pomiędzy „tu” i „nie-tu”, wysyła emocje do wesołego miasteczka, w którym najwięcej lęku i śmiechu zarazem wzbudzają obrazy ukazywane w krzywych lustrach, jeżeli tylko stać nas na tę zabawę.

Etymologicznie fantastyka wiąże się z działalnością Phantastósa, syna boga snu, którego zadaniem było zsyłanie snów o rzeczach nie-ludzkich i nie-zwierzęcych, „jest więc obrazem snu, czy też po prostu snem; [...] pisarz fantasta sprzedaje czytelnikowi swoje sny”.² Co ciekawe, autor hasła w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich* wydaje się sugerować powiązanie fantastyki z koszmarem, odnotowuje bowiem, że dawniej polscy autorzy zwykli przeciwstawiać fantastyce cudowność, tj. elementy pochodzące z innego świata, istniejącego w ramach wierzeń wpisanych w tekst (wróżki, duchy, bóstwa). Fantastykę zaś charakteryzowało przełamanie konwencji rzeczywistości ustanowionej w tekście, a więc takie ustawienie zdarzeń, które wywołuje zaskoczenie, oburzenie, i niedowierzenie w mieszkańcach świata przedstawionego.

W opatrzonej na okładce etykietką *superfantastyki* powieści *Robić za psa* Jewgienija Łukina próżno szukać zarówno cudowności, jak i fantastyki opartej na wspomnianym przełamaniu — ani śladu wilkołaków, robotów, technologii czy magii, z tego i nie z tego świata. Autor wykorzystuje rzeczywistość znaną mu z za szyby (okiennej i telewizyjnej) — cała powieść obywa się bez sięgania do nadnaturalnych zjawisk. Jedynym czynnikiem lokującym tę fabułę w ramach fantastycznych snów i fikcji jest niewielkie prawdopodobieństwo jej zaistnienia w rzeczywistości — ale czy rzeczywiście takie niewielkie?...

Czytelnik *Robić za psa* odkrywa, że poziom pozytywnych emocji podczas lektury jest odwrotnie proporcjonalny do stopnia zniekształ-

² *Ilustrowany słownik terminów literackich*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2018, s. 176–177.

cenia przedstawionych scen względem rzeczywistości. Im bliżej znanych realiów, z tym większym niepokojem szukamy tego, co senne zwierciadło sztuki pisarskiej zmieniło, zaś ulga po dostrzeżeniu różniującego szczegółu bywa dziwnie mało uspokajająca. Dobrze zaaranżowana zabawa z krzywymi lustrami polega na umiejętnym rozłożeniu akcentów grozy i śmiechu, niepozwalającym na przewagę żadnej ze stron.

Jak Łukin radzi sobie z lustrami? Prawdę powiedziawszy, polskiemu czytelnikowi niestety dosyć trudno to orzec, bowiem zaproponowane przez Zbigniewa Lewandowskiego tłumaczenie powieści (wydanej przez wydawnictwo Książka i Wiedza) pełne jest niezręczności., „Opuchnięte chmury” (albo „opuchnięte niebo”) czy aluzyjne monosylabowe dialogi, w których zrozumieniu kontekst tylko do pewnego stopnia okazuje się pomocny, to pierwsze z brzegu przykłady tej przekładowej dezynwoltury. Kiepskie tłumaczenia fantastyki nie są niestety rzadkością w naszym kraju (co jest związane z akademicką niechęcią do literatury pogardliwie określanej jako „gatunkowa” — ten problem bardzo dobitnie, ale i przekonująco podejmuje w swoich wypowiedziach krakowski badacz fantastyki Krzysztof Maj, toteż nie będę się tu nad tym dłużej rozwodzić, pozostawiając temat w jego wprawnych rękach).

Dla niejednego czytelnika przygoda z tą książką w tym miejscu się kończy — niedobry przekład nie tylko ogranicza przyjemność lektury, sprawia też, że czytelnik musi liczyć się z możliwymi przekłamaniami i świadomością, że to, co mu przedstawiono, może znacznie odbiegać od intencji autora. Z drugiej strony, czyż każdy przekład nie jest z konieczności interpretacją, a więc subiektywnym przekształceniem, zniekształceniem opowieści przez kolejne krzywe lustro (czasem, jak widać, także nieco zmatowiałe i wyszczerbione)? Przede wszystkim jednak, zanim podczas lektury poweźmiemy podejrzenie, a następnie mocne przekonanie o nie najlepszej jakości przekładu, zaczyna już działać urok skomponowanej przez Łukina historii.

Przed nami Susłow, położony nad rzeką Susła, graniczący z Łyckiem, gdzie toczy się (najwyraźniej dla kogoś opłacalna) wojna z Amerykanami. Susłow, niedostrzegany przez Moskwę, pomijany przez Tatarów i kronikarzy, staje się wreszcie widzialny dzięki pewnej osobliwości: psom. Otóż w Susłowie (nie jesteśmy w stanie odgadnąć, czy jest to miasto, gmina, województwo, czy może państwo; bohaterowie przechadzają się ulicami Susłowa, wiemy jednak skądinąd, że w historii Susłow prowadził konflikty zbrojne z sąsiadami;

centralnym miejscem wydarzeń jest dawna susłowska Duma Narodowa, w ramach demokratyzacji przemianowana na Kapitol) w wyniku nieporozumienia pojawił się nowy, nieznany w świecie zawód — i to od razu z odpowiednią gildią oraz prawami. Zapotrzebowanie nań powstało w wyniku splotu okoliczności, na które złożyły się komicznie przerysowana podatność Susłowa na zachodnie nowinki oraz medialna informacja, ostatecznie zdementowana jako nieprawdziwa, jakoby w Los Angeles zawód taki już istniał. Niemal z dnia na dzień „[...] uznano psa za nową oznakę prestiżu nowobogackich! Wyjdiesz w dowolnych ciuchach, z dowolnej bryki, ale jeśli obok ciebie nikt nie biegnie na czworakach tak jak go mać rodziła — to znaczy, żeś frajer!”³. Obywatel Susłowa może zatem być już nie tylko piekarzem, policjantem, strażakiem, pisarzem czy urzędnikiem: ma do wyboru także prestiżową czworonożną służbę u susłowskich VIP-ów (do ich kręgu od teraz można wejść w zasadzie tylko dzięki zatrudnieniu etatowego psa). Psie obowiązki pracownika obejmują zachowywanie się co do joty jak rasowy przedstawiciel gatunku *canis lupus familiaris*, co w przypadku protagonisty oznacza rodowodowego boksera.

— Problem nawet nie tyle w pańskim wieku...

— Rozumiem... — mroczniejąc powiedział ochroniarz — Także, czyż nie, wszystko po znajomości?

— No nie, nie tyle po znajomości — uchylając się od odpowiedzi, rzekł Ratmir. — Po pierwsze, konieczne są zdolności, odpowiednia budowa ciała...

— Talent! — uprzejmie dołączył stróż.

— Można tak powiedzieć... Potem nauka, dyplom. No i... najlepiej, rodowód...

— Rodowód?

— Najlepiej — wiekowy — powtórzył Ratmir. — Bez niego na dobrą smycz się nie trafi, nie miej pan złudzeń. W najlepszym razie będzie się gdzieś magazyny ochraniać... Panowie chcą rasowego, psa czystej krwi, po utytułowanych reproduktorach... No, nie od Ruryka, oczywiście, nie od Giedymina, ale chociażby od Mikołaja Romanowa. Gildia psów służbowych — wie pan skąd się wzięła? Powstała na bazie Stowarzyszenia Szlachty...⁴

Łatwo zauważyć, że zasady wykonywania zawodu psa skomponowano tak, aby gildia od razu stała się zamkniętą kastą. Ta obserwacja wiąże się z kolejną: psy raczej nie spotykają się w Susłowie z powszechnym szacunkiem i przychylnością. Dlatego właśnie ustanowiono prawa i instytucje chroniące interesy czworonożnych pra-

³ J. Łukin, *Robić za psa*, przeł. Z. Landowski, Książka i Wiedza, Warszawa 2005, s.34.

⁴ Tamże, s. 45.

owników prestiżowych, „[...]pojawiła się i rozwinęła szara strefa ekonomiczna [...]”⁵, w ramach której nawet porwania są elementem gry prestiżu dla wysoko postawionych.

Czytelnikom zorientowanym w rosyjskiej tradycji literackiej owa piesko-ludzka przemiana pobrzmiewa zapewne znajomą nutą — także i sam autor *Robić za psa* chętnie podrzuca tu i ówdzie tropy prowadzące w stronę *Psiego serca* Michaiła Bułhakowa. Wydaje się, że dialog z dziełem znakomitego poprzednika prowadzony jest w oparciu o kontrasty. Pies Szarik, bohater *Psiego serca*, zostaje — w sposób typowy dla science fiction, bo na drodze eksperymentu wykonywanego przez naukowca, profesora Preobrażeńskiego — zmieniony w człowieka, Ratmir natomiast w płatnym czasie pracy odgrywa rolę czworonożnego towarzysza swego pracodawcy. Akcja *Psiego serca* toczy się w czasie rewolucji proletariackiej, natomiast u Łukina — jakiś czas po demokratyzacji Susłowa. Wydaje się, że jedyny wspólny element tych tekstów stanowi teza o wyższości psa nad człowiekiem, czy też może surowa diagnoza nędzy ludzkiej natury.

Oprócz nęcących odwołań do Bułhakowa magia, z pomocą której opowieść Łukina wciągnie nas, nim jakość tłumaczenia zdąży zniechęcić do lektury, wiąże się z obietnicą pokazania, jak tworzą się nowe zawody w liberalnym, wolnorynkowym i demokratycznym środowisku — krótko mówiąc, obietnicą, że dowiemy się czegoś o mechanizmach naszego własnego świata (lub przynajmniej o tym, jak widzi je Łukin). W dodatku oferowana przez Łukina wiedza przynależy do współczesnych sztuk tajemnych — czyli do ekonomii, której przedstawiciele i rzecznicy zadali sobie w ostatnim stuleciu niemało trudu, aby przekonać wszystkich wokół, że jej prawa znajdują się daleko poza granicami pojmowania niewyspecjalizowanych umysłów:

[...] jak głosi jedna z często przytaczanych anegdot — czołowy dom maklerski musiał zatrudnić astrofizyków do obsługi programów inwestycyjnych, bo nawet finansiści nie byli w stanie ich zrozumieć. Przekaz był jasny: zostawcie te sprawy zawodowcom. Swoim rozumem i tak tego nie ogarniecie⁶.

Efektem „zostawienia spraw zawodowcom”, jak przekonuje cytowany powyżej antropolog David Graeber, był kryzys finansowy z 2008 roku, którego skutki świat odczuwa nadal. Nie chodzi zresztą

⁵ Tamże, s. 34.

⁶ D. Graeber, *Dług. Pierwsze pięć tysięcy lat*, tłum. B. Kuźniarz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018, s. 25.

wyłącznie o skutki finansowe tego kryzysu, związane bezpośrednio z obniżeniem jakości życia ludności — jednym z jego symptomów okazał się kryzys zaufania do specjalistów (a stąd nie tak znów daleko do podważenia wiarygodności nauki). Sprawa tworzenia nowych zawodów, a zatem i stanowisk pracy, jest interesująca między innymi właśnie w związku z efektami kryzysu — wiele ścieżek kariery zostało zamkniętych, a społeczności zawodowe replikują się najchętniej spośród samych siebie, rzadko dopuszczając do przyjęcia w swe szeregi kogoś bez stosownego rodowodu. Przenikliwe analizy Graebera wskazują jako jedno ze źródeł panującej obecnie niechęci do elit intelektualnych, która uczyniła niższe klasy podatnymi na prawicowy dyskurs polityczny hermetyczność tej sfery: „[...] niezamożni ludzie są w stanie wyobrazić sobie scenariusz, w którym ich dzieci stają się bogate, za to nijak nie mogą sobie wyobrazić takiego, w którym udaje im się awansować do elity”⁷.

Tak zarysowana geneza społecznego problemu to rewers współczesnej kapitalizacji: teoria laborystyczna, w ramach której ludzka praca stanowi wartość, została zastąpiona przez wolnorynkowy kult efektywności i pogoni za zyskiem, a praca fizyczna uznana za zło konieczne. Odnotowanym przez Graebera w książce *Praca bez sensu* skutkiem tej sytuacji jest stale rosnąca liczebna przewaga białych kołnierzyków, zajmujących się kontrolowaniem efektywności, nad pracownikami fizycznymi. Założenie, że większość czytelników rozumie właściwie określenie *praca bez sensu* (w oryginale ‘*bullshit job*’⁸) nie wydaje się obarczone dużym ryzykiem, bowiem ta antropologiczna kategoria zaproponowana przez Graebera wypełnia jedynie lukę w nazewnictwie, odnosząc się do zjawiska intuicyjnie rozpoznawanego przez społeczeństwo od dawna. Rozmnożenie stanowisk średniego szczebla *ad absurdum* sprawia, że wielu przedstawicieli tej kategorii zatrudnienia mierzy się z destrukcyjnym dla nich poczuciem bezsen-

⁷ Tegoż, *Praca bez sensu*, przeł. M. Denderski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2021, s.395.

⁸ Oryginalny tytuł omawianej powieści Łukina, *Чушь собачья*, jest znaczeniowo zbliżony do angielskiego ‘bullshit’ — oba wyrażenia sugerują zmyślenie, wprowadzanie w błąd lub informację pozbawioną wartości, nieprawdziwą. Zatem ‘bullshit job’ to praca-ściema, stanowisko, które niczemu nie służy, a także takie, na którym do elementów pracy należy udawanie, że się pracuje. Polskie tłumaczenie tego wyrażenia traci zarówno dosadność oryginału, jak i ten element jego wymowy, przywołuje jednak inny, nie mniej istotny dla mnie w dalszej części tego tekstu aspekt analiz Graebera. Podobną drogą podąża rosyjski przekład, który ‘bullshit job’ oddaje wyrażeniem ‘*Бредовая работа*’.

su własnej pracy lub wręcz jej społecznej szkodliwości. Nasuwa się zatem pytanie, czy stanowisko etatowego psa nie należy do wspomnianej kategorii.

Jeśli trzymać się definicji, którą Graeber daje we wstępie do swojej książki i która pojawia się również w poprzedzającym ją artykule, to nie możemy dać twierdzącej odpowiedzi na to pytanie. Antropolog bardzo upiera się bowiem, że określenie, czy dana praca jest bez sensu, czy nie, zależy od wykonującego ją pracownika — zaś powieściowcy Ratmir, w którego życie psychiczne autor dał nam najpełniejszy wgląd, nigdy nie sprawia wrażenia, że mógłby swoje zajęcie traktować w ten sposób (odwrotnie nawet, ma ogromny szacunek dla wykonywanego przez siebie wzorowo zajęcia, co pozwala mu na poczucie wyższości względem tych, którzy wykonują tę pracę gorzej). Ten właśnie zabieg wydaje się najwątlejszą nitką w narracji Graebera, umożliwia on jednak włączenie pozaekonomicznej optyki — perspektywa się zmienia: nie chodzi o to, że utrzymujemy dziesiątki zbędnych, obciążających rynek etatów (wówczas oczywistym wyjściem z kryzysu byłoby ich zwolnienie), ale o to, że bezsensowne zatrudnienie stanowi „ranę ziejącą w poprzek naszego społeczeństwa”⁹, czyli szkodzi psychice jednostek oraz jest szkodliwe dla zdrowia i pomyślnego trwania samej społeczności, ponieważ nieuchronnie prowadzi do rozpadu utrzymujących ją więzi i systemów wartości.

W dalszej części wywodu autor jest bardziej skłonny przyznać, że pewne grupy zawodów mogłyby zostać uznane za bezsensowne *jako takie*, bez konieczności przyznawania tego przez wszystkie wykonujące je osoby. Podstawę do bardzo ostrożnych twierdzeń w tym zakresie daje mu kłopotliwe pojęcie „wartości społecznej” prac, które na gruncie ekonomii nie daje się ani sensownie zbudować, ani skutecznie obronić, co jednocześnie w żaden sposób nie przeczy jego obecności w ludzkim doświadczeniu i — wobec tego faktu — także w antropologicznych rozważaniach. Z tej perspektywy zawody bez sensu to te, których zniknięcie nie sprawiłoby istotnej dla działania społeczności różnicy lub wręcz skutkowałoby poprawą jakości życia jej członków. Przy tak ustawionych parametrach definicyjnych pracy bez sensu zawód psa można chyba wstępnie określić tym mianem.

Wróćmy na grunt powieści. Pierwsza i ostatnia scena *Robić za psa* stanowią rusztowanie dla pozostałych wydarzeń. Warto zwrócić uwagę na to, jak niezależne od bohatera są to ramy, jak dalece poza

⁹ Tamże, s.9.

jego zasięgiem pozostają okoliczności, które ukształtują jego działania. Ratmira poznajemy podczas oczekiwania na opiekuna pod Kapitołem. Lży go wówczas staruszek, wojskowy emeryt, któremu marzy się zburzenie dawnej Dumy Narodowej za pomocą granatu. Sytuację ratuje Rogdaj Siergiejewicz — zatrudniający, a więc p a n Ratmira — zrećnie uspokajając oburzonego. Z później wypowiedzianych do psa słów dowiadujemy się, że w myśl projektowanych regulacji prawnych psy mają zyskać prawo wstępu na Kapitol.

Finałowa scena powieści to śmierć Ratmira, który podczas ceremonii powitania psów w budynku Kapitolu w psim bezwarunkowym odruchu chwyta granat ciśnięty ręką znanego nam już wiekowego weterana, ratując tym samym życie swego pana oraz obecnych. Książkę kończy epilog, w którym mowa o wystawionym Ratmirowi pomniku.

Interpretując tę powieść, łatwo wejść na ścieżki przetarte przez lata bogoojczyźniano-martyrologicznej edukacji i śmierć Ratmira odczytać w kluczu bohaterstwa. Potencjalnie w tę stronę kierują także odesłania do *Psiego serca*, którego etyczna interpretacja najczęściej wiąże się z moralną wyższością psa nad człowiekiem. A jednak tego rodzaju puenta mnie nie przekonuje. Bliższą mi optykę reprezentuje Swietłana Aleksijewicz:

[...] nie możemy mierzyć wydarzeń lub jakichkolwiek rzeczy ludzkim życiem. [...] Śmierć nie powinna być dowodem naszych działań. [...] Dla mnie sytuacja, w której człowiek czuje, że musi rzucić się pod czołg, to nie jest zwycięstwo — to jest porażka. Potrzebujemy zmiany w ocenie tych wydarzeń¹⁰.

Pisarka i aktywistka zwraca naszą uwagę na koszt bohaterskiego mitu i, pośrednio, na jego uwarunkowania, a więc to wszystko, co sprawia, że człowiek zostaje postawiony w sytuacji, która kończy się samopoświęceniem.

Przyjrzyjmy się zatem życiu Ratmira w kontekście jego pracy. Nie od razu czytelnik dowiaduje się o istnieniu żony i córki psiego medalisty — najpierw zostaje nam przedstawiona jego relacja z kochanką — koleżanką z pracy, sekretarką Lalą. Ich romans mieści się w rzeczywistości kreowanej w powieści tak dobrze, że nie budzi poczucia nie-

¹⁰ „Aleksijewicz i Tokarczuk spotkanie | Protest/Pratest [PJM]”, film w serwisie youtube, 59:24, zapis spotkania, które odbyło się we Wrocławiu 15.07.2021, zamieszczony przez „WROCLAW TV”, 15.07.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=QRdFD52BVkw&t=937s> (28.07.2021). Transkrypcja własna — J.Z. Za wskazanie tego cennego kontekstu dziękuję Michałowi Sieblowi.

smaku czy niezadowolenia u przedstawicieli świata powieści, nie wywołuje nawet zazdrości żony, która zresztą jest wiecznie pijana i przez to niezainteresowana życiem swego męża, co również, jak się wydaje, należy do rutyny i nie budzi niczyjego zainteresowania. Niechęć do Lali okazuje tylko córka Ratmira (jednak dopiero w epilogu, kiedy była sekretarka staje się czworonożną następczynią zmarłego medalisty na usługach jego pracodawcy). Bohater nieczęsto bywa w domu, źle się tam czuje, ponieważ zarówno stan żony, jak i aspiracje córki wywołują w nim negatywne uczucia.

Jeżeli zastanowić się nad fenomenem nałogowego picia w tej powieści, to wydaje się ono systemową odpowiedzią na brak zatrudnienia. Ratmir wspomina w kilku miejscach rozmaite znajome i znajomych, których psia kariera zakończyła się, a oni sami popadli w nędzę i nałóg, a w końcu oszaleli — biegają po ulicach, rozgrzebując śmietniki w poszukiwaniu butelek. Alkohol wypełnia także luki w godzinach zatrudnienia. Powieściowy pies spędza większość swego czasu wśród bywalców Psiej Radości, knajpy, w której spotykają się susłowskie psy w czasie wolnym od pracy. Wyrazem sympatii i troski wobec Ratmira (a dla nas wskazówką odnośnie do sytuacji materialnej psów na różnych etapach ich kariery) są między innymi rady podstarzałego eksowczarka kaukaskiego zwanego Tamerlanem:

— Służba służbą, a myśleć — trzeba... [...] Żał mi ciebie, Ratmir-dżan. [...] Taki pies z medalem, a żyjesz z jednej pensji... Kiedy będziesz stary — z emerytury chcesz się tylko utrzymywać, tak? [...] Rozum musi być! [...] Prawdziwy pies (genetyczny, tak?) wszystko wiedział o panu. Ty też powinieneś Ratmir-dżanie... Inaczej będziesz dobrym, ale głupim psem. Po co panu głupi pies? Po co taki sam dla siebie? Leżysz pod stołem — słuchaj. Usłyszałeś: bach! Susłowski dolar będzie padał! Wszyscy na obiad, a ty — do kantoru. Firmie nie zaszkodziś, a sam skorzystasz...¹¹.

Ratmir, dumny ze swego trzeciego miejsca w psim konkursie, nie reaguje dobrze na sugestie, że miałby w czasie pracy działać także na korzyść swojego ludzkiego ja — według niego byłoby to uchybienie psim obowiązkom. Zarzeka się, że kiedy w trakcie zebrań zarządu siedzi pod stołem, nie słyszy, a jedynie „odbiera intonacje”¹², choć jednocześnie przyznaje, że nie posiada prawdziwego psiego węchu (a więc psie zmysły są roleplayem, maskardą). Ratmir nieustannie dba o właściwą prezencję, pamięta o odruchach charakterystycznych

¹¹ J. Łukin, *Robić za psa...*, s. 49–50.

¹² Tamże, s. 49.

dla przypisanej mu w ramach wykształcenia i zawodu rasy — w tym względzie przypomina modela, aktorkę czy może baletmistrza, których nawykiem jest nieustanne, kompulsywne wręcz korygowanie własnej postawy względem (choćby wyobrazonego) lustra.

Wiemy już zatem, że bycie psem to kariera wymagająca wykształcenia, odpowiedniego pochodzenia (które, jak zasugerowano, może być łatwo falsyfikowane dzięki odpowiedniej ilości pieniędzy lub znajomości w gildii) i odpowiednich warunków fizycznych (psy pracują nago, w nałapnikach, obroży z tzw. blachą, na której znajdują się najważniejsze informacje, czasem pojawiają się także kaganiec i smycz). W związku z tym, że jest to legalna praca etatowa, wiąże się z nią także państwowa emerytura. Sam Ratmir stwierdza, że „po czterdziestce na czworakach długo nie pobiega się”¹³, a jako że jest już daleko po trzydziestce, coraz mocniej odczuwa dolegliwości spowodowane wielogodzinną wymuszoną pozycją ciała. Bezpośrednich wskazówek co do tego, jak psy schodzą na psy, nie dostajemy, tu i ówdzie pojawiają się jednak sugestie, że chodzi o system, w ramach którego osiągnięcie wieku emerytalnego (jako że powieść nie dostarcza w tym względzie jednoznacznych danych, założmy, że byłyby to już okolice sześćdziesiątego roku życia) i moment faktycznej niezdolności do pracy z powodów zdrowotnych (około czterdziestki, jak twierdzi Ratmir, a w niektórych przypadkach znacznie wcześniej — przecież nie spotyka się właściwie emerytowanych psich pań) nie są tożsame.

Oczywiście obowiązki służbowe Ratmira wydają się wielu wręcz śmieszne i godne pozazdroszczenia, wszak należy do nich kręcenie się po biurze na czworakach, leżenie pod stołem, drażnienie personelu (księgowia, sprzątaczką), chodzenie na czworonożne spacerunki na smyczy, psie zaloty względem sekretarki, pogryzanie gumowej kości czy śnienie psich snów z towarzyszącymi im odgłosami i odruchami. Czasem panowie miewają także i inne zachcianki, w tym niebezpieczne sporty czy krycie — na to jednak pies może się nie zgodzić (rzecz jasna nie wychodząc z roli!). Dowiadujemy się też, że większość panów nie poniża swoich psów, oczekując od nich seksualnej relacji z przedstawicielami innej rasy (co jednak oznacza, że takie sytuacje nie są całkowicie wykluczone). Jak widać zatem — pies to zawód totalny, obejmujący wszystkie dziedziny psiego życia, ściągnięte w ośmiogodzinnym etacie. W praktyce niewiele pozostaje Ratmira, który nie jest bokserem na usługach firmy „Kancik”, nawet jeżeli czasu poza pracą ma co najmniej tyle samo, ile ludzie wykonujący inne zawody.

¹³ Tamże, s.56.

Graeber zwraca uwagę na nieoczywistość pewnej oczywistości: na pytanie, kim jesteś, większość ludzi odruchowo odpowiada, podając wykonywany zawód, stanowisko lub obszar zatrudnienia (na przykład urzędnik czy naukowiec) — jednocześnie nasi współcześni wykazują mniejszą chęć identyfikowania się poprzez życie zawodowe w wieczności i pamięci potomnych (historycznie informacja o profesji umieszczana na nagrobku nie była niczym niezwykłym — dziś takie praktyki są coraz rzadsze). Badacz widzi związek pomiędzy tym, jak wiele czasu, a przede wszystkim zasobów psychicznych wymaga od nas praca zarobkowa, oraz tym, że jest ona obecnie częściej przyczyną wstydu niż dumy.

Nawet jeżeli Łukinowski Ratmir całym sobą sprzeciwia się ocenie własnej pracy jako nic niewartej, społeczeństwo widzi jego zawód inaczej — pies jest w ich oczach bezwstydnym w dwójnasób: po prostu nagi i, co ważniejsze, leniwy. Nie podejmuje się żadnej produktywnej pracy, dostaje jednak wypłatę oraz cały zestaw społecznych benefitów. Sytuacja piątego menedżera średniego szczebla jest bardzo podobnie postrzegana przez pracowników znajdujących się na dole hierarchii. Wszak menedżer i pies mają dostęp do opieki medycznej, świadczeń socjalnych, emerytury, stać ich na wygodne, wręcz luksusowe życie w ramach płacy za pracę niepolegającą na wytwarzaniu społecznie użytecznych dóbr, a jedynie na bezcelowym spędzaniu czasu w biurze. Skala bezsensowności pracy i jej przyczyny są przez Graebera poddawane drobiazgowej analizie, jednak stale powraca on do tego, jak wielki problem stanowi po prostu fakt, że ludzie pozbawieni możliwości wykonywania pracy, która przekładałaby się na budowanie społecznie użytecznych wartości, odczuwają ogromny ciężar wstydu i psychicznego cierpienia związanego z paradoksem swego położenia. Wielu rozmówców antropologa stwierdza, że społeczny podziw okazywany ich profesji, który nie znajduje potwierdzenia w jej rzeczywistej przydatności, pogarsza tylko sytuację. Niezasłużona admiracja ogółu oraz najbliższych nakazuje im milczeć o własnej niedoli, której źródłem jest przede wszystkim fakt, że są systemowo — wszak ich stanowisko tego nie przewiduje — pozbawiani możliwości zasłużenia na ów podziw. Tym sposobem nieudane życie pracownicze przekłada się także na tzw. życie prywatne — człowiek stale bowiem musi zachowywać pozory, zupełnie jakby w ogóle nie opuszczał miejsca pracy.

Także Ratmir, nawet wyprostowany i w pełnym ubraniu, cały czas zachowuje pracownicze pozory, a jego największym lękiem jest wyj-

ście z roli, grozi ono bowiem utratą zatrudnienia. Psi koszmar wygląda tak:

[...] podczas pracy zapomniał się, idzie po korytarzu na dwóch nogach. Wszyscy milczą, patrzą na niego. Wtedy nagle pojmuję okropność sytuacji. W perspektywie — zwolnienie, wilczy bilet, wygnanie z Gildii... Trzeba jakoś się wykręcić! Ratmir opuszcza się na czworaki, podbiega do pana, piszczy, kręci zadem, zagląda w oczy: pochwal! Widzisz? Na tylnych łapkach umiem chodzić! Służę, służę!... Pan w rozterce, rozumie naiwną wymówkę psa, też chce zapomnieć o sprawie... Ale jak ją spróbować zatuszować, jeśli dookoła tyłu świadków!? Zdechł pies...¹⁴.

To, co początkowo braliśmy za Ratmirowe zaruszenie, wręcz supremacyjne tendencje (zwłaszcza gdy okazuje pogardę mniej udanym psom), przynajmniej po części jest także odruchem obronnym, wykształconym w odpowiedzi na ciągle towarzyszący mu lęk przed wypadnięciem z roli, równającemu się z utratą zatrudnienia.

W takiej postawie Ratmira pobrzmiewa echem zdarzenie rozpoczynające *Psie serce*. Bohaterowi zależy na przeżyciu i zaznaniu dobra, które w tym konkretnym momencie definiuje kęs podłej kiełbasy. Bezdomny włóczęga kipi rozmaitymi emocjami, jednak dostosowuje ich ekspresję do przewidywanych oczekiwań swego dobroczyńcy, aby nadal móc korzystać z jego przychylności. Emocje psa, jego sympatie i antypatie nie są szlachetniejsze niż ludzkie — są co najwyżej prościej przeżywane, a reakcje psa podążają za uczuciem w danym momencie dominującym. Mimo to pies bezbłędnie nie tylko wciela się w rolę, ale wręcz ją dla siebie projektuje — nie mniej niż Ratmir (czy ów niezasłużenie podziwiany menedżer) bojąc się z niej wypaść, aby nie utracić wszystkiego, co dzięki niej zyskał.

Dla Ratmira katorgą są nie godziny pracy, ale dni od niej wolne. Kiedy szef w związku z obowiązującymi przepisami proponuje Ratmirowi, by kolejny dzień po nieudanej próbie porwania spędził poza pracą, pies zdecydowanie odmawia, a przymuszony do tego, odnotowuje jako dziwne uczucie, „kiedy dzień pracy w pełni rozkwitu, a ty idziesz sobie po chodniku, ubrany, na dwóch nogach — i nic ci za to nie grozi”¹⁵. Nie ma też w zasadzie dokąd pójść (najwyraźniej pozostanie w domu nawet nie przychodzi mu do głowy — biorąc pod uwagę jakość relacji rodzinnych, na których stan składa się przecież także bezbrzesne oddanie pracy, nie jest to nawet szczególnie dziwne), włóczy się po prostu po ulicach, przyjmuje też zlecenie, aby opowiedzieć

¹⁴ Tamże, s. 35.

¹⁵ Tamże, s. 101.

(NA U)WIĘZI...

o wspaniałości swego zawodu dzieciom w Państwowej Hodowli Psów, kształcącej pracowników (czego stale domagają się dzisiejsi przedsiębiorcy) od najmłodszych lat. Pozornie bezcelowa dwunożna włóczęga sprowadza Ratmira na miejsce jego niedosłzłego porwania, gdzie, niewiele myśląc (i podsuwając nam rzekomy dowód na ludzką nędzę moralną), kradnie zgubiony w zamieszaniu pełen pieniędzy portfel. Warto jednak przyjrzeć się dokładniej temu czynowi — niezupełnie popełnia go bowiem człowiek:

Ratmir zdecydowanie wrócił do krzaków, gdzie jeszcze raz rozejrzał się. Potem puścił się na czworaki. Zamknął oczy, posiedział tak chwilę, potem otworzył je znowu. Jednak nie były już to te same oczy. Błyszczała w nich teraz psia roztropność, bez żadnej groźby, właściwej przedstawicielom niektórych innych ras. Z wyczuciem wciągnął szerokimi nozdrzami powietrze — cichutko pisnął z radości, rzucił się do trzeciej, niczym nie wyróżniającej się dla ludzkiego wzroku, kępy krzewów. W połowie drogi zatrzymał się, zamarł, po czym z wielkim wysiłkiem zmusił się i podniesiony na obie nogi jako człowiek, wszedł w zarośla. Schylił się, prawie całkowicie skrywając się wśród zieleni, długo chrząścił gałązkami. W końcu wyprostował plecy, wyszedł z powrotem. Dotarł na polanę, starannie otrzepał dłonie, z zadowoleniem pogładził prawą, wypchaną kieszeń dżinsów, jakby próbując tę wypukłość choć trochę usunąć¹⁶.

Powyższa scena dałaby się odczytać w konwencji horroru — przypomina wilkołacze przemiany z człowieka w psa i znów w człowieka, pośród krzaków i chrząszczących gałązek, ale oczywiście nic poza tymi okolicznościami tej konwencji nie potwierdza. Bohater po prostu zabiera portfel — nikt nie interesuje się ani nim, ani jego zachowaniem, ani portfelem — a potem idzie opowiadać dzieciom o wspaniałości swojego zawodu. A jednak to właśnie tu następuje, jeśli w ogóle mielibyśmy go szukać, owo fantastyczne przełamanie, o którym wspominałam na początku tego tekstu. Ratmir występuje przeciw prawom powieściowego świata, ponieważ psu wolno być psem tylko w czasie pracy (organem ścigającym osoby niepracujące zachowujące się jak psy są hycle). Nie ma tu także śladu narratorskiego wglądu w motywację Ratmira — nagle bohater robi coś ot tak sobie, ten wybryk jest jak czkawka, nagła samowolna aktywność mięśni.

Prawdopodobna motywacja zaboru cudzego mienia wiąże się z sugestiami Tamerlana, choć z pewnością nie o to chodziło sędziwemu koledze Ratmira. Niemniej medalista stosuje się przynajmniej częściowo do udzielonej rady. Stara się jako człowiek odnieść materialną korzyść ze swoich psich działań. Wychodzi mu to jednak zdumiewają-

¹⁶ Tamże, s.102–3.

co niezgrabnie, nie potrafi łączyć dwóch trybów operacyjnych, dlatego przełącza się między nimi: jako człowiek podjął decyzję o wykopaniu ukrytego wcześniej w psim trybie portfela, jako pies odnalazł właściwe miejsce, jako człowiek wydobył i przywłaszczył sobie zgubę. Mam wrażenie, że to właśnie tu obserwujemy największą nędzę Ratmira, który nie jest ani psem, ani człowiekiem, ani nawet wilkołakiem. Jego kondycja jest jeszcze podlejsza — jest pracownikołakiem, na najlepszej drodze, by stać się pracownikiem totalnym.

Wizyty Ratmira na Kapitolu skonstruowane są przeciwstawnie: pierwsza odbywa się rankiem, kiedy pod Kapitołem nie ma tłumów, zaś finałowa — po południu, przy udziale dużej publiczności; za pierwszym razem przywiązany do słupa pies demonstruje leniwą dumę i pobłażliwą wyższość względem otoczenia — prowadzony do wnętrza Kapitolu Ratmir trzyma głowę nisko, jest spięty i nie chce „dać oszalałemu ludzkiemu stadu powodu do pomyślenia, że może ‘pretenduje’ do biało-różowego budynku z kopułą i kolumnami”; w pierwszej scenie Ratmir spotyka się z obelgami, ludzie na jego widok odwracają wzrok, w finałowej zaś prezydent określa psy mianem dumy Susłowa.

Kompozycja powieści jest nieomal szkatułkowa, ponieważ od sceny z portfelem chiazmatycznie domykają się kolejne elementy narracji. Ratmir z początku powieści, chełpiący się swoim profesjonalizmem, przyjmuje napomnienia, by podczas pracy zachowywać ludzki rozum (co pomogłoby mu zadbać o zdrowie, prestiż oraz finanse — własne i firmowe), z butą i pogardą wzorowego pracownika, w scenie poprzedzającej drugą wizytę na Kapitolu rozważa natomiast wizytę u psychoanalityka, by określić schizofreniczne objawy związane z wymykającą się spod kontroli psią jaźnią oraz wynikające z tego przykrości o charakterze prawno-ekonomiczno-moralnym. I za dużo myśli o pomnikach.

Swoją drogą — ciekawe, że o wiele łatwiej wyobrazić sobie zniesienie zakazu wstępu dla psów, gdy ich rolę przejmuje ludzka klasa prestiżowych pracowników etatowych. Zagadnienie to z pewnością nie umknęło uwadze czytelników wyczulonych na prawa zwierząt oraz powszechną krzywdę tychże. Także główny bohater podziela uczucia tej części ludzkości, skrycie poczuwa się bowiem do winy względem swych rzeczywiście ogoniastych i prymarnie czworonożnych poprzedników. Interesujący jest status tej winy, ponieważ formalnie Gildia nie „wygryzła” przecież z rynku innej grupy pracowniczej, niemniej biologiczni przedstawiciele psiego gatunku utracili swój prestiżowy status, stając się żebrzącymi o ochłapy ekonomicznymi wyrzutkami,

(NA U)WIĘZI...

których istnienie nikogo nie obchodzi — podobnie jak w przypadku mechanizacji produkcji, gdy całe kadry robotników przestają nagle być potrzebne, a ich losem nikt nie chce się naprawdę przejąć (wzbudzają u reszty społeczeństwa tę samą mieszaną mętnego poczucia winy i niechęci do głębszej refleksji co *canis familiaris* u bohatera powieści). Wątek ten pozostawiam lepiej ode mnie przygotowanym specjalistom od *animal studies*, dodając tym samym niewielki dowód własnej wiary w zawodowych naukowców i wartość ich pracy.

Śmierć Ratmira jest wyzwoleniem od konieczności powrotów do ludzkiej postaci. Już nigdy nie będzie musiał martwić się emeryturą ani trawić czasu swojej ludzkiej egzystencji na konsumpcji alkoholu i bezcelowym włóczeniu się. Ratmira dotyka bezsens znacznie straszniejszy niż praca bez sensu — całe życie bohatera jest go systemowo pozbawione.

Graeber zauważa, że praca tak naprawdę nie daje się podzielić na wytwórczą i opiekuńczą (ten podział ma charakter biblijny), ponieważ wytwarzanie *ex nihilo* nigdy nie ma miejsca, zatem cokolwiek nazwiemy pracą wytwórczą, jest właściwie tylko innym typem dbania i opieki. Łatwo jest płacić wyłącznie za efekty owego dbania — za samo dbanie natomiast jakoś trudniej. Kiedy rolnik przywozi ziemniaki do skupu, kupują je od niego w przeliczeniu na kilogramy lub tony, nie na liczbę roboczogodzin, a już na pewno nie w przeliczeniu na emocjonalny koszt bycia rolnikiem podczas powodzi/suszy/mrozu, dopłat lub ich braku oraz nieodpowiedzialnych decyzji rządu. Nie ma dla tego wszystkiego miary. Praca nauczyciela z tego samego powodu jest lekka — co on takiego robi? Ma tyle wolnego czasu, a wypłatę lepszą niż najniższa krajowa za znacznie dłuższą dniówkę! Wycena kosztu emocjonalnego do nas nie przemawia — nami przecież nikt się tak nie przejmuje. Tyle że może po prostu powinien. Emocjonalna eksploatacja pracownika sięga szczytów, ponieważ stale jest traktowana, jakby nie istniała. Kiedy szef każe uśmiechać się nowo zatrudnionej pracownicy, a potem „radzi” jej, aby zaczęła „identyfikować się z firmą”, mamy do czynienia z kosztem emocjonalnym. Do zakontraktowanych w umowie zadań dołącza przymus angażowania emocji, przycinania ich odpowiednio i pielęgnowania — przy czym chodzi głównie o uczucie oddania i przywiązania do pracy.

Wydaje się jednak, że pracownik ma nie tylko ograniczenia fizyczne, ale i psychiczne, na przykład sztucznie zaprzęgnięte do pracowniczej rutyny emocje wyczerpują go — do tego stopnia, że czas

wolny przestaje mieć sens. Podział na pracę i czas wolny domyślnie rozumiemy jako podział na aktywność wymuszoną i swobodną, kiedy jednak wymusza się na nas „swobodę” w pracy, czas wolny staje się problematyczny. Praca obejmuje również sferę ducha — to tam trzeba sobie radzić z informacjami i bodźcami o zwiększonej przez emocje intensywności. Czas wolny nie oferuje tak wiele podniet — po prostu nie ma już na nie siły, pozostają odmienne stany świadomości; apatia, picie i sen. Albo śmierć.

Pomniki „prześladują” Ratmira od początku opowieści. Szczególnie istotny jest jeden z nich, także postawiony psu:

— Dziwna historia. Który to rok u nas budują wiadukt... A jego pan, głupiec, po pijanemu rzucił z góry laseczkę i dał komendę ‘aport’... Tam jest ponad dziesięć metrów wysokości!¹⁷

A przecież, gdyby opierać się na literze statutu, Stasiek [Stawr, pies z pomnika — J.Z.] miał pełne prawo stchórzyć, zaskomleć, pokręcić się na miejscu, rozglądać się żałośnie, pobiegać po skraju betonowej płyty — i nic by za to nie miał...

Nic.

W tej liczbie pomnika!¹⁸

Nie jest to jednak pomnik bohatera, raczej ofiary. Swoje rozmyślenia o Stawrze i jego panu Ratmir podsumowuje następująco:

‘to’ siedzi w nas samych. Pies nie ma prawa osądzać właściciela, tak jak gliniany garnek nie ma prawa spytać garncarza: ‘dlaczego ulepiłeś mnie takim, a nie innym?’ W tym jest nasze nieszczęście, że w odróżnieniu od naturalnych psów, codziennie wyprostowujemy się na cały nasz wzrost [...]¹⁹.

Praca określa życie psa, czyniąc z czasu wolnego, a więc czasu ludzkiego, smutny odpad, mękę po prostu, od której lepsza jest nawet śmierć. W końcu najlepszym rozwiązaniem okazuje się pozostać psem na zawsze — pozbyć się nędznej reszty — która nie jest już przecież prawdziwie ludzka, skoro nie ma w niej więzi, emocji ani pragnień — zatracając ją w ostatniej chwili psiego uniesienia. Przy tym uwolnić się na zawsze od koszmaru o wstydzie i poniżeniu, jakie grożą za ludzkie odruchy w pracy, uwolnić od kompulsywnego prezentowania cech wpojonych wraz z zawodem. Dla Ratmira niebyt jest propozycją znacznie atrakcyjniejszą niż jakikolwiek raj (ludzki? Psi?) — to po prostu koniec. Koniec myślenia o emeryturze, koniec rozpa-

¹⁷ Tamże, s. 146.

¹⁸ Tamże, s.149–150.

¹⁹ Tamże, s. 150.

(NA U)WIĘZI...

miętywania — w charakterze przestrogi — nędzy dawnych przyjaciół, także koniec pracy na rzecz pana.

Zamiast podsumowania zaproponuję jeszcze krótki wyimek z innego tekstu Davida Graebera:

ci, którzy znajdują się na samym dole pełnego nierówności układu społecznego bardziej przejmują się tymi, którzy są na samym szczycie, niż ci „z góry” troszczą się o ‘dół’. Kobiety w każdym zakątku świata przejmują się mężczyznami bardziej (i wiedzą na ich temat więcej) niż mężczyźni nimi; ludzie o czarnym kolorze skóry bardziej wczuwają się w opinii białych, pracownicy — pracodawców, a biedni bogatych.

Ludzie są istotami współodczuwającymi i tym bardziej współczują innym, im więcej o nich wiedzą. [...] Nic w tym, poniekąd, dziwnego. W końcu w „posiadaaniu władzy” chodzi właśnie o brak konieczności zwracania uwagi na to, co ludzie wokoło myślą i czują. Ci, którzy mają władzę, zatrudniają innych, by za nich to robili.

[...] ci, którzy korzystają z ich pracy opiekuńczej, wciąż deprecjonują wartość wzajemnej troski.

Nasza troska została wykorzystana przeciwko nam²⁰.

REFERENCES

- Aleksiejewicz, Swietłana. 15.06.2021, spotkanie we Wrocławiu, <<https://www.youtube.com/watch?v=QRdFD52BVkw&t=937s>>.
- Graeber, David. *Dług. Pierwsze pięć tysięcy lat*. Tłum. Kuźniarz, Bartłomiej. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.
- Graeber, David. *Praca bez sensu*. Przeł. Denderski, Mikołaj. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2021.
- Graeber, David. *Nadmierna troska — oto przekleństwo klasy pracującej*. Brak informacji o autorze przekładu. „Nowy Obywatel”, 24.11.2015, <<https://nowyobywatel.pl/2015/11/24/nadmierna-troska-oto-przeklenstwo-klasy-pracujacej/>>.
- Kadłubek, Zbigniew, Beata Mytych-Forajter i Aleksander Nawarecki, red., *Ilustrowany słownik terminów literackich*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2018.
- Łukin, Jawgienij. *Robić za psa*. Przeł. Landowski, Zbigniew. Warszawa: Książka i Wiedza, 2005.
- Sławek, Tadeusz. *Staw*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982.

²⁰ D. Graeber, *Nadmierna troska — oto przekleństwo klasy pracującej*, „Nowy Obywatel”, 24.11.2015, <https://nowyobywatel.pl/2015/11/24/nadmierna-troska-oto-przeklenstwo-klasy-pracujacej/> (29.07.2021).



JUSTYNA PISARSKA

Uniwersytet Jagielloński

 <http://orcid.org/0000-0002-1884-7125>

JESTEM CZECZENEM? PAMIĘĆ I TOŻSAMOŚĆ W KSIĄŻCE GERMANA SADUŁAJEWA

AM I A CHECHEN? MEMORY AND IDENTITY IN THE BOOK BY GERMAN SADUŁAJEV

The article is devoted to the themes of memory, identity, and the ways they are presented in *I am a Chechen!* by German Sadulaev. Different memory theories (Maurice Halbwachs, Jan Assmann, Birgit Neumann) employed in this study prove that memory affects identity. Following this lead, we come to conclusion that memories in *I am a Chechen!* help the author to re-create his devastated by the collapse of Soviet Union and two wars identity. But memory affects not only the identity, but also the form of this book, which makes an impression of being incoherent and disjointed, but still completed. Thus, the attempt to show that this book shares some characteristics with more acknowledged genres has been made.

Keywords: memory, war, *I am a Chechen!*, German Sadulaev, identity

Jestem Czeczenem Germana Sadułowajewa wystarczy przeczytać raz, aby stwierdzić, że jest to książka co najmniej niespójna. Zwracają na to uwagę zarówno recenzenci (Artur Jabłoński, Maciej Robert), jak i jej polscy tłumacze — Katarzyna Rawska-Górecka i Wojciech Górecki, którzy na język polski przełożyli jedynie trzy pierwsze opowiesci, uznając je, zresztą bardzo słusznie, za najbardziej koherentne. Rzeczywiście *Jestem Czeczenem* nie posiada klasycznej fabuły, a przedstawione w niej zdarzenia nie układają się w porządek przyczynowo-skutkowy. Sam autor przyznaje, że pisze „w sposób nieskładny, wrywkowy, chaotyczny, splątany, rozbity, pogięty...” (s. 74). Trudno też jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie o czym jest książka Sadułowajewa. Mniej wprawni nazywają ją „osobistym dziennikiem przeżyć wewnętrznych, który ma charakter lamentacyjny”, książką „nieznośnie sentymentalną i tak przepełnioną patosem oraz ckliwością, że

chwilami po prostu nie sposób czytać jej dalej¹, bardziej doświadczeni czytelnicy uważają, że jest „wielopoziomowa, rozpięta między skrajnościami. Osobista, a jednocześnie dokumentalno-eseistyczna. Ukazująca grozę wojny, a jednocześnie poetycko subtelna”². Największy problem w jej odbiorze może sprawiać upoetyczniona, wręcz liryczna narracja, „przeplatanie się wizyjno-mistycznego stylu z tonem sprawozdawczym”³, co daje dziwny konstrukt, który wymaka się wszelkim kwalifikacjom.

Gdyby skupić się na samej konstrukcji, to *Jestem Czeczenem* (2006) składa się z dziewięciu części (1. *Одна ласточка еще не делает весны. Осколочная повесть*; 2. *Почему не падает небо Венок сонетов*; 3. *Когда проснулись танки*; 4. *Сумасшедшая драгоценность*; 5. *Пионервожатый*; 6. *Пост № 1*; 7. *День победы*; 8. *Снафф*; 9. *Двери небес*). Dwie pierwsze podzielone są odpowiednio na pięćdziesiąt cztery i czternaście fragmentów. Trzecia część (*Когда проснулись танки*) rozgałęzia się na dwadzieścia siedem fragmentów, przy czym każdy z nich posiada oddzielny tytuł. Pozostałe sześć części to samodzielne, kilkustronicowe opowiadania. Porzucając te formalne podziały, odkrywamy, że książka Sadułowajewa dzieli się wyraźnie tylko na dwie części. Z pierwszych trzech opowieści, które momentami przybierają charakter eseistyczny, przebija miłość do ojczyzny, ogromne przywiązanie do ziemi, narodowa duma i szacunek dla tradycji. Znajdziemy tu odpowiedzi na pytania, co oznacza być Czeczenem, przeniesiemy się do czasów szczęśliwego dzieciństwa w wiosce Szali, gdzie przyjaźń i braterstwo były najważniejsze w życiu dwóch młodych bohaterów — Zelika i Dińki. Jak słusznie zauważa Artur Jabłoński, Sadułowajew opowiada tu historię osobistego doświadczenia bycia częścią Czeczenii: „Jego Czeczenia to Czeczenia indywidualna, prywatna, którą on sam przeżywa i (współ)tworzy”⁴. Całość przepełniają szczegółowe opisy wojennych przeżyć. W części *Одна ласточка еще не делает весны. Осколочная повесть* narrator tak oto zwraca się do swojej matki: „Nie było mnie przy tobie, kiedy spadły ciężkie bomby [...]. Spieszyłaś się do schronu, już na wpół

¹ J. Czechowicz, „*Jestem Czeczenem*” Germana Sadułowajewa, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2011/02/jestem-czeczenem-german-saduajew.html> (28.09.2020).

² M. Robert, *German Sadułowajew „Jestem Czeczenem”*, *Życie Warszawy*, 17.02.2011, <https://www.zw.com.pl/artukul/569110.html> (28.09.2020).

³ A. Jabłoński, *Jestem Czeczenem — recenzja*, <https://kultura.onet.pl/recenzje/jestem-czeczenem-recenzja/x3be327> (28.09.2020).

⁴ Tamże.

ślepa, na chorych nogach [...]” (s. 12); „Wojskowy lotnik dla zabawy strzelał do was z karabinu maszynowego” (s. 13). Dalej czytamy: „Kiedy Zarema została ranna, stan mamy gwałtownie się pogorszył. Ta rakietą ziemia-ziemia przybliżyła jej śmierć, zabrała jeszcze kilka lat, kilka lat prawdziwego szczęścia mojego ojca i mojej matki” (s. 15). W *Почему не падает небо. Венок сонетов* napotkamy chociażby taki fragment: „Przywieźli trupy na ciężarówkach i zrzucili na głównym placu miasta. Matki, wyjąc, odkopywały ze stosu ciał swoje dzieci i niosły je do domu” (s. 98); a w *Когда проснулись танки*: „Kiedy się ocknąłem, już się ściemniało. [...] Obejrzałem się i zobaczyłem Ahmeda. Miał otwarte oczy, rozbitą odłamkiem potylicę, mózg zapaćkał mu kołnierzyk” (s. 176).

Drugą część, wyraźnie różną od pierwszej, tworzy sześć samodzielnych, krótkich opowiadań. Nietrudno zgadnąć, że i tutaj tematem przewodnim jest wojna. Odnajdziemy w nich, m.in., historię o rosyjskim żołnierzu, który rozstrzelał w piwnicy komendantury swoich czeczeńskich przyjaciół ze szkolnych lat (*Сумасшедшая драгоценность*); wspomnienia młodzieńczej miłości, przepięknej Anjet, która zginęła w czasie wojny (*Пионервожатый*); albo historię dwóch przyjaciół, żołnierzy — Rosjanina i Czeczena, którzy po wojnie zamieszkali w Tallinnie. Obaj zostali zabici przez młodych faszystujących Estończyków podczas awantury w barze, a wszystko to wydarzyło się dokładnie w sześćdziesiątą rocznicę Dnia Zwycięstwa (*День победы*).

Bez wątpienia każda z części książki Sadułaiewa zachowuje daleko posuniętą autonomię i mogłaby stanowić samodzielny utwór, ale również każdą z nich można czytać w innej niż zaproponowana przez autora kolejności. Mimo to utworu tego nie sposób nazwać cyklem literackim. Niemal każdy fragment reprezentuje inny gatunek, nie ma tu także łączących poszczególne fragmenty postaci, podobnie rzecz się ma z motywami. Weźmy na przykład autorską metaforę sobowótora z *Когда проснулись танки*, która co prawda powtarza się jeszcze w tym utworze, ale tylko raz (*День победы*), a i tu mamy do czynienia z zupełnie innymi bohaterami, którzy znajdują się nie tylko w innej przestrzeni, ale i w zupełnie innym czasie.

PAMIĘĆ

Próby odpowiedzi na pytanie, dlaczego książka Sadułaiewa jest dziwna, niespójna i sprawia wrażenie nieudanej, kierują nas ku pamięci, czyli

jednej z głównych kategorii współczesnej literatury refleksyjnej⁵. Uważam bowiem, że to właśnie pamięć ma zasadniczy wpływ na kształt tej książki. Zanim jednak przejdę do omówienia formy tej książki, chciałabym chwilę poświęcić samej pamięci i jej związkowi z tożsamością, co w przypadku tego utworu jest kwestią kluczową. Cechą charakterystyczną dyskursu toczącego się wokół badań nad pamięcią jest ich transdyscyplinarność. I choć przy okazji omawiania tego zagadnienia będę się powoływać na ustalenia socjologów, historyków, antropologów, kulturoznawców i literaturoznawców, to za każdym razem najważniejsze jest dla mnie badanie związku między pamięcią i tożsamością (tą ostatnią kategorią zajęłam się już w pewnym aspekcie wcześniej⁶). Koncepcja, w myśl której to pamięć kształtuje tożsamość, nie jest oczywiście nowa i ukształtowała się już w latach 80. XX wieku. Niezwykle cenne okazują się tu przemyślenia Maurice'a Halbwachsa, znanego francuskiego socjologa, zgodnie z którymi główną funkcją pamięci zbiorowej jest właśnie kształtowanie tożsamości (do tematu pamięci zbiorowej jeszcze powrócę). Z kolei niemiecka badaczka Birgit Neumann dodaje, że owa tożsamość ma wymiar zarówno synchroniczny, jak i diachroniczny. Dzięki temu pamięć o przeszłych wydarzeniach pomaga uporać się z różnicą czasową, a tym samym zapewnia ciągłość⁷, która została zerwana. Co ciekawe, wśród badaczy istnieje dość duża zgodność co do tego, że zadaniem pamięci nie jest wskrzeszanie minionych doświadczeń, lecz rekonstruowanie ich według aktualnych sposobów myślenia, dokonywanie „mniej lub bardziej arbitralnej interpretacji”⁸. Według Halbwachsa pamięć ma charakter selektywny i rekonstruktywny, a dzieje się tak właśnie dlatego, że jest ukierunkowana na teraźniejszość. Wobec tego nie można oczekiwać od pamięci, aby była wierną kopią przeszłości⁹:

Pamiętanie jest w bardzo dużym stopniu rekonstrukcją przeszłości dokonaną za pomocą danych zaczerpniętych z teraźniejszości, na dodatek rekonstrukcją po-

⁵ G. Grochowski, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018, s. 294.

⁶ Zob. J. Pisarska, *Rosyjska tożsamość postkolonialna („Jestem Czeczenem” Germana Sadulajewa)*, Przegląd Rusycystyczny 2019, nr 2 (166), s. 125–135.

⁷ B. Neumann, *Literatura, pamięć, tożsamość*, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, s. 250.

⁸ G. Grochowski, *Pamięć gatunków...*, s. 296.

⁹ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, posł. i red. naukowa M. Saryusz-Wolska, WUW, Warszawa 2018, s. 37.

przedzoną innymi rekonstrukcjami ze wcześniejszych okresów, w których obrazy przeszłości zostały już wypaczone¹⁰.

Pisze o tym także Neumann: „Rola pamięci nie polega na magazynowaniu przeszłości, lecz na nadawaniu wcześniejszym przeżyciom znaczenia w aktualnych kontekstach”¹¹. Gra nie toczy się tu więc o autentyczność wspomnień, a o kształtowanie tożsamości.

Jak zatem proces ten przebiega w książce Sadułaiewa i jaki ma to wpływ na konstrukcję całego utworu? Wypada zacząć od stosunkowo ważnej informacji, że pisarz nie brał udziału w żadnej z dwóch czeczeńskich wojen. Przedstawione w utworze doświadczenia wojenne nigdy nie były jego bezpośrednim udziałem. Prowadzi to do dość oczywistego wniosku, że we fragmentach, będących wspomnieniem wojny mamy do czynienia z fikcją lub z rekonstrukcją cudzych wspomnień. I tu chciałabym się na chwilę zatrzymać. Znów nawiążę do ustaleń Halbwachsa, który wykazując społeczne uwarunkowania pamięci, odrzucał jej wymiar indywidualny, twierdząc, że nawet najbardziej osobiste wspomnienia przynależą do pamięci zbiorowej. Podstawą jego teorii jest koncepcja ram społecznych, czyli naszego otoczenia. Według badacza członkowie grup społecznych, do których należymy, nie tylko są gwarantem poznania języka czy obyczajów danej społeczności, ale też to dzięki nim mamy dostęp do swojej pamięci. Dzieje się tak z dwóch powodów. Po pierwsze, większość życiowych doświadczeń zdobywamy w obecności innych ludzi, którzy później pomagają nam sobie przypomnieć te doświadczenia. Po drugie, to właśnie dzięki komunikacji z innymi zdobywamy wiedzę, uczymy się myśleć i odczuwać, a także przyswajamy wspólne koncepcje czasu i przestrzeni. Bycie częścią „zbiorowego porządku symbolicznego” pozwala nam umiejscowić, zrozumieć i zapamiętać przeszłość. Referując koncepcję Halbwachsa, Astrid Erll zauważa, że ramy społeczne kierują naszą percepcję i pamięć w określoną stronę, a nasze indywidualne wspomnienia są kształtowane przez otaczających nas ludzi. Zatem pamięć zbiorowa i indywidualna pozostają w związku zależności. Jedno nie istnieje bez drugiego. Pamięć zbiorowa przejawia się w pamięci indywidualnej, a ta przyjmuje punkt widzenia grupy¹². Jan Assmann,

¹⁰ M. Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1985, s. 31. Cyt. za: A. Erll, *Kultura pamięci...*, s. 37.

¹¹ B. Neumann, *Literatura, pamięć, tożsamość...*, s. 256.

¹² A. Erll, *Kultura pamięci...*, s. 34–36.

znany niemiecki egiptolog¹³, autor książki *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*¹⁴, przenosi punkt ciężkości z pamięci zbiorowej na indywidualną, pisząc, że ta ostatnia powstaje z połączenia wspomnień członków danej grupy społecznej. Dodaje również, że pamięć jednostki uruchamia się dopiero w procesie komunikacji z grupą społeczną, do której owa jednostka przynależy, a wspomnienia i relacje innych stają się naszą pamięcią. Wydaje się, że właśnie to chce powiedzieć Sadułajew, gdy pisze: „Byliśmy szczęśliwi, on i ja — jedna całość. I jeszcze dziesiątki, setki naszych przodków, od jasnówłosego Era, wszyscy byli w nas i rozmawiali ze sobą” (s. 90). Zatem cudze wspomnienia przywoływane przez Sadułajewa stają się jego osobistymi. Bo jak inaczej rozumieć wypowiedź bohatera/narratora: „Pamiętam to, co zdarzyło się tysiące lat temu, pamiętam to, co zdarzyło się innym ludziom, i to, co tylko mogło się zdarzyć, pamiętam to, czego nigdy nie było, i czasami pamiętam to, co dopiero będzie” (s. 57). Pamięta on także „życiorysy przodków, loty jaskółek, góry i stepy, i nawet przyszłość — ale cudzą” (s. 62). Kwituje to dość stanowczym stwierdzeniem, że „taką pamięć nazywają obłąkaniem” i snuje przypuszczenia, że w trakcie narodzin pewne neurony w jego mózgu musiały obumrzeć, inne się ze sobą połączyły, nici pamięci powiązały się w słupki, spętlili i teraz „już nie dojdiesz, czyja to pamięć, kto pamięta” (s. 63).

A co konkretnie pamięta bohater/narrator? Zgrzyt kół wagonów towarowych, a w nich ludzi: „ponurzy mężczyźni, przygnębione kobiety, rozwrzeszczane dzieci” (s. 67); karabiny maszynowe i oddziały NKWD; pamięta jak wszystkich mężczyzn powyżej czternastego roku życia zebrali w szkole, a w tym czasie kobiety, dzieci i starców zapakowano do wagonów towarowych (mężczyźni dołączyli później), wagony zaplombowano i opieczętowano; albo pamięta 5 stycznia 1995, dzień pierwszego rosyjskiego nalotu na Szali. Samolot zrzucił bombę w sam środek giełdy, która była wypełniona po brzegi ludźmi; pamięta też Wachę, swojego sąsiada, jak wioził autem swoją córkę Sacitę do szpitala — po zrzuconiu bomby igłowej jedna z igieł trafiła ją w serce.

Jedno ze wspomnień zwraca szczególną uwagę: bohater/narrator pamięta siedzące na furmankach zmęczone kobiety i dzieci, a obok

¹³ A. Rajewski, *Rozważania na temat Assmanowskiej teorii pamięci*, Rocznik Antropologii Historii 2013, rok III, nr 1(4), s. 187.

¹⁴ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, WUW, Warszawa 2015.

nich mężczyzn jadących konno. Jeden z nich miał na imię Er. „Przyszli z daleka, ich podróż ciągnęła się setki lat”, „uciekali od wojen o ziemię, której robiło się coraz mniej, lecz znajdowali wciąż nowe wojny w nowych krajach”. Postanowili przenocować nieopodal rzeki. Gdy Er zobaczył, jak w pobliżu jego furmanki para jaskółek wyskubuje słomę i niesie ją do gniazda wraz z Kapłanem uznali to za dobry znak i postanowili zostać:

Nie ma po co wędrować dalej. Z rzeki będziemy brać wodę, niedaleko jest las, z grubych pni zbijemy domy, a tam, trochę dalej, pośrodku pola jest bezleśny pagórek. Na jego szczycie będziemy mogli rozpalić święty ogień i złożyć ofiarę (s. 30).

Jan Assmann zapewne uznałby ten fragment za element tzw. trybu pamięci fundacyjnej, która, przypomnijmy, odnosi się do prapoczątków i bazuje na zobiektywizowanych nośnikach. Są nimi rytuały, tańce, krajobrazy, stroje, tatuaże czy właśnie mity¹⁵, tak jak ten przedstawiony powyżej o powstaniu narodu czeczeńskiego. Jak pisze Assmann: „Dzięki pamięci przeszłość zostaje przetransformowana w historię fundacyjną, czyli mit¹⁶. Oczywiście prowadzi nas to nieuchronnie do teorii pamięci kulturowej, podstawy której, jak twierdzi Astrid Erll, tworzą właśnie mityczne wydarzenia z odległej przeszłości (mitycznego czasu), które dana wspólnota uznaje za fundacyjne¹⁷. Niekiedy jednak dzieje się tak, że najbardziej znaczące elementy historii fundacyjnej wynikają z całkiem bliskiej przeszłości. Jak pisze Erll: „W kategoriach czasu historyczno-chronologicznego ‘daleki horyzont’ pamięci kulturowej może być niezwykle bliski¹⁸. Badaczka jako przykład podaje Rewolucję Francuską, powstanie Rzeszy Niemieckiej, pierwszą i drugą wojnę światową, ale też ataki z 11 września 2011 roku¹⁹. Idąc tym tropem, można chyba stwierdzić, że wydarzeniem, które przyjęło charakter fundacyjny dla narodu czeczeńskiego, jest pierwsza, a potem druga wojna z Rosją, czego dowodzi następujący fragment:

Urodziłem się w Czezesko-Inguskiej Autonomicznej Socjalistycznej Republice Radzieckiej, w jednej z jednostek administracyjnych ZSRR, rządzonej, tak jak

¹⁵ Tamże, s. 67.

¹⁶ Tamże, s. 92.

¹⁷ A. Erll, *Kultura pamięci...*, s. 54.

¹⁸ Tamże, s. 59.

¹⁹ Tamże.

wszystkie pozostałe jednostki, przez komitet obwodowy KPZR. I wtedy uczono nas, że należymy do jednego wielkiego narodu, który nazywa się narodem radzieckim. I wierzyliśmy. Jechaliśmy zdawać na studia do Moskwy i Leningradu, wielkich miast naszej wielkiej ojczyzny, i tam zostawaliśmy. A teraz uczy się nas, że jesteśmy Czeczenami. I wielki kraj stał się dla nas nagle obcy (s. 35).

Nawet byśmy nie pamiętali, zapomnielibyśmy dawno, że jesteśmy Czeczenami, gdyby nam o tym nie przypomiano. Rosja robi wszystko, żeby Czeczeni stali się prawdziwym narodem, scalonym i monolitycznym, i każde piskłę, które wypadło z gniazda, siłą, wpycha z powrotem (s. 34).

Nie mam wątpliwości, że książka Sadułajewa jest próbą stworzenia siebie na nowo, wykreowania swojej tożsamości i tożsamości swojego narodu, który boleśnie doświadczył takich przełomów historycznych jak upadek ZSRR i dwie wojny.

FORMA PAMIĘCI

Nie od dziś wiadomo, że pytania o pamięć i jej formy uwidaczniają się w literaturze, gdy mamy do czynienia z przełomami historycznymi. Grzegorz Grochowski w książce *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*²⁰ pisze o bolesnych doświadczeniach wojennych, problematyce tożsamości i kryzysie pamięci zbiorowej (a więc całym zespołem uwarunkowań historycznych, społecznych i filozoficznych), które doprowadziły do tego, że w literaturze XX wieku ogromną popularnością zaczęły cieszyć się narracje przepelnione osobistymi punktami widzenia²¹. Grochowski boleje jednak nad tym, że większość prac poświęconych badawczym rekonstrukcjom obrazów pamięci kompletnie marginalizuje kwestie dystynkcji genologicznych²². Próbując znaleźć przyczynę takiego stanu rzeczy, zauważa, że typologiczne podziały przestały być istotne, po pierwsze dlatego, że wszelkie kategorie klasyfikacyjne uległy osłabieniu i rozmyciu (Stanisław Balbus już dawno ogłosił „zagładę gatunków”), a po drugie dlatego, że jak to ujął kiedyś Marek Zaleski — „nie istnieje jakaś normatywna poetyka gatunkowa wypowiedzi autobiograficznej”²³. Grochowski w to nie wątpi, ale uważa, że choć nie posiadamy

²⁰ G. Grochowski, *Pamięć gatunków...*

²¹ Tamże, s. 294.

²² Tamże, s. 295.

²³ M. Zaleski, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w literaturze współczesnej*, IBL PAN, Warszawa 1996, s. 70–71.

niczego, co można by uznać za „spójną teorię pisarstwa autobiograficznego”, to jesteśmy w stanie określić pewien „zbiór form gatunkowych, które określają obszar narracji wspomnieniowych”²⁴. Spośród wszystkich opisanych przez badacza modeli pamięci, wpisujących się w poetykę wybranych gatunków (wspomnienie, jako element pisarstwa dokumentarnego, pamiętniki, autobiografie, kolaże) w *Jestem Czeczenem* odnajdziemy najwięcej elementów specyficznych dla narracji powieściowej.

Zanim jednak przejdę do szczegółowego omówienia tego modelu pamięci, czuję się w obowiązku wspomnieć, że w książce Sadułajewa dwukrotnie mamy do czynienia z czymś, co w pierwszej chwili można by uznać za kwalifikację genologiczną. Część zatytułowaną *Одна ласточка еще не делает весны* (*Jedna jaskółka wiosny nie czyni*) autor zaopatruje w podtytuł „opowieścią z okrucichów” (*осколочная повесть*), a *Почему не падает небо* (*Dlaczego niebo nie spada*) określa mianem wieńca sonetów (*венок сонетов*). W pierwszym przypadku trudno nie ulec wrażeniu, że określenie wykorzystane przez pisarza bardzo często pojawia się przy okazji różnego rodzaju opracowań dotyczących pamięci. Nie trzeba też bardzo wnikliwej analizy, żeby stwierdzić, że pod względem budowy ta część jest właśnie opowieścią złożoną z pięćdziesięciu czterech okrucichów, czyli krótkich, nierzadko jednostronicowych fragmentów, które mają niewiele punktów wspólnych, nie posiadają ram czasowych, nie są zaprezentowane w porządku chronologicznym, a jednak tworzą pewną całość, należą do tej samej opowieści o wojnie. W drugim przypadku, jak sam autor wyjaśnia, *sonetti a corona*, czyli wieńiec sonetów to „kunsztowna kompozycja poetycka. Pierwsze wersy każdego z piętnastu sonetów tworzą razem ostatni, wieńczący sonet”. Później uściśla, że „w poezji rosyjskiej istnieje tylko jeden taki utwór, napisany na początku XX wieku przez mało znanego poetę. Wieńiec sonetów *Poległym w pierwszej wojnie światowej*” (s. 106). To oczywiście nieprawda. Z formy tej korzystali zarówno rosyjscy symboliści (Walerij Briusow, Konstatntin Balmont) jak i poeci sowieccy (Paweł Antokolski, Władimir Sołouchin). Odnoszę jednak wrażenie, że w tym przypadku Sadułajewowi nie chodzi o formę sonetową. Nie potrzeba wielkiej przenikliwości, żeby stwierdzić, że nie tylko nie ma tu mowy o żadnym sonecie, ale także brakuje wyraźnego nawiązania do budowy *sonetti a corona*. Wszystko rozbija się o to, że fragmentów jest

²⁴ G. Grochowski, *Pamięć gatunków...*, s. 297.

czternaście zamiast spodziewanych piętnastu, więc, jak łatwo wywnioskować, ich pierwsze zdania nie tworzą wieńczącego sonetu²⁵. Zatem ważniejsze od formy okazuje się to, komu ów wieniec został poświęcony. Sadułajew pisze go dla poległych na wojnie mieszkańców rodzinnego Szali. Dla Walida, którego wysokie czoło przestrelono dokładnie pośrodku, dla Mariam o intensywnie niebieskich oczach, którą zabiła mina, dla Rusłanbeka, zastrzelonego przez znudzonego snajpera, dla Ibraszki – upośledzonego umysłowo chłopaka, którego zastrzelili rosyjscy żołnierze. Sadułajew tworzy swój wieniec dla Lakszmi, która po tym, jak zastrzelono jej ojca, już się nie uśmiecha, choć zawsze była wesoła, i wreszcie pisze go dla Toity, gorliwej synowej, która osierociła czwórkę dzieci.

Jak już wcześniej wspomniałam, nieskładną, dziwną i chaotyczną książkę Sadułajewa najlepiej określa forma gatunkowa, którą Grochowski nazywa powieściową narracją wspomnieniową. Świadczy o tym chociażby to, że przywoływane w *Jestem Czeczenem* obrazy przeszłości rzadko zachowują porządek logiczny czy chronologiczny, a snucie kolejnych opowieści jest wyraźnie podporządkowane osobistym doświadczeniom narratora (stąd pewnie ta nieskładność). Natomiast formalne rozbicie przez autora trzech pierwszych części na mniejsze części bardzo ułatwia fragmentaryczne ukazywanie postaci i zdarzeń (stąd pewnie wrażenie chaotyczności)²⁶. Kolejną cechą, jaką Grochowski przypisuje narracji powieściowej, są – zwykle nieposiadające ram czasowych i odnoszące się do perspektywy narratora lub bohatera – retrospekcje. W opowiadaniu *Сумасшедшая драгоценность* pretekstem do przywołania przez głównego bohatera wspomnień z młodości jest błahe z pozoru pytanie zadane mu przez spotkaną w barze dziewczynę o to, jakiej muzyki słucha. Bohater/narrator zaczyna opowiadać o swoich kolegach – braciach Bisłanie, Anzorze, Turpale i Starszym Bracie – z którymi łączyła go miłość do muzyki rockowej, a którzy zginęli w czasie wojny. Między bohaterami tego opowiadania od początku wyczuwa się pewne napięcie. Widoczny jest także wyraźny rozdźwięk nie tylko w charakterystykach wszystkich postaci, ale przede wszystkim w charakterystyce głównego bohatera. Miły i sympatyczny fan muzyki rockowej, który godzinami słuchał w towarzystwie swoich kolegów takich zespołów jak Pink Floyd, Accept, Led Zeppelin, Deep Purple czy Iron Maiden,

²⁵ Istnieje jeszcze drugi wariant zastosowania wieńca sonetów: gdy ostatni wers pierwszego sonetu powtarza się jako pierwszy wers sonetu drugiego.

²⁶ G. Grochowski, *Pamięć gatunków...*, s. 312.

okazuje się tym, który w czasie wojny rozstrzelał Bisłana i Turpala w piwnicy komendantury.

Czytając *Jestem Czeczenem*, można też odnieść wrażenie, że za każdym razem, gdy bohater/narrator snuje wspomnienia, jesteśmy świadkami jakiegoś rodzaju stanów halucynacyjnych. I znowu posłużę się przykładem z opowiadania *Сумасшедшая драгоценность*, gdzie wspomnianie kumpli ze szkolnych lat, a potem przywoływanie wojennych koszmarów odbywa się wyłącznie w głowie głównego bohatera:

— Wszystko w porządku? — Dziewczyna przy stoliku w kawiarni naprzeciwko mnie wyraźnie się zaniepokoiła.

Jaka dziewczyna? A tak, ma siedemnaście lat, jest wysoka, pogodna. Dopiero co się poznaliśmy, ma na imię, chyba... Jana?... Słucha rocka. Przyczyna jej niepokoju była jasna. Co najmniej od pół godziny nie odpowiadałem na pytania, nie podtrzymywałem rozmowy, tylko tępo patrzyłem się w szklaną ścianę kawiarni na zalany neonowymi światłkami Newski Prospekt²⁷.

Grochowski zauważa, że dopiero przy takim sposobie kształtowania narracji pamięć zaczyna działać jak niezależna i dynamiczna siła, przestaje pełnić rolę zbiornika na wspomnienia²⁸.

Ostatnim elementem, który pozwala książkę Sadułowajewa zakwalifikować do wspomnieniowej narracji powieściowej, jest wariant traumatyczny i nostalgiczny przywoływanej formuły pamięci. Oczywiście, jak nietrudno się domyślić, pierwszy z nich uwidacznia się w zapisie bolesnych przeżyć bohatera/narratora, które deformują jego osobowość. Przeżycia te powracają w postaci lęków i obsesji. W utworze Sadułowajewa bohatera/narratora bezustannie prześladowają traumatyczne wspomnienia deportacji z 1944 roku i dwóch wojen czeczeńskich. Nie jest on w stanie porozumieć się z otaczającym go światem, bo

żyje w czasie przeszłym ciągłym. Przeszłość trwa. Oplątuje każdy mój dzień niczym pajęczyna, lepki kisiel życia, smuga kondensacyjna, ciągnąca się za samolotem na jedwabisto błękitnym niebie: nie ucieknę od niej, nie odlecę, nawet z prędkością dźwięku (s. 127).

²⁷ Tłumaczenie moje. — С тобой что-то не так? Девушка за столиком в кафе напротив меня искренне беспокоилась. Какая девушка? Ах да, ей 17 лет, высокая, светлая. Мы только что тут же и познакомились, и зовут ее, кажется... Яна?... Слушает рок. Причина ее беспокойства была ясна. Я уже с полчаса не отвечал на вопросы, не поддерживал разговор, только тупо смотрел в стеклянную стену кафешки на залитый неоновыми огнями Невский проспект.

²⁸ G. Grochowski, *Pamięć gatunków...*, s. 312.

Wariant drugi, nostalgiczny, widać przede wszystkim w opisach szczęśliwego dzieciństwa i młodości spędzonych w rodzinnej wiosce Szali:

Nasza przyjaźń była dla dorosłych prawdziwym dopustem. „Dińka przyjechał!” – ten okrzyk oznaczał dla moich rodziców, że będę wybiegał z domu rano, zaraz po śniadaniu, i wracał po zmroku, głodny i umorusany, z poobcieranymi łokciami i kolanami, ale szczęśliwy, bo wystarczy tylko pospać, przeczekać noc i rano znowu będzie się można bawić z Dińką (s. 134–135).

Tak zaprezentowana nostalgia jest niewątpliwie figurą szczęścia, pamięcią pozbawioną bólu (w dzieciństwie wszystko było cudowne i wspaniałe: brzoskwinie kwitły delikatnym różowym kwieciem, a bez miał kolor bzowy). Jednak nostalgik Sadułajewa jawi się też jako figura wyobcowania, braku i poczucia nieprzystosowania²⁹:

Jesteśmy jeszcze my, którzyśmy stracili korzenie dawno zanim rozpoczęły się wojny. Tułamy się „na podobieństwo obłoku, przez wiatr rozerwanego, nie znajdując schronienia ani na tym, ani na tamtym świecie”. Tam staliśmy się obcy, tu nigdy nie staniemy się swoi (s. 34).

Marek Zaleski zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną rzecz. W wariancie negatywnym, w figurze wyobcowania „ja nostalgiczne, to także ja bez siebie, ja w separacji z samym sobą, wydrążone i skazane na nieustanne studiowanie stanu pustki i bólu rozłączenia”³⁰. Tym sposobem wracamy do uporczywie pojawiającego się w książce Sadułajewa pytania o tożsamość i ciągłych prób odpowiedzi na pytanie, kim jest bohater/narrator, Rosjaninem czy Czeczenem? I choć tytuł książki, wzmocniony dodatkowo wykrzyknikiem, którego nie ma w polskim tłumaczeniu, wydaje się stanowić dość jednoznaczną deklarację, to odnoszę wrażenie, że nic nie jest tu przesądzone. Jak przyznał sam Sadułajew w wywiadzie udzielonym Agnieszce Sowińskiej w 2011 roku, jego ojciec po przeczytaniu książki uznał, że Czeczeni słusznie będą chcieli go za nią zabić³¹. Wydaje się więc, że nie tylko bohater/narrator jest skazany na życie w rozdwojeniu:

Tak zaczęliśmy żyć – sami w sobie rozdzieleni, obcy dla tamtych, obcy dla tych. Z krwią dwóch plemion zmieszaną w żyłach, akurat wtedy, gdy niebo postanowiło, że te plemiona nie będą swojej krwi mieszać, lecz ją przelewać (s. 68).

²⁹ M. Zaleski, *Formy pamięci...*, s. 11.

³⁰ Tamże, s. 16.

³¹ <https://wyborcza.pl/7,76842,9106396,german-sadulajew-jestem-czeczenem.html> (28.09.202).

A jak sam pisarz odpowiada na pytanie postawione w tytule? Co powie, gdy zapytają go, czy jest Czeczenem? ‘Nie, chyba nie. Ale bardzo chciałbym być’” (s. 79).


REFERENCES

- Assmann, Jan. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Kryczyńska-Pham, Anna (transl.). Warszawa: WUW, 2015.
- Czechowicz, Jarosław. „Jestem Czeczenem” Germana Sadułowajewa <<http://krytycznymokiem.blogspot.com/2011/02/jestem-czeczenem-german-sadułowajewa.html>>.
- Erll, Astrid. *Kultura pamięci. Wprowadzenie*. Teperek, Agata (transl.). Saryusz-Wolska, Małgorzata (ed.). Warszawa: WUW, 2018.
- Grochowski, Grzegorz. *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*. Warszawa: IBL PAN, 2018.
- Jabłoński, Artur. “Jestem Czeczenem — recenzja”. *Onet Kultura* 18 Feb. 2011 <<https://kultura.onet.pl/recenzje/jestem-czeczenem-recenzja/x3be327>>.
- Neumann, Birgid. “Literatura, pamięć, tożsamość.” *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Saryusz-Wolska, Małgorzata (ed.). Kraków: Universitas, 2009.
- Pisarska, Justyna. “Rosyjska tożsamość postkolonialna (‘Jestem Czeczenem’ Germana Sadułowajewa).” *Przegląd Rusycystyczny* 2019, no 2(166): 125–135.
- Rajewski, Adam. “Rozważania na temat Assmanowskiej teorii pamięci.” *Rocznik Antropologii Historii* 2013, no 1(4): 187–202.
- Robert, Maciej. “German Sadułowajewa ‘Jestem Czeczenem.’” *Życie Warszawy* 17 Feb. 2011 <<https://www.zw.com.pl/artypul/569110.html>>.
- Sowińska, Agnieszka. “German Sadułowajewa — Jestem Czeczenem!” *Gazeta Wyborcza* 15 Feb. 2011 <<https://wyborcza.pl/7,76842,9106396,german-sadułowajewa-jestem-czeczenem.html>>.
- Zaleski, Marek. *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w literaturze współczesnej*. Warszawa: IBN PAN, 1996.




MICHAEL KUHN

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0001-6258-4740>

KATARZYNA JAWOR

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0002-9947-3718>

ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ ФРОНТОВИЧЕК В ФИЛЬМЕ *ДЫЛДА* КАНТЕМИРА БАЛАГОВА

THE TYPOLOGY OF FEMALE FRONT-LINE SOLDIERS IMAGES IN *BEANPOLE* FILM BY KANTEMIR BALAGOV

In this article with the use of descriptive-functional and comparative research methods are analyzed and compared with each other the two main characters of the movie *Beanpole* (2019) by Russian director Kantemir Balagov — young female front-line soldiers Iya and Masha, who are trying to start a peaceful life in post-blockade Leningrad. The image of each heroine is scrutinized through separate categories from the perspective of anthropology and psychology — *Appearance, Clothing, Character, Love, Children, Trauma, War and peaceful life*. The comparison of completely different yet very close friends allows one to find a parallel in the concept of Chinese philosophy *yin and yang* and subject the characters to the first such typology in the scientific literature. Besides, the analysis helps to draw some conclusions regarding the present and future of the heroines: post-war life sometimes appears to be more difficult to front-line soldiers than the military one.

Keywords: Kantemir Balagov, *Beanpole*, contemporary Russian cinema, female image in cinema, female front-line soldier image, World War II, post-war period, anthropology, psychology, psychic trauma, physical trauma, yin and yang, color dramaturgy

ВСТУПЛЕНИЕ

Вслед за мировой тенденцией в российском кинематографе в течение прошедшего десятилетия наблюдалось повышение интереса к еще до недавнего времени ощутимо обделенной вниманием теме — раскрытию амбивалентных женских персонажей. К 2020 году можно выделить нескольких режиссеров, в чьих фильмографиях основным предметом исследования являлись

женские образы, причем не только в рамках авторского кино, но и фильмов рассчитанных на широкую аудиторию. Находится здесь место как, что вполне ожидаемо, режиссерам-женщинам¹, так и, что представляет собой особую ценность в по-прежнему преимущественно мужском мире российского кинематографа, режиссерам-мужчинам². Показательно, что события подавляющей части кинокартин с героинями, находящимися в центре сюжета, разворачиваются в современности. В свою очередь, например, среди регулярных в последние годы обращений кинематографистов России к боевым действиям времен Второй мировой войны, в которой по статистике приняло участие самое большое число женщин за всю историю³, феминная оптика применяется заметно реже⁴. Первые послевоенные годы, показанные с перспективы возвратившихся домой фронтовичек, представляют же собой исключительный дефицит⁵.

Одним из знаковых российских фильмов 2019 года несомненно стала авторская антивоенная драма *Дылда* режиссера Кантемира Балагова, повествующая о двух фронтовых подругах, пытающихся вернуться к мирной жизни в Ленинграде конца 1945 — начала 1946 годов⁶. Выпускник мастерской

¹ Примеры: *Кококо* (2012) Авдотьи Смирновой, *Как меня зовут* (2014) и *Верность* (2019) Нигины Сайфуллаевой, *Давай разведемся!* (2019) Анны Пармас, *Любовницы* (2019) и *Один вдох* (2020) Елены Хазановой, *Доктор Лиза* (2020) Оксаны Карас и др.

² Примеры: *Елена* (2011) Андрея Звягинцева, *Батальонъ* (2014) Дмитрия Месхиева, *Жги!* (2017) и *Без меня* (2018) Кирилла Плетнева, *Я худею* (2018) Алексея Нужного, *На острие* (2020) Эдуарда Бордукова и др.

³ Так, к примеру, согласно официальным данным в период с 1941 по 1945 годы в СССР на военную службу было призвано 490 235 женщин. Подробнее см.: М. Елисеева, *Сила слабых: женщины на Великой Отечественной войне*, <https://army.ric.mil.ru/Stati/item/252043/> (10.05.2021); С.А. Алексеевич, *У войны не женское лицо*, Время, Москва 2019, с. 5–6.

⁴ Два, пожалуй, самых известных примера последнего десятилетия: *Битва за Севастополь* (2015) Сергея Мокрицкого и *А зори здесь тихие...* (2015) Рената Давлетьярова.

⁵ См.: А. Артамонов, *Кантемир Балагов: «Надо взять зрителя за шкуру и не отпускать его»*, <https://seance.ru/articles/dylda-balagov-interview/> (10.05.2021).

⁶ См.: Н. Chu, *Oscar-shortlisted ‘Beanpole’ is a solid, if bleak, sophomore effort by Kantemir Balagov*, https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/oscar-shortlisted-beanpole-is-a-solid-if-bleak-sophomore-effort-by-kantemir-balagov/2020/02/18/2c398efe-4ea5-11ea-bf44-f5043eb3918a_story.html?arc404=true (10.05.2021).

Александра Сокурова, родившийся 28 июля 1991 года и проведший значительную часть жизни в традиционно ассоциирующейся со строгой патриархальной системой Кабардино-Балкарской Республике⁷, в своих интервью решительно заявляет: «[...] герой нашего времени — женщина»⁸. Выбор темы для второй полнометражной работы, над сценарием⁹ которой Балагов трудился вместе с писателем Александром Тереховым, режиссер объясняет так:

Для меня война неприемлема, это смещение человеческой природы. Особенно в случае женщины, которая по своей природе биологической должна давать жизнь. В течение нескольких лет она просто окружена смертью — насколько это влияет на ее физику, ее биологию, психологию? Об этом я хотел снять фильм¹⁰.

Незаурядные и противоречивые женские образы являются отличительной чертой фильмографии молодого и уже сейчас невероятно успешного российского режиссера. Полнометражный дебют уроженца Нальчика — семейная драма *Теснота* (2017) — рассказывает об удушливых для еврейской девушки национальных традициях Северного Кавказа конца 1990-х годов. Он был удостоен приза жюри кинокритиков и киноведов ФИПРЕССИ в программе *Особый взгляд* на Каннском кинофестивале 2017 года¹¹. Дрaму *Дылда*, вдохновленную художественно-документальной книгой лауреата Нобелевской премии по литературе Светланы Алексиевич *У войны не женское лицо*, по сравнению с *Теснотой*, ожидал еще более громкий фестивальнyй успех. На 72-м Каннском кинофестивале Балаговy удалось не только

⁷ См.: А. Артамонов, *Кантемир Балагов: «Надо взять зрителя...»*, <https://seance.ru/articles/dylda-balagov-interview/> (10.05.2021).

⁸ А. Иванов, *Кантемир Балагов: «Я не особенный, мне просто пока везет, вот и все»*, <https://bazaar.ru/bazaar-art/kino/kantemir-balagov-ya-ne-osobennyu-mne-prosto-poka-vezet-vot-i-vse/> (10.05.2021).

⁹ Авторы статьи выражают благодарность продюсеру фильма *Дылда* Александру Роднянскому за любезно предоставленную режиссерскую версию сценария.

¹⁰ А. Долин, «Мы не имеем права показывать своих героев слабыми, мы должны уважать их личность». Режиссер Кантемир Балагов — о фильме «Дылда», дважды награжденном в Каннах, <https://meduza.io/feature/2019/06/19/my-ne-imeem-prava-pokazyvat-svoih-geroev-slabymi-my-dolzheny-uvazhat-ih-lichnost> (10.05.2021).

¹¹ См.: А. Исрапилов, *Рецензия на фильм «Дылда»: Ленинград, открытый город*, <https://www.film.ru/articles/recenziya-na-film-dylda> (10.05.2021).

повторить свое же достижение двухлетней давности¹² и получить награду от Международной федерации кинопрессы за лучшую режиссуру, но также и вместе со своим фильмом заслужить почетное право быть выдвинутым от России на премию Оскар в номинации лучший иностранный художественный фильм¹³.

Обращаясь к описательно-функциональному и сравнительно-сопоставительному методам, авторы статьи ставят перед собой задачу рассмотреть и проанализировать изображенные в фильме *Дылда* образы главных героинь — фронтовичек Ии (Виктория Мирошниченко) и Маши (Василиса Перельгина) — с перспективы антропологии и психологии. Их частная история представляет собой иллюстрацию того, что после победы 1945 года пережили сотни тысяч советских женщин, ушедших на фронт. О судьбе девушек до показанных в фильме событий (осени 1945 — зимы 1946 годов) достоверно почти ничего неизвестно. В наличии лишь некоторые, порой взаимоисключающие фрагменты из их биографий¹⁴. Описательно-функциональный метод применяется для превращения многоуровневого аудиовизуального текста с продуманной цветовой драматургией¹⁵ в сжатый вербальный текст, а сравнительно-сопоставительный метод используется для установления схожести и различий двух героинь. Образы молодых фронтовичек изучены в рамках следующих тематических категорий: *Внешний вид, Одежда, Характер, Любовь, Дети, Травма, Война и мирная жизнь*. Полученные результаты подвергнуты оригинальной типологии, базирующейся на концепции из китайской философии.

КОНЦЕПЦИЯ

Инь и *ян* обозначает соединение двух противоположностей (например, черное и белое, женское и мужское, пассивное и активное),

¹² Вторая полнометражная работа Балагова тоже была удостоена приза ФИПРЕССИ, что является беспрецедентным случаем в истории Каннского кинофестиваля.

¹³ См.: Н. Chu, *Oscar-shortlisted 'Beanpole'...*

¹⁴ См.: Е. Смолина, «*Дылда*» Кантемира Балагова в «Особом взгляде» Каннского фестиваля, <https://www.gq.ru/entertainment/dylda-review> (10.05.2021).

¹⁵ См.: А. Долин, «*Дылда*» Кантемира Балагова: сильная история любви в послеблокадном Ленинграде, <https://meduza.io/feature/2019/05/16/dylda-kantemira-balagova-istoriya-lyubvi-v-posleblokadnom-leningrade> (10.05.2021).

чье взаимодействие и взаимодополнение приводит к обретению устойчивого биполярного мира. Широко известный символ изображается в виде круга (*Дао*), разделенного на две половины (одной черной — *инь*, другой белой — *ян*) линией, своими контурами напоминающей латинскую букву *s*. Извилистая граница между половинами указывает на движение, с которым *инь* и *ян* устремлены друг к другу. Преодоление ими бинарной оппозиции и дифференциации приводит к гармонии и равенству. В каждой половине имеется по одному маленькому кругу окрашенного в противоположный цвет, что указывает не только на антитезу и взаимодополнение оппозиций, но и на их ответственность за производство друг друга. Нарушение единого целого, баланс между полярными силами, рискует обернуться катастрофой¹⁶.

Согласно ряду интервью, опираясь на данную концепцию режиссер Дылды выстраивал модель отношений между главными героинями¹⁷. Степень соответствия пары Ия и Маша пребывающим в гармонии *инь* и *ян* будет установлена в заключительной части статьи.

ВНЕШНИЙ ВИД

Великанше Ие около 23–24 лет. Худая девушка обладает несвойственной для своего гендера физической силой. Она может серьезно покалечить незнакомых юношей, а затем на себе вытащить раненую подругу с «поля боя». Ее голос совсем не соответствует голосу молодой девушки; по своему звучанию он скорее напоминает старый, заржавевший механизм. Из-за светлого цвета волос, бровей и ресниц Ия похожа на альбиноса с буро-желто-зелеными глазами¹⁸. На бледном, лишенном эмоций лице иногда возникает застенчивая улыбка. Появляющиеся при этом ямочки на щеках придают ему детскость. У героини поте-

¹⁶ См.: R.L. Taylor, H.Y.F. Choy, *Yin/yang* // они же, *The Illustrated Encyclopedia of Confucianism*, Vol. 2, The Rosen Publishing Group, Inc., New York 2005, с. 719–722.

¹⁷ См.: C. Aguilar, “War Is a Source of Human Nature”: *Kantemir Balagov on His Women-Centered Period Two-Hander*, *Beanpole*, https://filmmakermagazine.com/109227-war-is-a-source-of-human-nature-kantemir-balagov-on-his-women-centered-period-two-hander-beanpole/#.Xq_NH5ngo2x (10.05.2021).

¹⁸ См.: D. Polok, *Wojna psychologiczna (Wysoka dziewczyna)*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=381&artykul=7588> (11.05.2021).

рянный, доверчивый взгляд, она редко мигает. Вследствие чего Ия видится опаленным фронтовым зноем цветком, с молчаливым горем взирающим на разрушенный послевоенный мир¹⁹.

Несмотря на свой юный возраст (после демобилизации героине примерно 23 года), физически и психологически Маша ощущает себя заметно старше сверстников, не принимавших участия в военных действиях. На фоне Ии, рыжеволосая, коротко подстриженная героиня выглядит маленькой, subtilной девушкой, почти подростком. От Маши так и веет опасностью: у нее низкий голос с хрипотцой, плотоядная улыбка и болезненный блеск в глазах. Выражение ее веснушчатого лица с ямочкой на подбородке крайне переменчиво. Веселый задор может мгновенно смениться беспокойным поигрыванием скулами, громким сглатыванием и испытующим взглядом темно-карих глаз. В ее энергичной жестикуляции улавливается напряженность, готовность атаковать. Не обладая внушительной физической силой Маша может легко причинить окружающим боль, например, удерживая фронтовую подругу в удушливых объятиях, или разбивая ей нос, либо же оглушить резким движением, например, выпрыснув застенчивому юноше в лицо коньяк.

ОДЕЖДА

Несмотря на то, что Ия была на фронте, в постблокадном Ленинграде она почти не надевает военной формы. Только ближе к концу фильма фронтовичка появляется в солдатской шинели. Ия одевается многослойно. В течение практически всей кинокартины героиня одета в один и тот же зеленый свитер в охровую полосу, из-под которого выглядывают рукава и воротничок зеленой рубашки в черный горошек, а также в длинную темно-зеленую юбку. Верхняя одежда девушки невзрачна: клетчатое пальто, вязаная шапка с длинными ушами, высокие валенки. Ее будничные гардероб подчеркивает неуклюжесть, безличность героини. В такой одежде молодая фронтовичка напоминает быстро растущего ребенка, не замечающего того, что из своего привычного гардероба он уже давно вырос. В военном госпитале, где Ия работает медсестрой, она носит медицинскую

¹⁹ В переводе с греческого имя героини означает «фиалка», см.: А.В. Суперанская, *Современный словарь личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание*, Айрис-пресс, Москва 2005, с. 294.

форму — белый халат ей слишком мал, завязанные в пучок волосы скрывает белая косынка. Зеленый цвет доминирует в гардеробе девушки и в окружающей ее обстановке. Данный цвет символизирует в фильме Балагова плодородие, жизнь, надежду²⁰. Он соответствует ее спокойному характеру и подчеркивает довольно длительное присутствие фронтовички в мирной реальности²¹. Однако зеленый не единственный цвет в послевоенной жизни героини. В окружающей ее обстановке уже с самого начала фильма присутствуют красные и охровые элементы. Сперва незаметные, они (в особенности красный) после возвращения Маши с фронта все ощутимее присутствуют в жизни девушки. Красный цвет становится более отчетливым в гардеробе фронтовички после процедуры насильственного зачатия — героиня сидит на кровати, впервые одетая в зеленый кардиган с двумя вертикальными красными полосами и охровым орнаментом. Тот же кардиган Ия продолжает носить и в последующих сценах. Одежду девушки полностью пронизывает кроваво-красный в финале фильма, когда она сама надевает подаренный Машей однотонный красный свитер (возможно военный трофей).

Осенью 1945 года Маша буквально ураганным ветром врывается в тихую ленинградскую коммунальную квартиру. Первоначально ее гардероб сугубо мужской, военный: шапка-ушанка, солдатская шинель, гимнастерка с боевыми наградами, армейский ремень, брюки, кирзовые сапоги. Армейская жизнь приучила молодую фронтовичку к строевой выправке. С собой Маша привозит компактный трофейный чемодан, содержимое которого указывает на тоску девушки по мирному времени и надежду на обретение простого женского счастья — замужество и материнство. Он вмещает в себя ряд фундаментальных, не связанных с войной предметов: одежда (свитеры, женский нижний трикотаж), косметика, спиртное, сладости, детская игрушка. Вновь обрести свою женственность посредством мирной одежды ей только предстоит²². В госпитале героиня надевает косынку

²⁰ См.: И. Домбровская, «Траурное соседство с жизнью» — *Кантемир Балагов о своем фильме «Дылда»*, <http://www.rfi.fr/ru/kultura/20190516-kantemir-balagov-cheloveku-nuzhen-chelovek> (11.05.2021).

²¹ См.: А. Ибрапилов, *Рецензия на фильм...*, <https://www.film.ru/articles/recenziya-na-film-dylda> (11.05.2021).

²² См.: J. Tangcay, *How Research Prompted 'Beanpole' Director Kantemir Balagov to Shoot in Color*, <https://variety.com/2020/artisans/awards/beanpole-kantemir-balagov-1203456481/> (11.05.2021).

и мешковатый медицинский халат, из-под которого неизменно выглядывает воротничок красной рубашки с зелеными узорами. Первенствующим цветом в ее будничной одежде является красный: цвет войны, смерти и крови²³. Постепенно, словно молодая трава, через него «прорастает» зеленый. Сначала поверх красной рубашки с вкраплением зеленого Маша, практически всегда, носит темно-зеленую жилетку. Позднее в ее повседневном гардеробе все чаще оказывается причудливо-разноцветная кофта: преимущественно красный низ противостоит зеленому верху, а отделяет их охровая граница. В однотонной одежде — в вязаном свитере цвета охры («цвет ржавчины»²⁴) — фронтовичка появляется единожды и на короткое время, пока сушится ее повседневная одежда. Девушке случайно доводится примерить чужое летнее платье зеленого цвета, в которое вкраплены красные пятна в виде цветов. Платье оказывается ей впору. При кружении в нем Маша испытывает целый спектр эмоций: первичная неловкость сменяется радостью, затем наступают секунды внезапной тревоги, чтобы в конце взорваться яростным иступлением. Предназначенное для другой нарядное платье дало ей острое осознание того, что ее юность была «убита» на войне и ее невозможно выпросить взаимы²⁵. Зеленый же цвет, к которому Маша изо всех сил стремится, никогда не станет монохромным. Он всегда будет испещрен красными пятнами, как напоминание о войне и иллюзорности многообещающего будущего.

ХАРАКТЕР

Ия немногословна, редко делится своими мыслями. Героиня не привыкла самостоятельно принимать решения. Она доверчива и легко подвергается манипуляциям. У нее развито чувство эмпатии, чем активно пользуются другие персонажи фильма. При этом девушка добровольно вступает в отношения, при

²³ См.: В. Чугункина, *Как самородок из Нальчика Кантемир Балагов стал надеждой российского кинематографа*, <https://ru.hellomagazine.com/zvezdy/intervyu-i-video/31961-kak-samorodok-iz-nalchika-kantemir-balagov-stal-nadezhdoj-rossijskogo-kinematografa.html> (11.05.2021).

²⁴ И. Домбровская, *«Траурное соседство...»*, <http://www.rfi.fr/ru/kultura/20190516-kantemir-balagov-cheloveku-nuzhen-chelovek> (11.05.2021).

²⁵ См.: J. Tangcay, *How Research...*, <https://variety.com/2020/artisans/awards/beanpole-kantemir-balagov-1203456481/> (11.05.2021).

которых она лишена права голоса. Помощь Ии бескорыстна и милосердна. Она пытается дать надежду на исцеление неизлечимо больному инвалиду в госпитале, с материнской любовью растит маленького сына фронтовой подруги. В ее поведении и способе мышления много инфантилизма. Язык героини специфический. Она пользуется простыми, зачастую грамматически неверными формулировками. Этот корявый, наивный язык, отсылает зрителя к манере речи литературных героев Андрея Платонова²⁶. В ключевые моменты, как например, во время откровенного разговора с Машей, специфический язык фронтовички внезапно обретает многозначность и помогает ей в лаконичной форме высказать о себе главное. «Я напрасная внутри» (2:07:15– 2:07:19), — признается Ия подруге. Данная реплика содержит в себе не только признание в отсутствии беременности, но и раскаяние в своей душевной отстраненности и потерянности.

По психическому складу Машу следует отнести к экстраверту, искалеченному жуткими потрясениями. На первый взгляд она представляется провокационно жизнерадостной, смешливой, высоко эмоциональной плутовкой, необъяснимой волей случая оказавшейся в изможденном блокадой городе. Довольно быстро становится понятно, что ее жизнерадостность — дешевый фасад, с переменным успехом прикрывающий глубокие физические и психологические травмы. В ее беспрестанной улыбке и громком смехе на самом деле преобладают ноты безумия. Чрезмерная эмоциональность возникает лишь короткими вспышками, поскольку на постоянство фронтовичке попросту не хватает сил²⁷. Таким образом, пассионарий Маша выявляет себя как амбивалентный персонаж, в значительной мере несущий с собой разрушение, чем созидание. Она жестокий манипулятор, привыкший подчинять окружающих своей воле. Она коварная интриганка, пребывающая вне рамок морали и незнающая чувства эмпатии. Вместе с тем она же, может предстать в образах тактильной, верной подруги и непутевой, но заботливой матери. Внутри нее не прекращается война. Ее волевой характер героя-победителя пребывает в непрерывном конфликте с уязвимым сердцем слишком рано повзрослевшей девушки.

²⁶ См.: А. Артамонов, *Кантемир Балагов: «Надо взять зрителя...»*, <https://seance.ru/articles/dylda-balagov-interview/> (10.05.2021).

²⁷ См.: J. Kiang, *Film Review: 'Beanpole'*, <https://variety.com/2019/film/markets-festivals/beanpole-review-1203215728/> (11.05.2021).

ЛЮБОВЬ

У Ии нет ни семьи, ни возлюбленного. Нет у нее даже желания создать семью, выйти замуж, родить детей. Между тем молодая медсестра находится в хороших отношениях с солдатами — общий военный опыт облегчает им взаимопонимание. Ия обходится с ними по-дружески, шутит как с братьями. С заботой и искренней симпатией она ухаживает за парализованным «снайпером-героем» (04:05–04:07) Степаном (Константин Балакирев). К начальнику отделения госпиталя Николаю Ивановичу (Андрей Быков) героиня испытывает доверие, хотя и чувствует себя в его присутствии скованно, как при строгом отце. Молодая фронтовичка не готова вступать с мужчинами в отношения иного рода — она испытывает непреодолимый страх перед интимной близостью. Секс является для Ии травмирующим, принудительным действием, направленным единственно на то, чтобы забеременеть²⁸.

Отношение героини к Саше (Игорь Широков), ухажеру Маши, изначально враждебное. Она не понимает зачем подруге нужно его присутствие в их жизни, борется с юношей за благосклонность Маши и боится, что та может ее оставить. Девушка стремится удержать фронтовую подругу при себе. Ия сочувствует Маше, когда та истерически крутится в зеленом платье. Пытаясь ее утешить она инициирует поцелуи, которые быстро перерастают в борьбу между девушками. Это спонтанное проявление физической силы указывает на неоднозначное отношение Ии к Маше²⁹. Беременность для героини представляет собой возможность приобрести власть над своевольной подругой, в чем она сама признается намеченному отцу: «Хочу стать ей хозяйкой» (1:44:55–1:45:00). Вместе с тем Ия чувствует страх перед Машей, волнуется ожидая ее реакции на ложь и отсутствие беременности. Девушка даже предпринимает попытку убежать от опасной подруги. Тем не менее, как бы сильно Маша не притесняла Ию, та не может без нее жить, поскольку связана с ней общей военной судьбой, травмой и одиночеством уже навсегда.

Для Маши война с нацистской Германией знаменательна встречей с любимым мужчиной. Вероятно именно на фронте, до

²⁸ См.: Н. Чу, *Oscar-shortlisted 'Beanpole'...*

²⁹ См.: Н. Карцев, *Пустота. «Дылда», режиссер Кантемир Балагов, «Искусство кино» 2019. № 7/8, с. 189–190.*

гибели возлюбленного, она ощущала себя по-настоящему счастливой. Домой фронтовичка возвращается совершенно измученным, искалеченным, постаревшим душой и телом одиноким человеком. Несмотря на это героиня не перестает мечтать и надеется на обретение любви. Решившись во что бы то ни стало вновь стать матерью, Маша начинает оценивать мужчин исключительно как особей, способных справиться с ролью биологического отца. Как раз за этим она поздним вечером и отправляется в ленинградский дом культуры на танцы, место должное, в ее представлении, стать идеальным для мимолетной интимной связи. Закрытые двери развлекательного учреждения не выглядят серьезной преградой для решительной фронтовички. Определившись с «целями» (юный Саша и его друг (Вениамин Кац)), она сразу по ним «стреляет» (отвечает на их заурядный флирт). Без долгой прелюдии Маша сама тащит неопытного Сашу на заднее сидение автомобиля, чтобы лишить его девственности³⁰. На тот момент наивный подросток не рассматривается ею как любовник на длительный срок. Героине нужен результат (зачатие) здесь и сейчас, а на месте Саши мог оказаться любой другой незнакомец. С той же целью позднее был выбран и Николай Иванович. В качестве биологического отца будущего ребенка Маша выбирает его не из личной симпатии, а из-за его репродуктивного возраста и наличия на него компромата. Неумелые ухаживания влюбленного Саши сперва забавляют девушку. Она его не отвергает, потому что через него, сына из влиятельной номенклатурной семьи, решает наладить снабжение продуктами будущую мать их ребенка (Ию). Принимая Сашино предложение познакомиться с его родителями, Маша надеется на создание «нормальной семьи» (1:59:22–1:59:24).

Совсем по-иному выстроены отношения с Ией. Изначально она относится к фронтовой подруге как к послушному ребенку, которым легко командовать. Маша ей доверяет, но вместе с тем понимает, что они с ней порочно близки. С одной стороны, им мучительно тяжело вместе; с другой — они не могут существовать отдельно друг от друга. Их первоначальные отношения родитель (Маша)/ребенок (Ия) в постблокадном Ленинграде резко преобразуются в пару похититель (Маша)/заложник (Ия), чтобы затем незаметно мутировать в отношения супруг (Маша)/

³⁰ См.: Н. Chu, *Oscar-shortlisted 'Beanpole'...*

супруга (Ия). Для создания некоего подобия семьи из двух изуродованных (прежде всего, внутренне), страстно желающих разъединиться и вместе с тем накрепко припаянных друг к другу неприкаянных душ, требуется устремление к общей цели—чуду (совместный ребенок как исцеление), о чем Маша опускаясь на колени и просит Ию в заключительной сцене фильма:

Дай мне руку. Я только с вами рядом теперь. Мне не нужен никто. И Саши не будет никогда. Ты родишь... И обязательно вырастет мальчишка. Мы его воспитаем, потом я, потом я пойду учиться. Мы будем ходить в кино и... Он вырастет умным. Глаза будут твои, нос — мой. Высокий. Он нас вылечит... (2:10:10–2:11:52).

ДЕТИ

Ия самостоятельно растит рыжеволосого малыша Пашку (Тимофей Глазков), сына Маши, которого окружающие воспринимают как ее ребенка. В его присутствии героиня свободно улыбается; он дарит ей мгновения счастья. Дополнительную ответственность за судьбу ребенка Ия испытывает ввиду его внешнего сходства с фронтовой подругой. С момента трагической гибели малыша, задохнувшегося в объятиях застывшей в очередном неконтролируемом ступоре фронтовички, ее преследует огромное чувство вины перед матерью Пашки. Героиня переживает из-за его смерти, сочувствует подруге, но не понимает стремления Маши как можно скорее родить нового сына³¹. Если на протяжении почти всей кинокартины рождение ребенка сопряжено для Ии с унижительной процедурой зачатия и шансом удержать при себе близкого человека, то в финале, после убеждений Маши, оно уже видится ей чудодейственным эликсиром и мощным стимулом для продолжения жизни в послевоенной эпохе.

В период военных действий настоящая мать рыжеволосого малыша посчитала для себя важнее отомстить за гибель возлюбленного (отца Пашки), чем комиссоваться из армии и растить сына. Машино участие в жизни сына ограничивалось посылками с продуктами. Осенью 1945 года фронтовичка привозит для него игрушку символизирующую мир — плюшевую собачку.

³¹ См.: F. Lévesque, «*Une grande fille*»: les amitiés contraires, <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/573381/une-grande-fille-les-amities-contraires> (11.05.2021).

Очевидно, что Пашка олицетворяет для девушки, с одной стороны, мучительное воспоминание о смертоносной войне (в частности о погибшем возлюбленном); с другой — спасательный круг в послевоенном море. Известие о гибели малыша вызывает у Маши неожиданную реакцию. Она с внешним спокойствием принимает весть об утрате сына и тут же предпринимает решительные действия для зачатия нового ребенка. Собственная бесплодность не останавливает ее от задуманного. Об усыновлении сироты она и слышать ничего не желает³². Послевоенный ребенок, вероятно, видится ей даже более предпочтительным вариантом, чем Пашка, поскольку он точно будет лишен красок смерти и поможет ей, униженной войной молодой женщине, начать жизнь с чистого листа.

ТРАВМА

После фронта у Ии остался шрам за правым ухом — единственное заметное физическое увечье. Полученная на войне контузия значительно повлияла на жизнь девушки. Травма головного мозга напоминает о себе посредством регулярных замираний героини на неопределенное время именно в те моменты, когда девушка испытывает сильные эмоции³³. Война замедлила или даже остановила процесс психического развития девушки и та так и осталась на уровне простодушного подростка. Вместе с тем на фронте Ия не утратила нравственных ценностей. Она и в Ленинграде продолжает испытывать угрызения совести из-за безнравственных поступков, таких как шантаж начальника отделения госпиталя и утаивание правды от подруги.

Война сильно подорвала физическое и психическое здоровье Маши. Серия хирургических вмешательств лишила ее репродуктивной функции. С ней случаются болезненные приступы и носовые кровотечения, иногда с потерей сознания. Помимо этого война отобрала у Маши какое-либо представление о нравственных нормах, развила в ней эмоциональную нестабильность, приучила к частым потерям близких. Превратившись на фронте в монструозную эгоистку, девушка и в мирное время продолжает

³² См.: Н. Карцев, *Пустота...*, с. 187–188.

³³ См.: D. Polok, *Wojna psychologiczna...*, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=381&artykul=7588> (11.05.2021).

упорно добиваться своего, готовая платить за достижение желаемого результата любую цену. Предположительно Маша страдает боевым посттравматическим стрессовым расстройством:

Это и психическая, и физическая, и моральная травма; это травма, затрагивающая и личностно-психологические основы индивида, и его социальную и биологическую сущность. Боевая психическая травма (БПТ) не ограничивается пределами театра военных действий, так как манифестация ее клинических проявлений нередко происходит спустя месяцы и даже годы после возвращения ветеранов к мирной жизни³⁴.

ВОЙНА И МИРНАЯ ЖИЗНЬ

Чтобы добиться участия в боевых действиях, советским девушкам следовало пройти строгий отбор, а затем успешно окончить ускоренные курсы военной подготовки. Чувство патриотизма и стремление внести свой вклад в защиту родины помогали им пережить суровый армейский быт, который уже сам по себе для них был сравним с подвигом³⁵. Такой путь проделала и Ия. Воевать против нацистской Германии героиня пошла, будучи еще по сути подростком. Она служила в зенитных войсках³⁶. В победном мае 1945 года война для девушки не закончилась. В ленинградском госпитале Ия продолжает регулярно иметь дело со смертью, как в качестве пассивной наблюдательницы, так и ее вынужденной посланницы. Под давлением со стороны начальника отделения фронтовичка неоднократно выполняет незаконную процедуру эвтаназии. Когда Николай Иванович при соблюдении конфиденциальности передает Ие в ординаторской ампулу для убийства парализованного Степана («Это Степану. Надо ему помочь.» (1:02:58–1:03:03)), за девушкой на стене висит плакат с изображением улыбающегося советского солдата и лозунгом: «Ты вернул нам жизнь!». В тот момент, когда она

³⁴ С. Г. Сукиасян, В. А. Солдаткин, Е. В. Снедков, М. Я. Тадевосян, В. Г. Косенко, *Боевое посттравматическое стрессовое расстройство: эволюция понятия от «синдрома раздраженного сердца» до «психогенно-органического расстройства»*, «Журнал неврологии и психиатрии им. С. С. Корсакова» 2019, т. 119, № 6, с. 145.

³⁵ См.: С. А. Алексиевич, *У войны...*, с. 39–44.

³⁶ О фронтовом прошлом Ии становится известно из разговора Маши с Николаем Ивановичем.

пытается отказаться от оказания очередной «помощи», ее голова в медицинской косынке символично закрывает последнее слово лозунга — «жизнь». Тем самым, в постблокадном городе фронтовичке достается роль палача, отнимающего жизнь у тех, которые, согласно послевоенной пропаганде, вернули ее советскому народу. Эвтаназию Ия старается исполнить гуманно, с неким подобием комфорта³⁷. В данной связи примечательно имя героини, своей дополнительной семантикой («и я тоже»³⁸) отсылающей к незавидной участи всех фронтовичек. Вынесенное же в название фильма прозвище Ии призвано подчеркнуть не только высокий рост неуклюжей девушки, но и обозначить общую угловатость и отчужденность от послевоенной реальности всех женщин, переживших фронтовой опыт³⁹.

Маша, как и тысячи других советских женщин, добровольцем ушла на фронт и была зенитчицей⁴⁰. В Ленинград она возвращается опьяненной победой героиней с неистовым желанием жить. Однако постблокадный город не спешит встречать ее как героиню-освободительницу. Вожделенная мирная жизнь оборачивается бескомпромиссной борьбой за право на счастье и незапятнанную репутацию⁴¹. Со стороны горожан Маша то и дело натывается на пренебрежительное к себе отношение. Парень, сопровождающий Сашу в поездке по ночному городу, высокомерно трактует девушку в военной форме как легкодоступный товар: «О, фронтовая. Смотри, такие даже за еду готовы. Штаны расстегни, она дальше сама все сделает... Водить в кино не надо» (27:24–27:31). Начальник отделения военного госпиталя уже при первой встрече с трудом скрывает свою неприязнь к ехидной фронтовичке, что находит отражение в его сухом

³⁷ После введения смертельной инъекции парализованному Степану, Ия помогает ему выкурить последнюю папиросу.

³⁸ Н. Карцев, *Пустота...*, с. 190.

³⁹ А. Ибрапилов, *Рецензия на фильм...*, <https://www.film.ru/articles/recenziya-na-film-dylda> (11.05.2021).

⁴⁰ Отследить историю фронтовой судьбы Маши не представляется возможным. Более того, имеющиеся скудные данные откровенно противоречат друг другу. Начальнику отделения военного госпиталя фронтовичка сообщает о том, что она вместе с Ией воевала в зенитных войсках; матери жениха Маша признается в том, что была походно-полевой женой. Вероятнее всего, в обоих сведениях есть доля истины.

⁴¹ См.: Н. Ромодановская, *Кантемир Балагов: «Я готовлюсь к негативным отзывам «Кинотавра» на «Тесноту»*, <https://www.proficinema.ru/interviews/detail.php?ID=222400> (11.05.2021).

расспросе, походящем на допрос. По возвращению в Ленинград значительно понижается социальный статус Маши: из доблестной зенитчицы она мгновенно деклассируется до уровня рядовой санитарки. Но с наибольшим сопротивлением молодая фронтовичка сталкивается со стороны женщин тыла в лице матери Саши, Любовь Петровны (Ксения Кутепова). В диалоге двух женщин, похожем на изощенный поединок, сталкиваются два женских мира: мир фронта, в котором преобладают мужчины (Маша), и мир тыла, в котором преобладают женщины (Любовь Петровна). Несмотря на то, что оба мира внесли вклад в победу во Второй мировой войне, между ними существует непреодолимая стена отчуждения, выстроенная из-за неосведомленности и, что еще важнее, нежелания знать друг о друге правду. Вернувшаяся фронтовичка сразу же оказывается под подозрением у привилегированной женщины, наслышанной о выполнении девушками «вспомогательных функций в тыловых подразделениях» (1:55:25–1:55:29). Для высокомерной хозяйки просторного особняка военное участие Маши могло ограничиваться лишь статусом походно-полевой жены. Осознав призрачность надежды быть принятой в семью жениха, девушка, хорошо усвоив уроки фронта, принимает вызов матери Саши, одновременно направив весь огонь сформировавшихся предубеждений на себя и стараясь посильнее ранить самолюбие номенклатурной дамы⁴²:

МАША: Я умела зарабатывать два года одним местом на хлеб, новые сапоги, на отпуск... Вернулась невредимой. Вы бы точно долго не протянули.

ЛЮБОВЬ ПЕТРОВНА: Это почему?

МАША: С вами бы никто не пошел. Вы бы собой даже на сто грамм хлеба не заработали. (1:57:30–1:58:04)

Ожесточенное сопротивление Маши сложившимся в тылу и перекочевавшим в послевоенный период предубеждениям обречено на поражение, поскольку укоренившемуся общественному мнению эффективно противодействовать чрезвычайно сложно, а основательно подорванное здоровье фронтовички не вселяет уверенности в то, что она сможет прожить долгую жизнь.

⁴² См.: Н. Карцев, *Пустота...*, с. 188–189.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Между парой Ия и Маша есть много общего с концепцией *инь* и *ян*. Во многом вынужденно выполняющей традиционные женские функции Ия (забота о Пашке, фертильность, лучшая приспособленность к послевоенным будням) противостоит мужественная, рано повзрослевшая Маша, утратившая на фронте физическую способность стать матерью. Интроверту Ие привычно подчиняться, по инерции оставаться от кого-то зависимой. Активные действия для инфантильной девушки несвойственны. Экстраверт Маша, напротив, привыкла самостоятельно принимать решения, действовать, руководить и манипулировать окружающими. У молчаливой Ии мягкий характер; она готова пожертвовать собой ради близкого человека. Однако сквозь присущую ей покорность, порой может прорваться безудержная страсть, эгоистичный расчет и недюжинная физическая сила. В свою очередь, жесткая (а временами и жестокая), энергичная, шумная эгоистка Маша готова иногда пойти на уступки и на коленях просить Ию остаться с ней. Существенным отличием героинь фильма *Дылда* от *инь* и *ян* являются цвета. Цвет Ии (вариация *инь*) — зеленый означающий плодородие, мирную жизнь, надежду. Цвет Маши (вариация *ян*) — красный, периодически переходящий в охру, знаменует собой смерть, войну, кровь, ржавчину жизни. Противоположные цвета, как у *инь* и *ян*, им также присущи. Безусловно две полярные оппозиции — высокая Ия и в сравнении с ней маленькая Маша — общим фронтовым опытом, физическими и психическими травмами припаяны друг к другу, вместе не достигают гармонии (создание семьи и обретение места в послевоенной эпохе), а «неустойчивая иерархия и переменная субординация»⁴³ не предусматривает в их отношениях равенства. Четкая граница между контуженной Ией и бесплодной Машей отсутствует, позволяя тем самым агрессивному красному без труда одержать верх над робко проступающим зеленым — в финале фильма Ия оказывается в красном свитере (подарок Маши), в то время как сама Маша одета в чужое зеленое платье усеянном красными цветами. Война отняла их юность, убила любовь, сделала физическими и психическими инвалидами, ввела в лица, жестикуляцию и гардероб,

⁴³ А. Исрапилов, *Рецензия на фильм...*, <https://www.film.ru/articles/recenziya-na-film-dylda> (11.05.2021).

а смерть продолжает их преследовать и в постблокадном городе. Запутанные отношения двух фронтовичек-ровесниц, вбирающие в себя женскую обездоленность, взаимную потребность, одиночество, насилие, дружбу и некое подобие семьи, токсичны и едва ли предусматривают совместное счастливое будущее. Даже осознавая это им не хватает сил, чтобы расстаться. В некоторой степени военные действия для зенитчиц были проще и понятнее: там надо было выживать, а враг, в лице немецких захватчиков, был общим. Мирные же будни подчас оказываются гораздо сложнее: смысл дальнейшей жизни молодые фронтовички еще только обретают и заставляют себя в него уверовать, как в чудо (общий послевоенный ребенок как исцеление от травм войны), а неприятелем могут оказаться «свои» (показательный пример — Любовь Петровна). Сумеет ли послевоенный ребенок в тяжело травмированном Ленинграде зарубцевать их глубокие, непрерывно саднящиеся раны и тем самым вернуть двум сиротливым девушкам иссякшие жизненные силы? Этот вопрос остается открытым.

REFERENCES

- Aguilar, Carlos. "War Is a Source of Human Nature": *Kantemir Balagov on His Women-Centered Period Two-Hander, Beanpole*, <https://filmmakermagazine.com/109227-war-is-a-source-of-human-nature-kantemir-balagov-on-his-women-centered-period-two-hander-beanpole/#.Xq_NH5ngo2x>.
- Aleksiyevich, Svetlana. *U voyny ne zhenskoye litso*. Moskva: Vremya, 2019 [Алексиевич, Светлана. *У войны не женское лицо*. Москва: Время, 2019].
- Artamonov, Aleksey. *Kantemir Balagov: „Nado vzyat’ zritelya za shkirku i ne otpuskat’ yego”* [Артамонов, Алексей. *Кантемир Балагов: «Надо взять зрителя за шкурку и не отпускать его»*] <<https://seance.ru/articles/dylda-balagov-interview/>>.
- Chu, Hau. *Oscar-shortlisted ‘Beanpole’ is a solid, if bleak, sophomore effort by Kantemir Balagov*, <https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/oscar-shortlisted-beanpole-is-a-solid-if-bleak-sophomore-effort-by-kantemir-balagov/2020/02/18/2c398efe-4ea5-11ea-bf44-f5043eb3918a_story.html?arc404=true>.
- Chugunkina, Veronika. *Kak samorodok iz Nal’chika Kantemir Balagov stal nadezhdou rossiyskogo kinematografa* [Чугункина, Вероника. *Как самородок из Нальчика Кантемир Балагов стал надеждой российского кинематографа*] <<https://ru.hellomagazine.com/zvezdy/intervyu-i-video/31961-kak-samorodok-iz-nalchika-kantemir-balagov-stal-nadezhdoy-rossiyskogo-kinematografa.html>>.
- Dolin, Anton. *«Dylda» Kantemira Balagova: sil’naya istoriya lyubvi v posleblokadnom Leningrade* [Долин, Антон. *«Дылда» Кантемира Балагова: сильная*

- история любви в послеблокадном Ленинграде] <<https://meduza.io/feature/2019/05/16/dylda-kantemira-balagova-istoriya-lyubvi-v-posleblokadnom-leningrade>>.
- Dolin, Anton. «*My ne imeyem prava pokazivat' svoikh geroyev slabymi, my dolzhny uvazhat' ikh lichnost'*». *Rezhisser Kantemir Balagov — o fil'me «Dylda», dvazhdy nagrazhdennom v Kannakh* [Долин, Антон. «Мы не имеем права показывать своих героев слабыми, мы должны уважать их личность». Режиссер Кантемир Балагов — о фильме «Дылда», дважды награжденном в Каннах] <<https://meduza.io/feature/2019/06/19/my-ne-imeem-prava-pokazyvat-svoih-geroev-slabymi-my-dolzheny-uvazhat-ih-lichnost>>.
- Dombrovskaya, Inga. «*Traurnoye sosestvo s zhizn'yu*» — *Kantemir Balagov o svoey fil'me «Dylda»* [Домбровская, Инга. «Траурное соседство с жизнью» — Кантемир Балагов о своем фильме «Дылда»] <<http://www.rfi.fr/ru/kultura/20190516-kantemir-balagov-cheloveku-nuzhen-chelovek>>.
- Israpilov, Alikhan. *Retsenziya na fil'm «Dylda»: Leningrad, otkrytyy gorod* [Исрапилов, Алихан. Рецензия на фильм «Дылда»: Ленинград, открытый город] <<https://www.film.ru/articles/recenziya-na-film-dylda>>.
- Ivanov, Anton. *Kantemir Balagov: «Ya ne osobennyy, mne prosto пока vezet, vot i vse»* [Иванов, Антон. Кантемир Балагов: «Я не особенный, мне просто пока везет, вот и все»] <<https://bazaar.ru/bazaar-art/kino/kantemir-balagov-ya-ne-osobennyy-mne-prosto-poka-vezet-vot-i-vse/>>.
- Kartsev, Nikita. «Pustota. «Dylda», rezhisser Kantemir Balagov.» *Iskusstvo kino* 2019, no. 7/8 [Карцев, Никита. «Пустота. «Дылда», режиссер Кантемир Балагов.» *Искусство кино* 2019, no. 7/8].
- Kiang, Jessica. *Film Review: 'Beanpole'*, <<https://variety.com/2019/film/markets-festivals/beanpole-review-1203215728/>>.
- Lévesque, François. «*Une grande fille*»: *les amitiés contraires*, <<https://www.ledevoir.com/culture/cinema/573381/une-grande-fille-les-amitiés-contraires>>.
- Polok, Dominika. *Wojna psychologiczna (Wysoka dziewczyna)*, <<http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=381&artykul=7588>>.
- Romodanovskaya, Nina. *Kantemir Balagov: «Ya gotovlyus' k negativnym otzyvam «Kinetavra» na «Tesnоту»* [Ромодановская, Нина. Кантемир Балагов: «Я готовлюсь к негативным отзывам «Кинотавра» на «Тесноту»] <<https://www.profcinema.ru/interviews/detail.php?ID=222400>>.
- Smolina, Yelena. «*Dylda*» *Kantemira Balagova v «Osobom vzglyade» Kannskogo festivalya* [Смолина, Елена. «Дылда» Кантемира Балагова в «Особом взгляде» Каннского фестиваля] <<https://www.gq.ru/entertainment/dylda-review>>.
- Sukiasyan, Samvel, Soldatkin, Viktor, Snedkov, Yevgeniy, Tadevosyan, Margarita, Kosenko, Viktor. «Boyevoye posttravmaticheskoye stressovoye rasstroystvo: evolyutsiya ponyatiya ot «sindroma razdrazhennogo serdtsa» do «psikhogenno-organicheskogo rasstroystva.» *Zhurnal neurologii i psikiatrii im. S.S. Korsakova* 2019, vol. 119, no. 6 [Сукиасян, Самвел, Солдаткин, Виктор, Снедков, Евгений, Тадевосян, Маргарита, Косенко, Виктор. «Боевое посттравматическое стрессовое расстройство: эволюция понятия от «синдрома раздраженного сердца» до «психогенно-органического расстройства.» *Журнал неврологии и психиатрии им. С.С. Корсакова* 2019, т. 119, № 6].
- Superanskaya, Aleksandra. *Sovremennyy slovar' lichnykh imen: Svravneniye. Proiskhozhdeniye. Napisaniye*. Moskva: Ayris-press, 2005 [Суперанская,

- Александра. *Современный словарь личных имен: Сравнение. Происхождение. Написание*. Москва: Айрис-пресс, 2005].
- Tangsay, Jazz. *How Research Prompted 'Beanpole' Director Kantemir Balagov to Shoot in Color*, <<https://variety.com/2020/artisans/awards/beanpole-kantemir-balagov-1203456481/>>.
- Taylor, Rodney Leon, Howard Y.F. Choy, "Yin/yang." Taylor, Rodney Leon, Howard Y.F. Choy. *The Illustrated Encyclopedia of Confucianism*. Vol. 2. New York: The Rosen Publishing Group, Inc., 2005. 719–722.
- Yeliseyeva, Marina. *Sila slabых: zhenshchiny na Velikoy Otechestvennoy voyne* [Елисеева, Марина. *Сила слабых: женщины на Великой Отечественной войне*] <<https://army.ric.mil.ru/Stati/item/252043/>>.



JÓZEFINA PIĄTKOWSKA

Uniwersytet Warszawski

<https://orcid.org/0000-0003-2886-9843>

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИРОНИИ В ЛИРИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ И В ЕЕ ПЕРЕВОДАХ НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК

THE EMOTIONAL COMPONENT OF IRONY IN ANNA AKHMATOVA'S POEMS AND THEIR POLISH TRANSLATIONS

Detection and translation of irony are the most complex tasks for translators. Irony especially relates to the translators of literature, where it becomes “the domain of diversity” and might escape the attention even of a professional literary critic, as Michał Głowiński puts it. This article aims to trace the emotional component of ironic utterance. A comprehensive linguistic analysis of chosen texts will be undertaken in order to show how emotions can be expressed in a poetic text and how they are involved in the formation of irony. The examples will be provided from Anna Akhmatova's poems and their translations into the Polish language. The comparative perspective enables one to estimate how various transformations of the emotional component can impact the expressiveness of irony in a translation.

Keywords: irony, the emotional component, translation, lyrical poetry, Anna Akhmatova

Николай Гумилев в своей программной статье 1913 года утверждал, что «на место той безнадежной немецкой серьезности, которую так возлелеяли наши символисты», пришла «не подрывающая корней нашей веры» светлая ирония¹. Ее проявлений можно обоснованно ожидать в творчестве самой прославленной представительницы акмеизма — Анны Ахматовой.

Тщательные исследования показывают, что в лирике Ахматовой нелегко найти примеры иронии как риторической фигуры, в которой явный смысл противоречит истинному. Беда Аллеманн в своем известном очерке *Об иронии как литературной категории*² (1978) справедливо отметил, что если свести

¹ Н. С. Гумилев, *Наследие символизма и акмеизм*, «Аполлон» 1913б № 1, <https://gumilev.ru/clauses/2/> (6.11.2020).

² B. Alleman, *O ironii jako o kategorii literackiej* (Przeł. M. Damińska-Joczowa) // M. Głowiński (сост.), *Ironia, słowo/obraz terytoria*, Warszawa 2002, с. 17–41 (перевод наш).

иронию к простому противопоставлению «явное ≠ истинное», во всей мировой классике будет трудно найти большое количество изысканных примеров. Литературная ирония, подобно Шекспировской строчке «А Брут ведь благородный человек»³ из трагедии *Юлий Цезарь*, — редкость.

В большинстве стихотворений Ахматовой ирония возникает не за счет присутствия прототипических иронических высказываний, а в результате описания иронии сложившихся обстоятельств. Виктор Жирмунский называл стихотворения Ахматовой «стихотворными новеллами»⁴, указывая на ее уникальную способность в трех, четырех строфах передать весь сюжет. Ахматова иронизирует, наделяя эти сюжеты напряженностью и противоречиями между тем, что происходит, и тем, что ожидается.

Пользуясь терминологией Дугласа Мюкке, можно сказать, что в поэтическом мире Ахматовой вербальная (интенциональная) ирония уступает место ситуативной. В повседневности мы различаем эти два вида иронии, когда в одном случае говорим: «Он ироничен...», а в другом — «Ирония в том, что...»⁵. В отличие от реальной жизни, в литературе, конечно, оба вида интенциональны, они используются автором намеренно.

Ироничность Ахматовой, в общем понимании, состоит в ее предрасположенности обнаруживать и разоблачать напряженность даже там, где она скрывается под поверхностной гармонией. Это проявляется также в том факте (на который неоднократно указывал Дмитрий Быков⁶), что лирический персонаж Ахматовой не боится показаться униженным. Классический стиль поэта — продолжение традиций XIX века. Однако, вопреки продвигаемой романтиками установке «я прав — мир слеп», лирический герой Ахматовой готов бить себя в грудь и признавать вину («Все мы бражники и блудницы...»; «Когда б вы знали, из

³ Перевод М. Зенкевича // У. Шекспир, Шекспир, Уиллиам, *Юлий Цезарь*, перевод М. Зенкевича // А. А. Смирнов, А. А. Анкис (ред.), *Полное собрание сочинений в восьми томах*, Искусство, Москва 1957, Т. 5.

⁴ В. Жирмунский, *Преодолевшие символизм. Анна Ахматова // Теория литературы. Поэтика. Стилистика*, Наука, Ленинград 1977, <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/zhirmunskij-preodolevschie-simvolizm-ahmatova.htm> (30.11.2020).

⁵ D. S. Muecke, *Ironia: podstawowe klasyfikacje* (Przeł. G. Cendrowska) // М. Глоўі́нскі (сост.), *Ironia...*, с. 42–43 (перевод наш).

⁶ Д. Быков, *Быков о творчестве Ахматовой* (лекция), <https://www.youtube.com/watch?v=drH6x2AExSk> (6.11.2020).

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИРОНИИ...

какого сора...» — самые известные, но далеко не единственные примеры).

Под «эмоциональной составляющей» иронии мы подразумеваем эмоции, чувства и настроение, которые содействуют образованию «зоны игры» (*Spielraum*, по нем. определению Аллеманна)⁷ между утверждаемым и действительным смыслами либо между ожидаемым и реальным ходами событий. Учитывая, что лирическое стихотворение «отражает особое, предельно напряженное состояние лирического героя»⁸ и что поэтической речи свойственна всемерная эксплуатация различных лингвистических средств, у нас есть основание считать, что в лирике мы найдем самые разные способы выражения эмоциональной составляющей иронии.

Иронию будем рассматривать в контексте переводоведения. Распознавание и перевод иронии — особый вызов для переводчика. Любое ироническое высказывание несет с собой риск непонимания⁹, а в случае литературной иронии — этот риск еще повышается. На две главных причины такого положения дел указывает в упоминаемой нами статье Аллеманн. Во-первых, письменный текст лишен тех иронических сигналов, которые играют важную роль в повседневном устном общении и упрощают релевантное понимание коммуниката (тон, интонация и жесты автора иронии). Во-вторых, литературная ирония тем сильнее, чем резче отказывается от тривиальных сигналов ироничности (типа знака восклицания, помещенного в скобки), требуя от читателя ориентации на весь контекст высказывания¹⁰. Неслучайно даже серьезным литературным критикам доводилось пропустить иронию в интерпретации художественного текста¹¹.

Исследуя не только подлинник, но и его переводы, мы помещаем наш анализ в сравнительную перспективу. Такое решение позволит наблюдать, в какой степени отражение переводчиком эмоциональной составляющей иронии влияет в переводе на ее выразительность и какими смысловыми и стилистическими

⁷ V. Alleman, *O ironii...*, с. 38.

⁸ Т. Сильман, *Заметки о лирике*, Советский писатель, Ленинград 1977, с. 32.

⁹ С другой стороны, этим и удобна ирония — в любой момент говорящий может отказаться от подразумеваемых смыслов и возложить ответственность за их возникновение на адресата.

¹⁰ V. Alleman, *O ironii...*, с. 26 (перевод наш).

¹¹ Об этом см. M. Głowiński, *Ironia jako akt komunikacyjny* // M. Głowiński (сост.), *Ironia...*, с. 10.

эффектами сопровождаются в этом плане переводческие трансформации. Наибольший исследовательский интерес, на наш взгляд, представляют примеры произведений, в которых ирония как риторическая фигура сочетается с иронией ситуации¹².

1) Выражение эмоциональной составляющей посредством риторического восклицания «как» и посредством эксплицитного названия эмоции в стихотворении *Вечером*

Звенела музыка в саду
 Таким невыразимым горем.
 Свежо и остро пахли морем
 На блюде устрицы во льду.

Он мне сказал: «Я верный друг!»
 И моего коснулся платья.
 Как не похожи на объятия
 Прикосновенья этих рук.

Так гладят кошек или птиц,
 Так на наездниц смотрят стройных...
 Лишь смех в глазах его спокойных
 Под легким золотом ресниц.

А скорбных скрипок голоса
 Поют за стелющимся дымом:
 «Благослови же небеса —
 Ты в первый раз одна с любимым».

В *Вечером* описывается свидание лирической героини с возлюбленным, чьи действия вызывают ее негодование. Музыка, сад, пара наедине — это романтические стереотипы, но здесь атмосферу свидания — по иронии судьбы — пронизывает острый запах устриц, а «любимый» вместо ожидаемого тепла выказывает холод своей собеседнице. В описании жестов мужчины,

¹² Анализируя выбранные нами стихотворения, мы только поверхностно коснемся вопроса поэтической интонации и ритма, так как это слишком широкие вопросы, заслуживающие отдельного внимания. Об интонации в лирике Ахматовой см. Б. Эйхенбаум, *Анна Ахматова. Опыт анализа*, Государственная типография имени Ивана Федорова, Петербург 1923, а также работу: Е.А. Шананина, *Поэтическая интонация и перевод (на примере стихотворения Ахматовой «Это просто, это ясно» и его английской версии)*, <http://cyberleninka.ru/article/n/poeticheskaya-intonatsiya-i-perevod-na-primere-stihotvoreniya-ahmatovoy-eto-prosto-eto-yasno-i-ego-angliyskoj-versii> (6.11.2020).

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИРОНИИ...

во второй строфе, Ахматова акцентирует свое огорчение с помощью амплифицирующей частицы «как»: «Как не похожи на объятя прикосновенья этих рук». Частица «как» помогает экспонировать впечатления героини и подчеркивает их интенсивность. В следующей строке сразу поясняется причина этой эмоциональной реакции: «Так глядят кошек или птиц», т.е. ей не нравится поведение «любимого», ибо так обращаются с тем, кто нас ниже, кто нас не достоин. С волнением героини сочетается настроение грусти, выражаемое музыкой скрипок. Именно «скорбными» скрипки кажутся лирическому «я». Их послание в данном контексте иронично: крайне печальные голоса призывают женщину «благословить небеса» за встречу, которая в ее восприятии обернулась полной невстречей. Отметим, что за счет названия скрипок «скорбными» подкрепляется противоречие между тем, что говорится («благослови!»), и тем, что мыслится («радоваться нечему / благодарить не за что»). Эмоция, переполняющая музыку, составляет контраст с ее призывом к радости.

Как мы видим, существенную роль в проявлении иронии последней реплики играют языковые средства, которые акцентируют эмоциональность лирического «я» и которые называют эмоции, возникающие в описываемой ситуации. Это прежде всего: частица «как» и прилагательное «скорбный». Если посмотреть польский перевод *Вечером*, выполненный Северином Поляком, оказывается, что и в нем для построения иронии переводчик применил аналогичные средства.

В переводе второй строфы *Вечера* сохраняется выражение эмоциональности посредством употребления польского эквивалента русского восклицания с «как», т.е. конструкции с «jak» («как»). В польской версии негодование героини заметно экспрессивнее:

Jak te dotknięcia jego ręki
są do uścisków niepodobne.

Переводчик стремился также сохранить определение скрипок, выражающее эмоциональную окраску их тона:

A rozpaczliwych skrzypiec głosy
dochodzą poprzez dym rozwiany:

«Błogosławże szczęśliwe losy
za pierwsze sam na sam z kochanym»¹³.

Слово «rozpaczliwy», подобранное Поляком для характеристики скрипок, происходит от «rozpacz», означающего «чувство обессилённости, вызванное сомнением в чем-то или несчастьем», и оно является близким по значению слову «скорбный» — «печальный, испытывающий или выражающий скорбь» (т.е. «крайнюю печаль, горесть, страдание»). И «rozpaczliwy», и «скорбный» вызывают коннотацию с несчастьем и печалью.

В результате решений переводчика и в польском тексте — учитывая (1) разочарованность героини (экспонируемую при помощи экспрессивной частицы «jak») и (2) скорбный звук музыки, — «благодарственный» напев скрипок приобретает иронический смысл. Отметим еще, что ирония в версии Поляка становится даже отчетливее, чем в подлиннике. Это происходит за счет переводческой трансформации, когда вместо «благослови же небеса» в польском переводе говорится «благослови же счастливые судьбы». Наблюдая за развитием описываемой ситуации, мы вряд ли можем назвать судьбу героини счастливой.

Итак, введение дополнительного, относящегося к эмоциям, определения стало фактором способствующим еще большему выдвигению риторической иронии на фоне всего высказывания.

2) Выражение эмоциональной составляющей посредством описания невербального поведения героев в стихотворении «Сжала руки под темной вуалью...»

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

¹³ A. Achmatowa, *Wybór poezji*, file:///C:/Users/Joyefina/AppData/Local/Temp/Anna%20Achmatowa%20-%20Wyb%С3%B3r%20poezji.pdf (27.11.2020).

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИРОНИИ...

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Данное стихотворение — краткий пересказ истории разрыва отношений между двумя людьми. Его семантическая структура выстраивается вокруг контраста между поведением действующих лиц. Их эмоции в большой степени передаются через описания невербальных действий. Она — «сжала руки», «бледна», «сбежала», «бежала», «задыхаясь, крикнула». Он — «вышел, шатаясь, искривился мучительно рот...», «улыбнулся спокойно и жутко». Признакам ее взволнованности и спонтанности противопоставляются признаки его стараний сохранить сдержанность. Несовпадение установок героев, ход событий, где героиня сначала огорчает друга, а потом пытается отвоевать его внимание — во всем этом, конечно, можно усмотреть ситуативную иронию, но в данном случае, она весьма тривиальна. И литература, и жизнь изобилуют подобными ситуациями. Поэтому мы сосредоточим наше внимание не на ситуативной иронии, а на риторической иронии мужского персонажа. В фиктивном мире стихотворения именно его реплика предстает как интенционально ироническое высказывание. Его ирония состоит, во-первых, в том, что ассоциируемую с заботливостью фразу «Не стой на ветру» он произносит, «улыбаясь спокойно и жутко». Забота как деятельность, направленная на благополучие другого человека, ассоциируется с сердечностью и сочувствием. Ни спокойная, ни тем более жуткая (т.е. навевающая страх, а значит: неискренняя и наигранная) улыбка мужчины — это не типичные жесты, проявляемые при волнении за чье-то самочувствие. Мимика героя сигнализирует, что смысл его слов не соответствует тому, что он думает. Второй признак иронии состоит в том, что на отчаянный вскрик героини «я умру» мужчина отвечает снисходительным предупреждением о чем-то малозначительном по сравнению с угрозой смерти. Его фраза «Не стой на ветру» прочитывается как «Не стой на ветру, а то простудишься» либо «...а то замерзнешь». И невербальное поведение (спокойствие, жуткая улыбка), и банальность самой этой реплики, свидетельствуют о том, что возлюбленный не воспринимает поведения героини всерьез. Мы вправе понимать смысл его речи как «Делай что хочешь, а лучше всего — уходи (а то и вправду простудишься и умрешь)».

Мы проанализировали два перевода интересующих нас строк на польский язык:

Zawołałam: «To żart! Tyś mi drogi!
Wróć!... Nie wrócisz — więc nie chcę już żyć...»
I ten uśmiech męczeński i wrogi,
I te słowa: «Zaziębisz się. Idź»¹⁴.
(перевод: Хелена Шпрыкувна)

Zdyszana krzyknęłam: «To żarty!
Żarty wszystko! Umrę — zostań przy mnie!»
On spokojnie, z uśmiechem pogardy
Odpowiedział: «Nie stój na zimnie»¹⁵.
(перевод: Мечислава Бучкувна)

Переводы Хелены Шпрыкувны и Мечиславы Бучкувны на первый взгляд существенно отличаются друг от друга. Главная стратегия Шпрыкувны — конкретизация. Переводчица уточняет, что в ее понимании значит «улыбнуться жутко», и повествует о «мученической и враждебной улыбке». По логике, мимика выражающая такие эмоции, как крайние страдания и гнев, не может быть безмятежной, и Шпрыкувна удаляет определение «спокойно» из своего описания улыбки. Отметим, что реплика героя в ее переводе — «Przeziębisz się. Idź» («Простудишься. Иди») — в силу своей краткости и утвердительности звучит резче и суровее, чем Ахматовское «Не стой на ветру». Его предупреждение «Простудишься» на фоне «мученического и враждебного» выражения лица и строгого тона лишено заботливости. Мужской персонаж у Шпрыкувны взволнован, полон отрицательных эмоций. Отметим, что напряженность между невербальным и вербальным поведением героя, экспонируется в переводе еще ярче, чем в подлиннике, благодаря применению переводчицей сопоставительной параллельной конструкции: «И эта улыбка... И эти слова...». Не возникает сомнений, что любимый хочет, чтобы лирическая героиня ушла не потому, что иначе она простудится, а потому, что ее действия заставили его страдать и вызвали в нем враждебность по отношению к ней. Укрепление в переводе эмоциональной составляющей иронии

¹⁴ A. Achmatowa, *Wybór poezji*, file:///C:/Users/Joyefina/AppData/Local/Temp/Anna%20Achmatowa%20-%20Wyb%3%B3r%20poezji.pdf (25.11.2020).

¹⁵ A. Achmatowa, *Zalamala ręce pod szalem...*, <https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/42116-achmatowa-anna-zalamala-rece-pod-szalem.html> (27.11.2020).

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИРОНИИ...

повлияло на повышение узнаваемости иронического характера высказывания.

Перевод Бучкувны, в сравнении с только что оговоренным нами вариантом Шпрыкувны, более нацелен на дословность. В нем не сохраняются ни подлинная конфигурация рифм (мужские заменяются женскими), ни силлабо-тоническое стихосложение (предпочтение отдается силлабическому стиху). Однако Бучкувна стремится к максимальной точности на лексико-семантическом уровне. Что касается описания невербальных действий героя, то Ахматовское «Улыбнулся спокойно и жутко» переводится как «spokojnie, z uśmiechem pogardy» («спокойно, с улыбкой презрения»). Польское слово «pogarda» относится к «чувству очень сильной неприязни в соединении с чувством превосходства». Выражение «презрительная улыбка» очень близко по значению к «жуткой улыбке». Почти буквально переведена также снисходительная реплика героя: „Nie stój na zimnie” («Не стой на холоду»), контрастирующая с поведением доведенной до истерики героини (у Бучкувны, как и у Ахматовой, она также задыхается, кричит, просит любимого остаться). За счет реализации переводчицей стратегии, нацеленной на то, чтобы как можно вернее отразить, следуя за подлинником, и вербальное, и невербальное поведение героя, уровень отчетливости иронии в переводе близок уровню ее отчетливости в подлинном тексте.

3) Выражение эмоционального компонента посредством повтора и употребления оценочной лексики в стихотворении *Последний тост*

Я пью за разоренный дом,
За злую жизнь мою,
За одиночество вдвоем,
И за тебя я пью,—
За ложь меня предавших губ,
За мертвый холод глаз,
За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас.

Ирония данного лирического монолога состоит в том, что жалоба на все упоминаемые аспекты трагедии приобретает в нем (как сообщается в заглавии) форму тоста, т.е. застольного жан-

ра, предназначенного для выражения чего-то желаемого или для величания чего-то (кого-то) почитаемого. Тосты произносятся чаще всего во время праздников. Поднять тост — означает чувствовать и/либо благодарить. Тост Ахматовской героини, напротив, напоминает либо приговор, либо реплику из Книги Иова, пропитанную — как отмечает Мария Руденко — «запретельной болью» и «трагической иронией»¹⁶. Жанру тут противоречит изобилие лексики с отрицательной оценкой типа: «злая жизнь», «ложь» и «мир жесток и груб». Когда один за другим, без передышки, перечисляются недобрые явления, мы понимаем, что героиня пьет вовсе не за жизненные провалы, а из-за них. Интенсивность, с которой возникает нестандартный для тоста список, свидетельствует о ее погружении в отчаяние. Важным средством выражения эмоционального состояния лирического «я» становится такое риторическое средство как повтор.

В стилистике повтор принято считать одним из важнейших средств экспрессивности высказывания, способствующим усилению выразительности речи, подчеркивающим ее эмоциональную насыщенность¹⁷. В *Последнем тосте* имеется несколько видов повтора:

1) Четыре из восьми строк стихотворения (2, 3, 5 и 6) начинаются с частицы «за», за которой следует абстрактное существительное. Подобное повторение начальных языковых элементов, т.е. анафору, польская исследовательница анафоры Мария Длуска называет «психическим акцентом». Анафоры призваны привлекать внимание читателя и активизировать чуткость его перцепции. Жирмунский говорил об их способности придавать «стихотворению однообразно-поступательное движение — как бы 'литании' и эту функцию безоговорочно использует Ахматова. В ее тосте, благодаря накоплению анафор, возникает «эмоциональное нарастание, усиление, нагнетание лирического чувства»¹⁸ (в данном случае — отчаяния), о котором писал один из главных исследователей ее творчества.

¹⁶ М.С. Руденко, *Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой*, введение диссертации, <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-osmyslenie-religioznykh-obrazov-i-motivov-v-poezii-anny-akhmatovoi> (21.11.2020)

¹⁷ Об этом на материале польского и русского языков см. З. Чапига, *Повтор как средство выражения эмоций. На материале русского и польского языков*, «Acta Universitatis Lodzianae, Folia Linguistica Rossica», 2014, № 10, с. 69–78.

¹⁸ В.С. Жирмунский, *Анна Ахматова...*

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИРОНИИ...

2) Синтаксический параллелизм двух последних строк, отмечен анафорическим повторением конструкции «за то, что...». Это новый вид повтора, но он гармонично объединяется с оговоренными нами анафорами, так как он также начинается с частицы «за»:

За то, что мир жесток и груб,
За то, что Бог не спас.

Введение такого, основанного на параллельной конструкции, повтора позволило Ахматовой вывести ее перечисления на новый, высший уровень. Все предыдущие анафорические повторы, имели в основе достаточно простую структуру (частица «за» и существительное) и касались частных явлений: подразумевался конкретный разоренный дом, а за ним ложь губ и холод глаз конкретного человека (скорее всего адресата четвертой строки «и за тебя я пью»). В двух последних, параллельных строках речь идет уже об универсальных и независимых «причинах» несчастья. Заодно наступает их иерархическая градация — переход от (всего) мира к Богу. И эмоции, и их причины становятся все мощнее.

Применение нового вида повтора (синтаксический параллелизм) дал поэту возможность добиться двойного эффекта: достичь не только еще большей эмоциональной выразительности, но и акцентировать переосмысление причин происходящего. В мир эмоций проникает интеллект, что усиливает трагизм переживаний и иронии.

3) В тексте дважды повторяется предложение с «я пью» (1 и 4 строка). Первый раз оно выступает в самом начале стихотворения, когда, сочетаясь с заглавием, вводит читателя в контекст происходящего. Второе появление сообщения «я пью» нацелено на то, чтобы привлечь внимание к участию его адресата в несчастьях лирического «я»: «и за тебя я пью». Чтобы повтор был более наглядным, выражение «я пью» первый раз ставится в начале первой строки, а второй раз — в конце четвертой. Так образуется кольцевая конструкция, чья структура («кольцо») является иконичной по отношению к семантике круга отрицательных событий, в центре которых находится лирическая героиня.

4) Можно отметить также повтор на семантическом уровне, состоящий из сочетания близких по значению фраз, например,

«разоренный дом» («дом» в значении «семья, люди, живущие вместе») и «одинокость вдвоем», или «злая жизнь» и «мир жесток и груб». При помощи подобных слов и словосочетаний Ахматова дает отрицательную оценку обстоятельств. Общеизвестно, что присутствие оценочной модальности в языке тесно связано с эмоциональностью. Концентрация героини исключительно на том, что причиняет боль, создает то самое впечатление ее заключения в кругу бед и замкнутости в собственной печали.

Эксплуатация нескольких видов повтора в столь коротком тексте — одно из многих доказательств того, как под видом простоты Ахматова умеет строить изящную композиционную структуру. Применение разнообразных повторов, позволяет ей с одной стороны достичь множества стилистических эффектов, с другой — основным, центральным достижением является эмоциональная экспрессивность. Возникает даже впечатление, что повтор — это инструмент агрессии против другого (адресата четвертой строки), чтобы не дать ему взять слово¹⁹. Накопление отрицательных эмоций в сопоставлении с семантикой заглавия лежит в основе иронии всего стихотворения.

Мы проанализировали два перевода *Последнего тоста* на польский язык:

Ostatni toast

Piję za marne życie moje
Za dom, co już nie nasz
I za samotność, co we dwoje
I za ten podły czas.
Za usta, które mi kłamały
Za martwy oczu chłód
I że od klęski i rozpaczy
Nie chciał nas zbawić Bóg²⁰.

(перевод Крыстына Шляга)

Ostatni toast

Piję za dom zrujnowany,
i za złe życie moje
I za samotność we dwoje,

¹⁹ Об этом больше см. C.L. Rieger, *Repetitions as self-repair strategies in English and German conversations*, «Journal of Pragmatics», 2003, № 35.1, с. 47–69.

²⁰ A. Achmatowa, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИРОНИИ...

za ciebie piję kochany
Za kłamstwo warg co zdradziły
Za chłód co w oczach się jawi
Za świat okrutny, niemiły
Za to, że Bóg nie zbawił²¹.

(перевод: Леопольд Левин)

В польских вариантах повторы играют важную роль для эмоциональной выразительности лирического высказывания, но как показал наш анализ, их разнообразие не столь широко, как в подлиннике.

Общим приемом для всех трех текстов — как для подлинника, так и для переводов, — является семантический повтор. Несмотря на различные лексические преобразования, к которым вынуждены были прибегнуть переводчики, в их работах не найти сообщений с положительной коннотацией, зато наблюдается ряд близких по значению слов и словосочетаний с отрицательной оценкой.

Оба перевода, на первый взгляд, характеризуются также присутствием анафор. Их количество, однако, редуцировано по сравнению с подлинником. Крыстына Шляга, стремясь сохранить силлабо-тонический стих, дважды вставила союз «и» в начале строки. В результате вместо четырех анафорических строк в ее переводе имеются две пары строк с одинаковым началом: 3 — 4 и 5 — 6. Правда, во всех этих строках есть частица «за», но ее повторение не так экспонировано, как в русском тексте. Отметим также, что с седьмой строки, т.е. именно там, где Ахматовой применяется анафорическая параллельная конструкция, переводчик окончательно отказывается от лексического повтора.

В переводе Леопольда Левина анафоричны 2 и 3 строка первого четверостишья и все последние пять строк. Таким образом повтор становится нагляднее, а его эмоциональная экспрессивность выше, чем в переводе Шляги. Версия Левина отличается также тем, что в ней сохраняется повтор сообщения «я пью», а вместе с ним и его художественные эффекты: дополнительное повышение эмоциональности и (иконический) намек на заключение в кругу забот.

Ни в одном из исследуемых нами переводов нет повтора, состоящего в анафорическом, синтаксическом параллелизме двух

²¹ E. Feinstein, *Anna Wszechrosji: Życie Anny Achmatowej*, Magnum, Warszawa 2005.

последних строк. В результате его отмены переводы лишены заметной и интересной конструкции, посредством которой осуществлялась интеллектуализация волнений героини, поднимавшая ее страдания на высший уровень трагизма.

Наблюдаемые нами переводческие трансформации поэтической структуры стихотворения в некоторой степени лишают *Последний тост* его подлинной изощренности. Тем не менее переводы, как и подлинник, наделены сильной эмоциональной выразительностью, и главным стилистическим инструментом достижения этого эффекта является для переводчиков, как и для Анны Ахматовой, повтор. Ни в версии Шляги, ни в переводе Левина, крайнее отчаяние лирического «я» не заставляет сомневаться в иронии ее лирического высказывания, получившего название «тоста». Однако в силу изысканности структуры лирического стихотворения ирония Ахматовой на фоне переводов остается не то что более заметной, но, несомненно, более трагичной.

4) Выражение эмоциональной составляющей посредством пунктуации и лексического повтора в стихотворении *Бессонница*

Для анализа данного примера достаточно привести первую строфу стихотворения:

Где-то кошки жалобно мяукают,
Звук шагов я издали ловлю...
Хорошо твои слова баюкают:
Третий месяц я от них не сплю.

Ахматовой хватает нескольких деталей, чтобы описать атмосферу бессонных ночей. Упоминаемое героиней мяуканье кошек воспринимается ею как «жалобное», т.е. переполненное чувствами тоски и скорби. Такое определение содержит намек на беспокойство самого лирического «я», что дальше подтверждается не только на лексическом уровне, но и посредством пунктуации, когда вторую строку Ахматова завершает многоточием.

По определению Нины Валгиной, многоточие — знак «достаточно емкий», чья «позиция в составе предложения и целого текста непредсказуема. Они [...] не связаны с грамматикой текста, с построением синтаксических конструкций, а всецело

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИРОНИИ...

подчинены эмоциональной и содержательной стороне речи»²². Стилистическая функция многоточия состоит именно в его способности «передавать еле уловимые оттенки значений, более того, как раз эта неуловимость и подчеркивается знаком, когда словами уже трудно что-либо выразить; это знак эмоционально наполненный, показатель психологического напряжения, подтекста»²³. Появление многоточия способствует также возникновению эффекта замедления речи и образованию паузы. Мы чувствуем, как с появлением многоточия Ахматовское описание происходящего срывается в пустоту и как усиливается впечатление какого-то непонятого волнения. Мы и вправду не знаем: звук шагов затихает или, наоборот, кто-то вот-вот зайдет к героине. Оставляя мысль незавершенной, Ахматова «поддерживает внимание и сопричастность читателя к описываемым событиям»²⁴. Читатель в праве ожидать какого-то объяснения, и оно ему предоставляется в следующих двух строках, где героиня совершает переход от внешнего к внутреннему миру. Лирическое «я» подтверждает наши предположения о ее встревоженности в своем ироническом высказывании о невозможности заснуть: «Хорошо слова твои баюкают: / Третий месяц я от них не сплю».

В только что приведенных нами строках наречие «хорошо» — выдвинутое на первую, маркированную позицию предложения, — являет собой яркий пример внутренней антонимии. Как и в случаях соединения с частицей «же», его семантика совмещает противоположные значения: с одной стороны, положительная оценочная характеристика слов бессонницы, с другой — выражение упрека («третий месяц я от них не сплю») по отношению к ним. Заключенная в слове «хорошо» положительная оценка меняется на противоположную. Отметим, что эта неодобрительная, ироническая окраска финального высказывания проявляется не только за счет «упрека», но и благодаря изначальному созданию атмосферы беспокойства, для чего использовалась стилистическая суггестивность пунктуации.

Перевод Адама Поморского на польский язык выглядит так:

²² Н.С. Валгина, *Актуальные проблемы современной русской пунктуации*, Высшая школа, Москва 2004, с. 132.

²³ Там же, с. 131.

²⁴ Ф.С. Кудряшева, *Экспрессивная пунктуация в художественном тексте*, «Вестник башкирского университета», 2014, № 3, с. 911.

Koty jęczą gdzieś, aż puchnie głowa,
 Ktoś krokami, słyhać, mierzy drogę.
 Też mi kołysanka — twoje słowa:
 Trzeci miesiąc przez nie spać nie mogę²⁵.

В переводе многоточие пропущено. Тон высказывания в интерпретации Поморского — это скорее тон строгой (за счет критической оценки «прямо пухнет голова») констатации, а не взволнованного наблюдения. Это, однако, не значит, что переводчик пренебрегает эмоциональной составляющей Ахматовской иронии. Он находит для нее другое средство выражения — и в ином месте. Поморский третью строку начинает с устойчивой конструкции с семантикой иронического неодобрения: «Też mi kołysanka — twoje słowa» («Тоже мне колыбельная твои слова...»). Значение синтаксического фразеологизма «Też mi...» («Тоже мне...») даже зафиксировано в толковых словарях польского языка. Реализация модального значения критики определяется самой структурой высказывания, а узнаваемость схемы фразеологизма создает выразительность, эмоциональность. Отметим еще, что конструкция «Тоже мне» отмечена сниженной стилистической окраской и выражает речевую агрессию. Получается, что удаление многоточия смягчало экспрессивность мятежного духовного состояния лирического «я», но присутствие оговариваемого фразеологизма ее значительно повышает. Не возникает сомнений, что и в переводе Поморского возникновение иронии тесно связано с эмоциональной окраской высказывания.

* * *

На примере оговоренных выше стихотворений мы наблюдали, как Ахматова добивается эмоциональной выразительности при помощи различных средств, например, используя риторические восклицания, называющую эмоции лексику, описание невербального поведения героев, пунктуацию и стилистические фигуры. Экспрессивность существенно влияет на отчетливость иронии во всех отобранных нами стихотворениях. Анализируя

²⁵ A. Achmatowa, *Drogą wszystkiej ziemi. Poezja. Proza. Dramat*, wybrał, przełożył i komentarzem opatrzył A. Pomorski, Open, Warszawa 2007.

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ИРОНИИ...

польские переводы выбранных нами стихотворений, мы видели, что усиление эмоциональной составляющей иронического высказывания оборачивалось, как правило, повышением, редукция — снижением иронии. Наши исследования иронии могут быть продолжены не только в области лингвопоэтики или переводоведения — с привлечением большего корпуса стихотворений, но также в области эмпирической лингвистики, использующей новые технологии для анализа эмоционального в языке и коммуникации.

REFERENCES

- Achmatowa, Anna. *Poezje*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.
- Achmatowa, Anna. *Drogą wszystkich ziemi. Poezja. Proza. Dramat*, wybrał, przelożył i komentarzem opatrzył A. Pomorski. Warszawa: Open, 2007.
- Achmatowa, Anna. *Wybór poezji* <file:///C:/Users/Joyefina/AppData/Local/Temp/Anna%20Achmatowa%20-%20Wyb%3%B3r%20poezji.pdf>.
- Achmatowa, Anna. *Zalamala ręce pod szalem...*, przekł. M. Buczkówna <<https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/42116-achmatowa-anna-zalamala-recepod-szalem.html>>.
- Alleman, Beda. "O ironii jako o kategorii literackiej." Przel. M. Damińska-Joczowa. *Ironia*, Głowiński, Michał (ed.). Warszawa: słowo/obraz terytoria, 2002: 17–41.
- Bykov, Dmitriy. *Bykov o tvorchestve Akhmatovoy* (leksiya) [Быков, Дмитрий. *Быков о творчестве Ахматовой* (лекция)] <<https://www.youtube.com/watch?v=drH6x2AExSk>>.
- Eykhenbaum, Boris. *Anna Akhmatova. Opyt analiza*. Peterburg: Gosudarstvennaya tipografiya imeni Ivana Fyodorova, 1923 [Эйхенбаум, Борис. *Анна Ахматова. Опыт анализа*. Петербург: Государственная типография имени Ивана Федорова, 1923].
- Feinstein, Elaine. *Anna Wszechrosji: Życie Anny Achmatowej*. Warszawa: Magnum, 2005.
- Gumilev, Nikolay. "Naslediye simvolizma i akmeizm." *Apollon* 1913, no. 1: 42–45 [Гумилёв, Николай. "Наследие символизма и акмеизм." *Аполлон* 1913, no. 1: 42–45] <<https://gumilev.ru/clauses/2/>>.
- Głowiński, Michał. "Ironia jako akt komunikacyjny." *Ironia*. Głowiński, Michał (ed.). Warszawa: słowo/obraz terytoria, 2002: 5–16.
- Kudryasheva, Faniya. "Ekspresivnaya punktuatsiya v khudozhestvennom tekste." *Vestnik bashkirskogo universiteta* 2014, no. 3: 909–913 [Кудряшева, Фания. "Экспрессивная пунктуация в художественном тексте." *Вестник башкирского университета* 2014, no. 3: 909–913].
- Muecke, Douglas Colin. "Ironia: podstawowe klasyfikacje." Przel. G. Cendrowska, *Ironia*. Głowiński, Michał (ed.). Warszawa: słowo/obraz terytoria, 2002.
- Rieger, Caroline L. "Repetitions as self-repair strategies in English and German conversations." *Journal of Pragmatics* 2004, no. 35(1): 47–69.
- Rudenko, Mariya. *Khudozhestvennoye osmysleniye religioznykh obrazov i motivov v poezii Anny Akhmatovoy* (vvedeniye dissertatsii) [Руденко, Мария.

- Художественное осмысление религиозных образов и мотивов в поэзии Анны Ахматовой* (введение диссертации) <[https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-osmyslenie-religioznykh-obrazov-i-motivov-v-po-zii-anny-akhmatovoi](https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-osmyslenie-religioznykh-obrazov-i-motivov-v-poezii-anny-akhmatovoi)>.
- Shakespeare, William. *Yuliy Tsezar'*. Transl. M. Zenkevich. *Polnoye sobraniye sochineniy v vos'mi tomakh*. Smirnov, A.A. and Ankist, A.A. (eds.). Moskva: Iskustvo, 1957. t. 5 [Шекспир, Уильям. *Юлий Цезарь*. Пер. М. Зенкевич. *Полное собрание сочинений в восьми томах*. Смирнов, А.А. Анкист и А.А. (ред.). Москва: Искусство, 1957. Т. 5.]
- Sil'man, Tamara. *Zametki o lirike*. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1977 [Сильман, Тамара. *Заметки о лирике*, Ленинград: Советский писатель, 1977].
- Shananina, Yelena. "Poeticheskaya intonatsiya i perevod (na primere stikhotvoreniya A. Akhmatovoy «Eto prosto, eto yasno» i yego angliyskoy versii)." *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedpogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* 2009, no. 114: 236–241 [Шананина, Елена. "Поэтическая интонация и перевод (на примере стихотворения А. Ахматовой «Это просто, это ясно» и его английской версии." *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена* 2009, no. 114: 236–241] <<http://cyberleninka.ru/article/n/poeticheskaya-intonatsiya-i-perevod-na-primere-stikhotvoreniya-ahmatovoy-eto-prosto-eto-yasno-i-ego-angliyskoy-versii>>.
- Valgina, Nina. *Aktual'nyye problemy sovremennoy russkoy punktuatsii*. Moskva: Vysshaya shkola, 2004 [Валгина, Нина. *Актуальные проблемы современной русской пунктуации*. Москва: Высшая школа, 2004].
- Zhirmunskiy, Viktor. "Preodolvshiy simvolizm. Anna Akhmatova." *Teoriya literatury. Poetika. Stilistika*. Leningrad: Nauka, 1977. 112–121 [Жирмунский, Виктор. "Преодолевшие символизм. Анна Ахматова." *Теория литературы. Поэтика. Стлистика*. Ленинград: Наука, 1977. 112–121] <<http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/zhirmunskij-preodolevshie-simvolizm-ahmatova.htm>>.



JAN JAKUB GERMAN

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9462-3246>**ИГРА СЛОВ В РОМАНЕ В. ПЕЛЕВИНА *S.N.U.F.F.* И ЕГО ПОЛЬСКОМ ПЕРЕВОДЕ**WORDPLAY IN THE NOVEL OF V. PELEVIN *S.N.U.F.F.* AND ITS POLISH TRANSLATION

The article aims to describe the examples of wordplay in the novel *S.N.U.F.F.* of V. Pelevin and analyze the translation of these examples in the Polish version of the novel. In the introductory part some theoretical problems concerning wordplay are presented. The main part contains the most interesting examples of wordplay from the novel, the explanation of how the comical effect is obtained and the analysis of the translator's decisions. In the final part the conclusions are presented.
Keywords: Pelevin, wordplay, translation

Среди многих особенностей русского языка XXI века следует назвать заметное усиление игрового начала. Не остается в стороне от нынешнего «игрового бума» и художественная литература, активно пополняющая возможности забавы с языком все новыми разновидностями игры слов (далее ИС). Исследователи не успевают их описывать и включать в постоянно обновляемые классификации. На ИС не могут не обращать также внимания теоретики и практики перевода — из-за трудностей, которые вызывает передача игрового эффекта. Игру слов часто причисляют к категории так называемого «непереводимого в переводе»¹, ведь материал, предполагающий сосуществование или наслаивание значений, нередко не имеет точных аналогов в другом языке, то есть взятых «из словаря» слов или выражений, которые можно «найти и вставить» в переводимый текст.

Среди российских мастеров игры слов едва ли не главное место занимает Виктор Пелевин. Специфику языка его текстов —

¹ См.: С. Влахов, С. Флорин, *Непереводимое в переводе*, Международные отношения, Москва 1980, с. 286-313.

помимо наличия игрового начала — предопределяет гремучая смесь элементов литературной книжности, разговорной речи и просторечия, в том числе обценной лексики, присутствие различных жаргонов². Отвечающий этим характеристикам и привлекая наше исследовательское внимание роман *S.N.U.F.F.* был опубликован в 2011 году. Польскоязычная версия этого произведения появилась в 2018 году. Перевод был сделан Александром Яновским, писателем и переводчиком.

Уже сам по себе наш выбор свидетельствует о том, что в романе Пелевина ИС присутствует в большом изобилии и проявляется в разнообразии типов игровых механизмов. Исследование текста произведения позволило выявить около 120 случаев обращения автора к «игре» со словом, словосочетанием и фразой. Из всего этого материала предметом рассмотрения в настоящей статье стали примеры, говорящие об особенностях «игровой мастерской» писателя; тому, что, в нашей оценке, характеризует, а, может, выделяет присущую ему игровую практику. Привлечение к исследованию текста польского перевода должно показать, насколько справился опытный и мастеровитый переводчик с нелегкой задачей воссоздания в польскоязычной версии романа заложенного автором игрового эффекта.

Представление результатов наблюдений стоит, наверное, упредить очень кратким обращением к теории вопроса. При отсутствии в научной литературе общепринятой дефиниции игры слов³, в качестве основополагающего в работе принято довольно широкое определение Владимира Санникова, согласно которому ИС — «всякое намеренно необычное использование

² Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий, *Современная русская литература. 1950-1990-ые годы*, т. 2, Издательский центр «Академия», Москва 2003, с. 501-502; см. также: Пелевин // *Большая российская энциклопедия*, т. 25, БРЭ, Москва 2014, с. 537.

³ В частности, нет последовательности в употреблении разных терминов, связанных с этим языковым феноменом («игра слов», «каламбур», а также «языковая игра», «языковая шутка» с очевидным предпочтением в пользу двух первых). См. напр.: Л.М. Жолос, *Игра слов в художественном тексте как переводческая проблема*, «Гуманитарные и социальные науки» 2016, № 6, с. 75; Л.Ю. Иванов и др (ред.), *Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник*, Флинта: Наука, Москва 2003, с. 802; Т.А. Гридина, *Языковая игра в художественном тексте*, УрГПУ, Екатеринбург 2008, с. 4; В.З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, Языки славянской культуры, Москва 2002, с. 15.

языка (например, для создания художественного эффекта)»⁴. В основу классификации материала был взят лингвистический принцип — деление игровых разновидностей в зависимости от уровней языка, на базе которых ИС реализуется. Поскольку классическая модель этой классификации, представленная сорок лет назад болгарскими учеными Сергеем Влаховым и Сидером Флориным⁵, не охватывает всех игровых возможностей современного (в данном случае пелевинского) текста, пришлось расширить ее — вслед за В. Санниковым — за счет включения таких уровней языка как графика, словообразование и синтаксис⁶.

Сложность природы описываемого игрового явления, несомненно, влияет на возможности полноценной передачи ИС на другой язык. В том, что это вообще невозможно (правда, в отношении поэтического текста), был уверен такой авторитетный ученый как Роман Якобсон⁷. Существуют, конечно же, и оптимистические взгляды на перспективы переводческого воссоздания игры слов. Нора Галь, будучи теоретиком и практиком перевода, была уверена, что нет таких игровых проявлений, которые невозможно перевести⁸. Отчасти компромиссную позицию в этой связи занимает краковский транслатолог Тадеуш Щербовски, который пишет об «относительной переводимости языковых игр»⁹.

Как бы то ни было, переводческая практика выработала ряд стратегий и приемов, которые можно использовать при передаче игрового эффекта. Анна Гинтер, польская исследовательница творчества Владимира Набокова, приводит пять основных стратегий, к которым обращались переводчики, столкнувшиеся с ИС в произведениях этого писателя. Это:

⁴ В.З. Санников, *Об истории и современном состоянии русской языковой игры*, «Вопросы языкознания» 2005, № 4, с. 3.

⁵ Выделив при этом уровни фонетический, лексический и фразеологический: С. Влахов, С. Флорин, *Непереводимое в переводе...*, с. 293.

⁶ *Оглавление* // В.З. Санников, *Русский язык...*, с. 5–11.

⁷ Р. Якобсон, *О лингвистических аспектах перевода*, // В.Н. Комиссаров (ред.): *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*, Международные отношения, Москва 1978, с. 23.

⁸ Н. Галь, *Слово живое и мертвое. Из опыта переводчика и редактора*, Книга, Москва 1975, с. 148–149.

⁹ T. Szczerbowski, *Gry językowe w przekładach «Ulissesa» Jamesa Joyce'a*, Instytut Języka Polskiego PAN, Kraków 1998, с. 36.

1. Сохранение семантики при использовании того же типа ИС.
2. Сохранение семантики при использовании другого типа ИС.
3. Использование того же типа ИС при изменении значения.
4. Изменение как значения, так типа ИС.
5. Сохранение значения при потере ИС¹⁰.

Понятно, что первая из названных стратегий является идеальной для полноценной передачи игрового эффекта, но, к сожалению, далеко не всегда она оказывается достижимой. Гораздо чаще переводчикам приходится обращаться к разного рода компенсациям.

Представленное отступление в общую теорию вопроса позволяет начать разговор о главных для нас частностях: выяснению того, чем отличается пелевинская ИС и что сделал А. Яновски для донесения ее нюансов польским читателям.

Одним из наиболее маркированных, бросающихся в глаза ресурсов в забаве Пелевина со словом и фразой, становятся данные иностранных языков. При этом главным «фундаментом» для ИС является английский, выступающий как в словесных и фразовых вкраплениях, так и развернутых — текстовых — отрезках произведения. Вот показательные примеры реализации такой игры:

кстати — креативный доводчик предполагает, что слово «*smart*», то есть «хитроумный», образовано от древнего знака доллара (так когда-то назывались маниту) и сокращенного «рынок» — «*mart*».

В рассматриваемом фрагменте автор предлагает ложную этимологию английского «*smart*» ‘хитроумный’, утверждая, будто оно возникло как смешение двух элементов: графического символа доллара (\$) и слова «*mart*» ‘рынок’, якобы сокращенной формы от английского «*market*». Как видим, эта неверная этимология представлена таким образом, что может казаться убедительной. Игровой эффект достигается с опорой на переразложение структуры слова с приписыванием частям определенных — с виду обоснованных, но ложных — значений.

A propos, kreatywny redaktor-edytora uważa, że słowo «*smart*», to znaczy «sprytny», pochodzi od starożytnego znaku dolara, jak kiedyś nazywano manitu, oraz skrótu wyrazu «rynek», czyli «*Mart*».

¹⁰ A. Ginter, *Świat za słowami Władimira Nabokowa. Zabawy słowne i ich przekład*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2003, s. 191–213.

В переводе показана идентичная аргументация, следование действиям автора оригинала вызывает искомый игровой эффект.

— Их уже давно нет [...] — махнул рукой Дамилола. — После них остались автономные *псамботы*.

— *Псамботы?*

— Да, — сказал Дамилола. — Это от слова «псам». Реклама и всякие идиотские послания. Произошло от выражения «spiced ham» или «spam». Так в эпоху Древних Фильмов называли собачий корм — а за века он слился с адресатом. *Псамбот* — это типа как небольшой организм, который живет в маниту и сам приспосабливается к изменениям.

В основе игры лежит слово «псам», возникшее путем перестановки букв в слове «спам». Объяснение, которое герой дает этой лексической единице («Реклама и всякие идиотские послания») в значительной мере совпадает со значением слова «спам». Новообразованный «псамбот» имеет похожую семантику, что и исходный «спамбот», то есть обозначает механизм, который самостоятельно рассылает рекламу, пишет комментарии в Интернете и т.д. (анг. «spambot» это сложение слов «spam» и «bot» ‘робот’). Автор снова прибегает к ложной этимологии, полагая, что «спам» возникло как сокращение английского сочетания «spiced ham» ‘свинина со специями’, служившее первоначально названием собачьего корма — этим, вероятно, и вызвана перестановка букв, благодаря которой возникает ассоциация с собакой (псом). Получается сложный пример ИС, который реализуется путем развертывания целой цепи модификаций: спам ‘реклама в интернете’ → ложная этимологизация как «spiced ham» → активизация нового значения ‘корм для собак, то есть псов’ → перестановка букв в слове «псам», трактуемом уже в качестве производной формы от «пес» → образование слова «псамбот» по модели слова «spambot». Значение слова «псамбот», однако, идентично с существующим английским термином «spambot», то есть ‘автоматический механизм, рассылающий спам’, и не имеет ничего общего с кормом для собак. Игра строится на фонетическом искажении слова и на ложной этимологизации.

— Już od dawna ich nie ma [...] — Damiłola machnął ręką. — Pozostały po nich autonomiczne *psamboty*.

— *Psamboty?*

– Tak. Od słowa «psam». Reklama i wszelkie idiotyczne oferty. Pochodzi pierwotnie od wyrażenia «spiced ham», czyli spam. Tak w czasach Starodawnych Filmów nazywano karmę dla psów. W ciągu stuleci pojęcie to zlało się z adresem. *Psambot* — to jakby niewielki organizm, który żyje wewnątrz manitu i sam dostosowuje się do wszelkich zmian.

Механизмы, приводящие к игровому эффекту в переводе, идентичны представленным в оригинале. Новое слово образуется путем перестановки букв, потом идет его ложная этимологизация, которая вызывает ассоциацию с собакой.

Помимо фондов английского языка Пелевин привлекает к созданию ИС ресурсы немецкого, французского и украинского языков:

Грыму почему-то сразу вспомнилась — А это рискованно? — спросил я. — Вдруг я сойду с ума?

— Нет, — сказала она, — я так не думаю. Иначе я бы тебе не предложила. Единственное, чего может опасаться такой жирный, сладострастный и слабоумный *бабувиан* — это чуть похудеть. [...]

— *Бонвиван*, — поправил я, — От церковноанглийского «bon-vivant». На древнем языке [...] это выражение значило «любитель хорошо пожрать». Говори, пожалуйста, правильно.

— Я говорю правильно, — сказала она, — Только я употребляю другое слово. *Бабувиан* — это павиан, который собирался в бонвиваны, а попал в бабуины. От церковноанглийского «baboon-vivant».

В основе ИС в этом фрагменте лежит интернационализм «bon vivant» французского происхождения (рос. «бонвиван») — человек, любящий пожить в свое удовольствие. В поданой в романе интерпретации это значение немного сузилось: герой объясняет, что *бонвиван* — это человек, который любит хорошо поесть. Героиня искажает это слово и произносит его как «бабувиан», придавая ему оскорбительное значение — это контаминация слов «бонвиван» и «бабуин» (вид павиана). По её словам, «бабувиан» происходит от «baboon-vivant» — что, в свою очередь, является контаминацией «bon vivant» с английским «baboon» 'павиан'. «Бабувиан», как следует из формы слова и объяснений Каи, это тот, кто хотел быть бонвиваном, но это у него не получилось и вместо того стал похожим на павиана.

— Czy to jest ryzykowne? A jeśli dostanę pomieszania zmysłów?

— Nie sądzę, żebyś mógł dostać. Inaczej bym tego nie zaproponowała. Jedyne, czego może się obawiać taki spasiony, obleśny i słabowity na umyśle *babuwian*, to nieznaczną utratą wagi. [...]

ИГРА СЛОВ...

— *Bon vivant* — skorygowałem ją. — W antycznym języku [...] oznacza to amatora dobrego żarcia.

— Mówię prawidłowo — odezwała się. Użyłam po prostu innego słowa. *Babuwan* to jest pawian, który zamierzał zostać bon vivantem, ale trafił do babuinów. Pochodzi od cerkiewnoangielskiego «baboon-vivant».

Яновски передает новообразование «бабувиан» путем транскрипции. В переводе это слово («babuwan») описывается как контаминация «bon vivant» и «babuin» (по-польски это тоже вид павиана). Игровой эффект срабатывает в переводе с использованием тех же, что и в оригинале, механизмов и ссылок на те же английские слова.

Если широта диапазона иноязычной базы пелевинской ИС реализуется в обращениях к перечисленным языкам в литературной форме, языковой фундамент игры с русским словом не ограничивается ресурсами литературного языка. Пелевин часто опирается на просторечие, использует жаргонные элементы, в частности, лексику жаргонов: уголовного, молодежного, новых русских и даже компьютерного сленга падонкафф.

Они называют ее [страну] *Уркаинским Уркаганатом*, или *Уркаиной*, а себя — *урками*.

Перед нами относительно сложный пример ИС, в котором накладываются друг на друга проявления нескольких языковых уровней. В основе всех перечисленных неологизмов лежат три слова: «Украина» (название страны) и уголовные жаргонизмы: «урка» 'блатной' и «уркаган» 'пожилой опытный вор'¹¹. Возможно, следует принять возможность участия в игре слова «орк» 'фантастический персонаж', так как оно неоднократно появляется в иных фрагментах романа. Так вот слово «урка» в рассматриваемом фрагменте, равно как и во всем тексте Пелевина приобретает значение 'житель Уркаины'. В свою очередь топоним «Уркаина» возник путем искажения топонима «Украина» под влиянием слова «урка». От «Уркаины» происходит прилагательное «уркаинский». Название государственного строя «уркаганат» берет начало от жаргонизма «уркаган», к которому добавляется суффикс «-ат» (государство, которое возглавляет

¹¹ Д. С. Балдаев, В. К. Белко, И. М. Юсупов, *Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона (речевой и графический портрет советской тюрьмы)*, Край Москвы, Москва 1992, с. 255.

уркаган, по модели: хан-ат). В этом примере ИС «задействованны» фонетический и словообразовательный уровни языка, а неологизмы вступают в отношения взаимозависимости.

Nazwali go [kraj] *Urkaińskim Urkaganatem* lub *Urkainq*, a siebie *Urkami*.

Польский переводчик решил передать все названия путем транскрипции — и это несмотря на то, что в польском языке нет слова «urka» и транслитированная форма русской параллели непонятна для читателя. Чтобы удержать игровой эффект, Яновски поместил в сноске примечание, в котором объяснил значение русского жаргонизма. Таким образом в переводе обозначен факт присутствия в оригинале словообразовательной ИС, но последняя теряет свою силу, потому что строится не на достижении искомого эффекта, а на разъяснении игрового механизма.

Была еще одна странная и грустная картина: чем-то напоминающая Дамилолу округлая тень обрушивала простреленный маниту на голову хрупкой девушки, отдаленно похожей на Каю. В характерной для византийской живописи манере поверх рисунка было написано:

ПЕЛОТЫ ИДУТ В ОТАКУ НА ПЕЛОТОК

В основе игры слов лежит слово «пелотка». В жаргоне падонкафф¹² оно имеет два значения: ‘женский половой орган’ или ‘девушка, женщина’¹³. Под влиянием этого жаргонизма слово «пилот» было искажено в «пелот». Пилот — профессия Дамилолы. Описываемая во фрагменте романа картина представляет мужчину и женщину, напоминающих Дамилолу (пилота) и Каю («пелотку»). Искажается также слово «атака», которая записывается через «о», дабы еще раз подчеркнуть, что здесь обыгрывается одно из основных «правил» жаргона падонкафф — воспроизведение слов и форм в нарочито неправильной записи.

Zaskoczył i zadziwił Gryma jeden wyjątkowo ponury obraz: podobny kształtem do Damiloli cień ciskał przestrzelonym manitu w głowę delikatnej dziewczyny

¹² Жаргон падонкафф (или: Олбанский язык) возник как язык русского Интернета. В его основе лежит прежде всего фонетическая запись, нарочитая неграмотность и склонность к использованию бранной лексики. Подробно о его особенностях можно прочитать, напр., в книге: М.А. Кронгауз, *Самочувствие олбанского*, АСТ, Москва 2013.

¹³ См. статью *Пелотка* на сайте *Академик* под адресом: https://net_slang.academic.ru/114/пелотка (доступ: 18.07.2020).

o cechach zewnętrznych Kai. Nad rysunkiem biegly charakterystyczne bizantyjskie litery:

PELOTY W ATAKU NA PELOТОК

Игровой эффект оригинала в переводе отражения не получил. Слова «peloty» и «pelotki» не вызывают у поляков никаких ассоциаций. Перевод выглядит так, как будто Яновски, не уяснив нюансов оригинала, использовал для перевода игровой фразы техническую операцию – транслитерацию.

Второй особенностью творческой мастерской Пелевина является базирование ИС на всех возможных уровнях языка, причем распространяется это правило не только на русские фрагменты текста, но и иноязычные. Наиболее часто автор строит игру на словообразовательном уровне. При этом стоит заметить, что ее образцы отнюдь не характеризуются однотипностью. Игровой материал могут представлять неологизмы, построенные путем присоединения «обычных» суффиксов к «обычным» основам слов; довольно часто регистрируются примеры усечений или соединений лексических элементов; иногда игровой эффект возникает вследствие очевидного нарушения — «перегруппировки» — морфемных границ в слове или даже словосочетании:

Если говорить о моей культурной и религиознополитической самоидентификации [...], я постантихристианский мирянин-экзистенциалист, либеративный консервал.

ИС, проявляющаяся в этом фрагменте, возникает вследствие накопления и перемешания (на словообразовательном уровне) компонентов терминов, относящихся к политическим и религиозным взглядам человека. Прилагательное «постантихристианский» строится путем присоединения к слову «христианский» двух префиксов. Основой для сочетания «либеративный консервал» является «консервативный либерал». Компоненты основы были разделены с игнорированием морфологических границ: «консерв-ативный либер-ал», а затем финаль второго слова присоединена к первому и наоборот. Вся фраза — несмотря на обещание («Если говорить о моей культурной и религиознополитической самоидентификации») — из-за избытка определений, касающихся мировоззрения говорящего, скорее может быть истолкована собеседником (да и читателем тоже) как бессмысленная, не несущая какую-то конкретную информацию.

Jeśli chodzi natomiast o moją samoidentyfikację kulturową oraz religijno-polityczną [...], jestem *postantychrześcijańskim* świeckim egzystencjalistą, *liberalnym konserwatystą*.

Для перевода прилагательного «постантихристианский» Яновски использовал калькирование, благодаря чему польский неологизм вызывает аналогичный, что и в оригинале, игровой эффект. Иначе поступил переводчик с сочетанием «либеративный консервал»: предложенный читателям «liberalny konserwatysta» состоит из обычных польских слов и не содержит игровых проявлений. Можно упрекнуть переводчика в невнимательности, так как пелевинское словосочетание легко передается на польский с сохранением ИС, напр., как «liberatywny konserwał».

Ряд игровых примеров словообразовательного толка дополняют соединения элементов разных языков, напр., английской основы и русских суффиксов:

Бедняга, правда, еще не понял, что так у нас обычно одеваются те, кому хорошо за сорок, когда хотят выглядеть лет на тридцать с небольшим, чтобы *консентно ювеналить* тех, кому чуть за двадцать.

В приведенном фрагменте текста появляются два неологизма. Первый из них — «консентно» — возник путем присоединения русского суффикса «-но», образующего наречия, к английскому слову «consent» ‘соглашение’, используемому особенно часто для выражения согласия на половые отношения. Второй неологизм «ювеналить» образован от прилагательного «ювенальный» ‘юношеский, не половозрелый’. Значение неологизма можно понять из контекста: «входить в половые отношения с не половозрелыми лицами».

Nieszczęśnik wprawdzie jeszcze nie zrozumiał, że w ten sposób stroją się u nas czterdziestolatkowie, którzy chcą wyglądać na trzydziestolatków, uwodzących dwudziestolatki.

В польском переводе ни один из вышеописанных неологизмов не был передан как окказиональное новообразование (напр., «konsentnie juwenalić»), отсутствует какая-либо попытка переводчика использовать для компенсации другую разновидность ИС. Игровой эффект оригинала оказался напрочь потерян.

Исследование показывает, что кроме игры «в словообразование», автор любит играть с использованием ресурсов лексики. Пелевин охотно модифицирует значение существующих слов, помещает их в необычных контекстах, а также, как мы убедились, придумывает ложные этимологии, которые раскрывают происхождение данного слова или выражения, но делают это так, чтобы было ясно, что выводы неверны и не имеют ничего общего с действительным положением дел. Пелевинские ложные этимологии часто уходят корнями в реальные или придуманные автором иностранные языки:

Итак, все началось с того, что нам с Бернаром-Анри дали поручение заснять для новостных роликов формальный видеоповод для войны номер 224 — так называемый «*casus belly*» (экранные словари уверяют, что это церковноанглийское выражение происходит от древней идиомы «надорвать [врагу] животик»).

Основой для ИС в этом фрагменте является латинское выражение «*casus belli*», обозначающее ‘повод к войне’¹⁴. В романе латинская вставка использована в том же значении, но представлена в несколько измененной форме («-у» вместо «-i»). Игровой эффект реализуется за счет придуманной автором ложной этимологии, относящейся не к латыни, а к английскому языку. Утверждается, что первоначально выражение обозначало ‘надорвать животик’, так как в английском языке слово «*belly*» обозначает ‘живот’. Таким образом, игра достигается обращением к ресурсам графики и ложной этимологизации, в которой важную роль играет комментарий рассказчика.

Wszystko zaczęło się od tego, że polecono nam z Bernardem-Henrim sfilmowanie dla kanałów informacyjnych powodu do wojny numer 224 — tak zwane *casus belli* (słowniki ekranowe podają, że ten cerkiewnoangielski wyraz pochodzi od starożytnego idiomu «rozpruć (wrogowi) brzuszek»).

Переводчик верно передал этимологический комментарий автора, но привел латинское выражение в его оригинальной форме. При этом была потеряна игра на уровне графики и не столь очевидной стала связь с английским словом «*belly*».

В качестве постоянно используемой для игры лексической категории выступают у Пелевина имена собственные. В рома-

¹⁴ Ю. С. Цыбульник, *Латинские крылатые выражения*, Фолио, Харьков 2007, с. 50.

не можно найти около десяти персонажей, имена которых несут в себе игровое начало. Почти все эти антропонимы являются многокомпонентными и состоят из как русских, так заимствованных элементов. Соединение в одном ониме компонентов, каждый из которых «оснащен» своим подтекстом, вызывает впечатление многомерности именования и, как следствие, именной характеристики героя — выявления черт характера, профессии или национальности.

Последние несколько войн в паре со мной работал *Бернар-Анри Монтень Монтестье* — вы, вероятно, знаете это имя. [...] Сам он предпочитал называть себя философом.

Имя героя состоит из нескольких компонентов, которые отсылают читателя к именам реальных исторических деятелей: Бернар-Анри Леви, Мишель де Монтень, Шарль Луи Монтестье. Все они являются французскими философами разных времен. Сам герой тоже считает себя философом, поэтому имя, образованное путем соединения элементов именования славных предшественников, хорошо для него подходит.

Podczas ostatnich kilku wojen pracował ze mną *Bernard-Henri Montaigne Montesquieu*, na pewno o nim słyszeliście. [...] Bernard-Henri uważał się za filozofa.

В переводе оним героя состоит из элементов фамилий тех же французских философов. Яновски воспроизводит французские варианты этих имен, чтобы вызвать более сильный игровой эффект, хотя один из философов — Монтестье — более известен полякам в полонизированной именной форме «Monteskisz». Игровой эффект оригинала сохранился.

Автор охотно играет также с лексикой на более развернутом, чем одно слово, материале, использует более или менее устойчивые словосочетания. Игровой эффект достигается с помощью подмены элементов в рамках идиомы, при этом обновленная лексическая комбинация, не теряя связи со своей первичной формой, выступает с иным значением и в неожиданном контексте. Самым показательным примером в этой связи является построение развернутого идиоматического микрополя вокруг слова «маниту» (имени главного божества в мире романа): «не дай маниту», «прости маниту», «забытая Маниту дыра». Яновский передал эти псевдофразеологизмы с равнением на польскую

ИГРА СЛОВ...

идиоматику: «nie daj Manitu», «przepraszam Manitu» (здесь не очень удачно) и «zapomniana przez Manitu dziura».

В пелевинской ИС может принимать участие и более развернутый материал, чем словосочетание, а, именно, целая фраза, что показывает следующий пример:

Кая — это цветок моей жизни, моя главная инвестиция, свет моего сердца, счастье моих ночей и еще много-много лет выплат по кредиту.

Описание Каи, любовницы главного героя, является, вероятно, пародией на начальные строки известного романа Владимира Набокова: «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя»¹⁵. Некоторые отрезки текста почти идентичны («свет моего сердца» — «свет моей жизни»). По сравнению с Набоковым, у которого все определения выдержаны в высоком стиле, Пелевин в конце фразы идет на внезапное снижение патетики: «и еще много-много лет выплат по кредиту». Это игра с широким литературным контекстом, осуществленная не без доли пародии, ориентирована на распознавание читателем интертекстуальной вставки.

Kaja jest kwieciem mojego życia, moją największą inwestycją, światłem mojego serca, szczęściem moich nocy i jeszcze wieloma, wieloma latami spłacania kredytu.

Яновски использовал буквальный перевод. Эффект внезапного снижения стилистической отнесенности фразы сохранился, интертекстуальная же ссылка отражения не получила, чего никак нельзя ставить переводчику в вину: небольшая известность текста «Лолиты» не позволяет польскому читателю выйти на уровень распознавания цитаты.

Немалая часть проявлений ИС использует ресурсы фонетики и графики — как русского, так и иностранных языков. Игровой эффект в примерах из этой группы строится на использовании омофонии и омографии, часто с включением в игру вульгарных слов (тогда ожидаемое воздействие достигается благодаря графическому или фонетическому сходству данного слова с вульгаризмом). Достаточно многочисленны случаи, когда слово, обычно записываемое кириллическим алфавитом, приводится

¹⁵ В. Набоков, *Лолита*, Известия, пер. автора, Москва 1989, с. 22.

латинским шрифтом или наоборот. Иногда герои, желая сказать одно, вроде бы оговариваются и произносят другое, иногда слово или выражение оказывается построенным Пелевиным так, чтобы напоминало вульгаризм:

А городские орки ходили к ним погадать по книге «*Дао Песдын*» — они верили, что так можно задать вопрос самому Маниту.

В романе «*Дао Песдын*» упоминается несколько раз. Это название священной книги гаданий. Часть «дао» отсылает читателя к древней китайской религии — даосизму, где обозначает главное правило, руководящее вселенной¹⁶. Второй компонент названия был выбран так, чтобы все словосочетание по звучанию напоминало выражение из грубого просторечия «дать пизды» ‘избить’¹⁷. Эффект усиливается из-за того, что смешиваются разные стилистические уровни: высокий — так как речь идет о священной книге и низкий — за словосочетанием отчетливо просматривается обценное выражение.

Miejscy Orkowie chodzili do nich powtróżyć na księdze *Dao Pasdyn*. Wierzyli, że w ten sposób mogą zadać pytanie samemu Manitu.

В польском тексте сохраняется ссылка на понятие «дао». Во втором компоненте названия переводчик изменил одну букву, кажется, с целью создания ассоциации с вульгарным словом «дура» — «дао ра-». Если это так, то только с большой натяжкой можно посчитать, что игровой эффект отчасти сохранился.

Третья особенность пелевиной ИС — это его комплексность. В одном и том же языковом проявлении может одновременно участвовать несколько видов игры слов. Механизм такой «многослойной» ИС проявлялся, например, в приводимом выше примере с новообразованием «псамбот», где к игре, основанной на фонетическом созвучии, была добавлена ложная этимология, т.е. лексическая разновидность достижения игрового эффекта. С обращением к более чем одному уровню ИС имеем также дело в следующем примере:

— Он мой carbohydrate parent.
— Твой кто? — переспросил Грым.

¹⁶ F. Avanzini, *Religie Chin*, пер. К. Stopa, WAM, Kraków 2004, с. 135–136.

¹⁷ См.: А. Плущер-Сарно, *Большой словарь мата*, т. 2, Лимбус Пресс, Санкт-Петербург–Москва 2005, с. 110–113.

ИГРА СЛОВ...

— Она шутит, — сказал смущенный Дамилола. — Есть такая церковноанглийская идиома — «sugar daddy», сахарный папашка. Пожилой мужчина, который содержит молодую девушку и делает ей всякие подарки.

— А ты мне никаких подарков не делаешь, — сказала Кая. — Поэтому ты не сахарный папашка, а вот именно что карбогидратный родитель. Или даже сахариновый опекун, был такой заменитель сахара.

— А почему опекун? — спросил Дамилола.

— От глагола «печь».

В основе игры, как видим, лежит английское выражение «sugar daddy» ‘старший мужчина, дающий девушке подарки и деньги взамен за её компанию и секс’. В романе этот оборот использован именно в словарном значении. Один из персонажей модифицирует словосочетание, образуя форму «carbohydrate parent», то есть «углеводный родитель», так как сахар является углеводом. Согласно словам героев, «carbohydrate parent» хуже обычного «sugar daddy», потому что он не делает подарков. Героиня в своей реплике предлагает что-то вроде перевода английских выражений на русский язык: «карбогидратный родитель» и «сахарный папашка». Их формы вполне подходят на роль калек английских образцов, при этом второе из выражений воспринимается в качестве более положительного, чем первое. В тексте появляется ещё и третье определение: «сахариновый опекун», от слова «сахарин» (заменитель сахара, как объясняется в диалоге). В свою очередь использование слова «опекун» истолковывается тем, что происходит от глагола «печь» (что, кстати, неверно), хотя на самом деле это ничего не объясняет, а ещё более усложняет уяснение логики героев. В рассматриваемом фрагменте имеем дело с ИС, осуществляемой на лексическом уровне (базе словосочетания) с обращением к ложной этимологии.

— To mój węglowodorowy tatuś.

— Twój kto? — nie zrozumiał chłopak.

— Ona żartuje — odpowiedział zmieszany Damiłola. — Jest takie cerkiewnoangielskie wyrażenie «sugar daddy», czyli cukrowy tatuś, co oznacza starszego mężczyznę utrzymującego młodą dziewczynę i obdarowującego ją różnymi prezentami.

— A ty mi żadnych prezentów nie robisz — wypomniała mu Kaja. — Dlatego nie jesteś cukrowym tatuśkiem, tylko węglowodorowym rodzicem. Albo nawet sacharynowym opiekunem, czyli zamiennikiem cukru.

— A dlaczego opiekunem? — chciał wiedzieć Grym.

— Od czasownika «opiekać», czyli «piec».

В переводе Яновского с игрой с английским словосочетанием вступают польские кальки русских выражений: «сахарный папашка» — «sukrowy tatuś», «карбогидратный родитель» — «węglowodorowy rodzic», «сахариновый опекун» — «sacharynowy opiekun». Применение приема калькирования с удержанием нужной стилистической отнесенности позволяет сохранить игровой эффект. Дословно переводчиком воспроизводится также выяснение (ложной) этимологии.

Сложность игровых механизмов в ряде случаев достигает такого уровня, что сам автор, не будучи уверенным, что его замысел станет понятным читателю, обращается за помощью к рассказчику, который разъясняет самые сложные примеры ИС. Иногда помощь читателю в распознавании сути ИС приходит от персонажей произведения.

Уже сами по себе представленные в качестве иллюстраций примеры игры слов показывают, что по меньшей мере отдельные пелевинские разновидности ИС не находят места в существующих, т. е. описанных в литературе вопроса системах. Часть рассмотренных механизмов »забавы» со словом и фразой не «вписывается» в классические схемы, в основном это касается употреблений, сочетающих в себе одновременную принадлежность к нескольким проявлениям игрового эффекта. Творчество писателя служит наглядным подтверждением высказанного ранее тезиса: ИС не является замкнутой областью, а живым, развивающимся «организмом». Мастера слова, к которым, несомненно, принадлежит рассматриваемый нами автор, способны создавать все новые игровые виды, расширять используемый материал и включать в него разнородные сферы языка. Автор романа *S.N.U.F.F.* не только охотно и умело использует игровой потенциал языка, но и раздвигает границы его применения.

Исследование же практики передачи ИС в переводе романа на польский язык лишний раз показало, насколько сложной является для переводчика задача воссоздания игрового эффекта. Отдавая себе отчет в том, насколько сложная перед переводчиком стояла задача, сразу признаем, что обобщенная цифра — 60% успешных переводческих действий, сохранивших игровые механизмы оригинала¹⁸, является неплохим показателем,

¹⁸ Представленные в статье примеры переводческих решений, наверное, такой статистики не подтверждают, однако для демонстрации нами были выбраны лишь наиболее сложные для воспроизведения в иной языковой версии

ИГРА СЛОВ...

свидетельствующим о профессионализме Яновского. Чтобы выйти на этот уровень, переводчик использовал разные подходы к передаче игры слов и широкий арсенал переводческих приемов. Иногда ему достаточно было обратиться к практике буквального перевода, транслитерации или транскрипции, однако в большинстве случаев приходилось проявлять инициативу, прибегать к замене непонятных для польского читателя или непередаваемых игровых элементов текста. Некоторые из этих компенсаций следует считать очень удачными, изобретательными и остроумными:

Тихарь, понял Грым. А вот интересно, почему их называют «тихарями», если они же все время что-то говорят или орут? Правильнее было бы называть «громкарями».

Слово «тихарь» фиксируется в русском языке как жаргонизм в значении «оперативный сотрудник органов МВД, КГБ; доносчик, осведомитель»¹⁹, но здесь происходит его неосемантизация, оно использовано автором в значении «человек нетрадиционной половой ориентации, иной, нежели гомосексуальная». На основе слова «тихарь» образуется слово «громкарь». Словообразовательная модель с использованием агентивного суффикса «-арь» остается той же, меняется основа: в первом случае это прилагательное «тихий», во втором «громкий».

«Cichodajek» — zrozumiał Grym. Dlaczego właściwie nazywają ich «cichymi», kiedy cały czas coś gadają albo wrzeszczą? Słuszniej byłoby przezywać go «głośnodajek».

В польском переводе значится слово «cichodajek». Хотя такой лексической единицы в лексиконе нет, оно очень близко к существующему слову «cichodajka» 'проститутка', то есть «тот, кто тихо дает». К этому неологизму переводчик подбирает игровую пару — неологизм «głośnodajek» с аналогичной словообразовательной структурой, имеющий в основе прилагательное «głośny» 'громкий' вместо «cichy» 'тихий'. Слова «cichodajek» и «głośnodajek», хотя и имеют структуру, не вполне аналогичную параллелям из оригинала, соотносятся между собой так же,

случаи авторской ИС, так что судить о мастерстве переводчика только по их польскоязычным параллелям было бы несправедливо.

¹⁹ Д. С. Балдаев и др., *Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона...*, с. 244.

как «тихарь» и «громкарь». Таким образом, ИС в этом случае вполне сохранена.

В общем и целом, присутствующую в оригинале ИС удавалось сохранить прежде всего в случаях:

— когда близость языковых систем позволяла на достижение искомого эффекта путем буквального копирования авторской схемы;

— когда игровой механизм был прост, а базой ИС являлся лишь один элемент, относящийся к одному уровню языка;

— когда фундаментом ИС были интернациональные понятия, известные и русским, и польским читателям.

В тех же случаях, когда перевод не донес пелевинскую ИС польским читателям, лишь в нескольких примерах сказался так наз. субъективный фактор, когда Яновски просто не увидел авторского замысла или не понял игровых механизмов оригинала — во всяком случае игра со словом и фразой не нашла отражения в переводе. Имеются также разовые фиксации, когда попытки переводчика передать ИС привели к обратному эффекту и усложнили возможность правильного восприятия переводимого фрагмента.

Гораздо чаще отсутствие в переводе заложенного Пелевиным игрового эффекта имело иную природу — оказывалось в значительной мере мотивированным. Взяв на себя смелость работать с текстом романа, Яновски, конечно же, отдавал себе отчет в том, что придется столкнуться с объективными, подчас непреодолимыми трудностями. Около десяти процентов всех проявлений пелевинской ИС базировалось на упоминании русских реалий или приведении интертекстуальных ссылок, распознаваемых только в мире российской культуры. Переводческая практика до сих пор не выработала универсальных подходов к трактовке глубоко национального начала.

Работу переводчика усложняли также трудности, исходящие из особенностей пелевинского стиля: это оговоренная выше сложность и системность некоторых проявлений ИС. Наличие в одном микроконтексте двух или трех игровых начал делало работу переводчика сродни усилиям пресловутого охотника, который гонится даже не за двумя, а за тремя зайцами. Подобной многонацеленностью характеризуются также случаи, когда проявления ИС складываются в систему, каждый элемент которой зависит от другого. Достаточно еще раз вспомнить о слове «маниту» с его разными отнесениями.

Подытоживая характеристику работы переводчика, затронем также вопрос используемых им стратегий для передачи игрового начала. Исследователи справедливо полагают, на что мы обращали внимание выше, что лучшей стратегией, способствующей наиболее полному переводческому воплощению заложенного в оригинале игрового эффекта, является удержание того же типа ИС при сохранении семантики подлинника. Применение прочих стратегий всегда связано с большими или меньшими потерями, отклонениями от авторского замысла, и потому они используются в силу необходимости, когда по каким-то причинам представленный в качестве «основного» путь решения вопроса не дает нужного результата. Чаще всего невозможность воспроизведения и типа ИС, и содержания оригинала предопределяется спецификой природы авторской игры, а также механизмов достижения нужного эффекта. Как правило, фактором, облегчающим работу переводчика, является близкое родство языков, с которыми он работает, поскольку подобие языковых систем оборачивается возможностью реализации однотипных решений. В нашем же случае помимо указанной близости, задачу переводчика опрощало частое обращение автора к ИС на базе третьих языков, нейтральных в передаче игрового эффекта по отношению и к русскому, и к польскому. Именно с учетом этих двух обстоятельств, а потом уже и переводческого мастерства, Яновскому удалось довести процент использования оговариваемой стратегии до довольно высоких показателей.

В целом же проанализированный материал показал, что:

- создание и воссоздание игры слов было очень важным элементом работы и автора анализируемого текста, и переводчика романа на польский язык;
- игра слов в современном языке не только активно присутствует, но и развивается;
- теория игры слов не успевает оперативно реагировать на появление инновационных игровых разновидностей;
- переводческая практика передачи игрового эффекта требует инициативы, изобретательности и свободы компенсационных решений.

REFERENCES

- Pelevin, Viktor. *S.N.U.F.F.*, Moskva: Eksmo, 2014 [Пелевин, Виктор. *S.N.U.F.F.*, Москва: Эксмо, 2014].
- Pielewin, Wiktor, *S.N.U.F.F.*, przeł. Aleksander Janowski, Konin: Psychoskok, 2018
- Avanzini, Federivo. *Religie Chin*, Kraków: WAM, 2004.
- Baldayev, Dantsik, Belko, Vladimir, Isupov, Igor'. *Slovar' tyuremno-lagerno-blatnogo zhargona (rechevoy i graficheskij portret sovet-skoy tyur'my)*, Moskva: Kraja Moskvu, 1992 [Балдаев, Данцик, Белко, Владимир, Исупов, Игорь. *Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона (речевой и графический портрет советской тюрьмы)*, Москва: Края Москвы, 1992].
- Boł'shaya rossiyskaya entsiklopediya*, t. 25, BR·E, Moskva 2014 [Большая российская энциклопедия, т. 25, БРЭ, Москва 2014].
- Gal', Nora. *Slovo zhivoye i mertvoye. Iz opyta perevodchika i redaktora*, Moskva: Kniga, 1975 [Галь, Нора. *Слово живое и мертвое. Из опыта переводчика и редактора*, Москва: Книга, 1975].
- Ginter, Anna. *Świat za słowami Vladimira Nabokova. Zabawy słowne i ich przekład*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2003.
- Gridina, Tat'yana. *Yazykovaya igra v khudozhestvennom tekste*, Yekaterinburg: Urgan, 2008 [Гридина, Татьяна. *Языковая игра в художественном тексте*, Екатеринбург: УрГПУ, 2008].
- Ivanov, Leonid et al. Ed. *Kul'tura russkoy rechi: Entsiklopedicheskiy slovar'-spravochnik*, Moskva: Flinta: Nauka, 2003 [Иванов, Леонид et al. Ред. *Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник*, Москва: Флинта: Наука, 2003].
- Ivanov, Sergey. "Igra slov i sposoby yeyë sozdaniya: smyslovaya i zvukosmyslovaya igra slov." *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2009, no. 6: 227–231 [Иванов, Сергей. "Игра слов и способы её создания: смысловая и звуко-смысловая игра слов." *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*, 2009, no. 6: 227–231].
- Krongauz, Maksim. *Samouchitel' olbanskogo*, Moskva: ACT, 2013 [Кронгауз, Максим. *Самоучитель олбанского*, Москва: АСТ, 2013].
- Kuznetsov, Sergey. Ed. *Boł'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka*, Sankt-Peterburg: Norint, 2000 [Кузнецов, Сергей. Ред. *Большой толковый словарь русского языка*, Санкт-Петербург: Норинт, 2000].
- Leyderman Naum, Lipovetskiy Mark. *Sovremennaya russkaya literatura. 1950–1990-yye gody*, t. 2, Moskva: Izdatel'skiy tsentr «Akademiya», 2003 [Лейдерман Наум, Липовецкий Марк. *Современная русская литература. 1950–1990-ые годы*, т. 2, Москва: Издательский центр «Академия», 2003].
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*, Moskva: Izvestiya, 1989 [Набоков, Владимир. *Лолита*, Москва: Известия, 1989].
- Plutser-Sarno, Aleksey. *Boł'shoy slovar' mata*. T. 2, Sankt-Peterburg-Moskva: Limbus Press, 2005 [Плущер-Сарно, Алексей. *Большой словарь мата*. Т. 2, Санкт-Петербург-Москва: Лимбус Пресс, 2005].
- Sannikov, Vladimir. *Russkiy yazyk v zerkale yazykovoy igry*, Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2002 [Санников, Владимир. *Русский язык в зеркале языковой игры*, Москва: Языки славянской культуры, 2002].
- Sannikov, Vladimir. "Ob istorii i sovremennom sostoyanii russkoy yazykovoy igry." *Voprosy yazykoznanija*, 2005, no. 4: 3–20 [Санников, Владимир.

ИГРА СЛОВ...

- “Об истории и современном состоянии русской языковой игры.” *Вопросы языкознания*, 2005, no. 4: 3–20].
- Szczerbowski, Tadeusz. *Gry językowe w przekładach “Ulissesa” Jamesa Joyce’a*, Kraków: Instytut Języka Polskiego PAN, 1998.
- Tsybul’nik, Yuliya. *Latynskiye krylatyye vyrazheniya*, Kharkov’: Folio, 2007 [Цыбульник, Юлия. *Латинские крылатые выражения*, Харьков: Фолио, 2007].
- Vlakhov, Sergey, Florin, Sider. *Neperevodimoye v perevode*, Moskva: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1980 [Влахов Сергей, Флорин Сидер. *Непереводимое в переводе*, Москва: Международные отношения, 1980].
- Yakobson, Roman. “O lingvisticheskikh aspektakh perevoda.” *Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoy lingvistike*. Ed. Komissarov, Vilen. Moskva: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1978: 16–24 [Якобсон, Роман. “О лингвистических аспектах перевода.” *Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике*. Ред. Комиссаров, Вилен. Москва: Международные отношения, 1978: 16–24].
- Zgółkowa, Halina. Ed. *Praktyczny słownik współczesnej polszczyzny*, t. 12, Poznań: Kurpisz, 1997.
- Zholos, Lyudmila. “Igra slov v khudozhestvennom tekste kak perevodcheskaya problema.” *Gumanitarnyye i sotsial’nyye nauki*, 2016, no. 6: 74–80 [Жолос, Людмила. “Игра слов в художественном тексте как переводческая проблема.” *Гуманитарные и социальные науки*, 2016, no. 6: 74–80].
- Zugumov, Zaur. *Russkoyazychnyy zhargon. Istoiko-etimologicheskii tolkovyy slovar’ prestupnogo mira*, Moskva: Knizhnyy mir, 2014 [Зугумов, Заур. *Русскоязычный жаргон. Истоико-этимологический толковый словарь преступного мира*, Москва: Книжный мир, 2014].



АНАТОЛИЙ ЗАГНИТКО

Донецкий национальный университет имени Василя Стуса

 <http://orcid.org/0000-0001-7398-6091>

ЭЛЛА КРАВЧЕНКО

Донецкий национальный университет имени Василя Стуса

 <https://orcid.org/0000-0001-6821-3940>

ОТНОШЕНИЯ И СВЯЗИ В ПОЭТОНИМОСФЕРЕ: ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ОБЩНОСТЬ И ОТЛИЧИЕ

THE RELATIONSHIPS AND CONNECTIONS IN A POETONYMOSPHERE: TYPOLOGICALLY COMMON AND DISTINCTIVE FEATURES

This article concentrates on the connections and relationships (poetonym ↔ poetonymosphere) → texts, which determine the co-development of the onym — integrity (text) essence.

It is proposed in the paper that the concept of the poetonymosphere is a hierarchical system of elements (onyms) of a complete text, integrated into heterogeneous complexes (a microsystem, a macrosystem, a supersystem). It has been proved that the result of the sound-semantic connection of poetonyms is the relationship of equivalence, inclusion, intersection, contrast, and contradiction, ensuring the unity and integrity of the literary text. The identical/similar form and the corresponding semes (identical, integral, differential, antonymic, mutually exclusive semes), which constitute the content, contribute to creating certain relationships in the poetonymosphere.

Key words: onomastics, textual connections, poetonymosphere, poetonymia, poetic connotations

В период становления ономастики художественной литературы (конец 60–начало 70-х гг. XX ст.) Муза Карпенко утверждала, что реальные имена исторических деятелей служат маркерами действительности, поэтому к литературным антропонимам следует относить только онимы, выдуманные автором¹. В *Общей теории имени собственного* Александры Суперанской (1973) выделены три группы нереальных объектов, обозначенных именами:

¹ См.: М. Карпенко, *Русская антропонимика*, Изд-во Одесского университета, Одесса 1970, с. 24.

1) объекты, созданные человеческой фантазией — мифонимы; 2) гипотетические объекты — гипотезионимы, 3) объекты, созданные творчеством художника — имена, используемые в художественных произведениях — фиктонимы². В *Словаре русской ономастической терминологии* Натальи Подольской (1988) термины поэтическое имя/поэтоним эквивалентны: имя в художественной литературе, выполняющее в языке произведения, кроме номинативной, характеризующую, стилистическую и идеологическую функции. Как правило, относится к категории вымышленных имен, но часто писателем используются реально существующие имена или комбинации тех и других³.

Единственно приемлемой позицией в литературно-художественной ономастике (поэтонимологии) является отнесение собственного имени художественного произведения к виртуальной действительности. Виртуальность (ср. фиктоним у Суперанской) — тот критерий, который не позволяет называть литературно-художественный оним (или *поэтоним*) разрядом, наряду с антропонимами, топонимами и т.д., поскольку «[...] в классификационной иерархии понятия ‘оним’ и ‘поэтоним’ занимают верхний уровень и сосуществуют параллельно»⁴. Корректной представляется следующая дефиниция: поэтоним — всякое (без исключений) собственное имя художественного текста, которое

1) обозначает фиктивный (виртуальный) денотат вымышленного хронотопа, соотнесенный или не соотнесенный с реальными / вымышленными объектами широчайшего культурного контекста; 2) означает новую или «готовую» (существующую) формой; 3) осмысливается в рамках аутохтонного текста (текста, где зарождается и развивается собственное имя)⁵.

Нам близка позиция Валерия Калинкина, посвятившего вопросу терминологии статью *Поэтонимология: из заметок о метаязыке науки*. Ученый настаивает, что:

² См.: А. В. Суперанская, *Общая теория имени собственного*, Книжный дом «ЛИБРОКОМ», Москва 2009, с. 142.

³ См.: Н. В. Подольская, *Словарь русской ономастической терминологии*, Наука, Москва 1988, с. 108.

⁴ См.: М. В. Бувевская, *Поэтонимосфера художественного текста*, Издательский дом Дмитрия Бурого, Киев 2012, с. 31.

⁵ См. подробно: Е. О. Кравченко, *Поетика зв'язків і відношень імені — тексту — поетонимосфери*, Київський національний університет імені Т. Шевченка, Київ 2017.

1) существующая терминосистема не должна разрушаться; 2) развитие терминологии (создание новых терминов) должно осуществляться в соответствии с уже сложившимися правилами и принципами (т.е. не вступать в противоречие с уже существующей системой)⁶.

С другой стороны, ясно, что любая новейшая теория и методика нуждается в многочисленных практических свидетельствах своей дееспособности, потому неизбежно подвергается каким-либо дополнениям и преобразованиям. Поэтонимология испытывает насущную потребность, во-первых, в усовершенствовании и систематизации терминологической базы, во-вторых, в коррекции, дополнении, а в отдельных случаях, в переосмыслении терминов и внедрении дефиниций, которые в полной мере отвечали бы современному состоянию дисциплины. Прежде всего это касается структурно-семантических компонентов поэтонимосферы, под которой понимаем иерархическую систему элементов (поэтонимов) завершеного литературного текста, интегрированных в разнородные и разноуровневые множества/совокупности (микросистемы, макросистемы, надсистемы), которая подчиняется закону художественной целостности.

Понятия подсистема и микросистема поэтонимосферы, введенные в научный оборот Мариной Бувеской⁷, отражают структурирование последней, но не доказывают соподчинение (сопряженность) ее компонентов. Во-первых, спектр контекстных синонимов поэтонима, т.е. все онимные и безонимные номинации, художественные дескрипции, перифразы, прозвища и т.д., относящиеся к средствам обозначения какого-либо художественного объекта, представляют собой не микросистему, а парадигму поэтонима как элемента соответствующей подсистемы (состоящей из элементов одного онимного класса). Понятие парадигмы целесообразно использовать в случае вариантности обозначений любого денотата художественного текста. Ср.:

They always call me *Jenny* [здесь и дальше курсив наш — А.З., Е.К.] in Lorraine. Here in France I am *Joan*. The soldiers call me *The Maid*⁸; *Mister Eden*

⁶ См.: В. Калинин, *Поэтонимология : из заметок о метаязыке науки // „Ономастичні науки” 2008, nr 2, s. 96–101.*

⁷ См. подробно: М. Бувеская, *Поэтонимосфера художественного текста...*, с. 88–89.

⁸ В. Shaw, *Saint Joan: A Chronicle Play in 6 Scenes and an Epilogue*, Constable & Co., Ltd, London 1924, <http://gutenberg.net.au/ebookso2/0200811h.html> (27.04.2021).

was what he had thrilled to — he who had been called «*Eden*», or «*Martin Eden*», or just «*Martin*», all his life⁹.

Обычно варианты поэтонима накапливаются по мере развертывания текста, следовательно, выполняют текстообразующую функцию. Компоненты парадигмы являются актуализационно маркированными компонентами текста, поскольку проясняют смену статуса персонажа, отображают разные взгляды (позиции) номинаторов, разнообразные сюжетные ситуации и под.

Во-вторых, понимание микросистемы как «[...] группы поэтонимов, объединенной по какому-либо принципу или признаку»¹⁰ обуславливает принадлежность ее компонентов как к одной, так и к разным подсистемам. Трактовка подсистемы как «[...] группы поэтонимов, представляющая собой объединение компонентов первого (т.е. отдельных поэтонимов) и второго (т.е. микросистем) уровней»¹¹ неубедительна. Очевидно, устройство подсистемы основывается на гомогенном, а микросистемы — на гетерогенном принципе.

Подсистемой поэтонимосферы предлагаем считать совокупность поэтонимов одного онимного разряда (класса), сформированную посредством отождествления однородных денотатов с помощью классифицирующих сем («человек», «одушевленность» → антропоэтоним; «животное», «одушевленность» → зоопоэтоним; «локальность», «неодушевленность» → топопоэтоним и т.д.). В связи с простотой диагностирования сем такое структурирование целесообразно проводить на первом этапе комплексного анализа поэтонимосферы.

Микросистемой поэтонимосферы называем совокупность поэтонимов, объединенных общим формальным и семантическим признаком (-ами). Например, в романе Джеймса Джойса *Улисс* одну из микросистем эпизода *Циклопы* составляют имена иностранных делегатов, Friends of the Emerald Isle, прибывших на казнь Rumbold:

The delegation, present in full force, consisted of Commendatore *Bacibaci Beninobenone* (...), Monsieur *Pierrepaul Petitépatant*, the Grandjoker *Vladinmire*

⁹ J. London, *Martin Eden*, 100th Anniversary Collection, Michigan 2018, <https://www.ebooksread.com/authors-eng/jack-london/martin-eden-650/1-martin-eden-650.shtml> (27.04.2021).

¹⁰ См.: там же, s. 89.

¹¹ См.: там же, s. 89.

Pokethankertscheff, the Archjoker Leopold Rudolph von Schwanzenbad-Hodenthaler, Countess Marha Viridga Kisászony Putrápesthi, Hiram Y. Bomboost, Count Athanatos Karamelopulos. Ali Baba Backsheesh Rahat Lokum Effendi, Señor Hidalgo Caballero Don Peadillo y Palabras y Paternoster de la Malora de la Malaria, Hokopoko Harakiri, Hi Hung Chang, Olaf Kobberkeddelsen, Mynheer Trik van Trumps, Pan Poleaxe Paddyrisky, Goosepond Prhklstr Kratchinabritchisitch, Herr Hurhausdirektorprasident Hans Chuechli-Steuerli, Nationalgymnasiummuseumsanato riumandsuspensoriumsordinaryprivatdocentgeneralhistoryspecialprofessordoctor Kriegfried Ueberallgemein¹².

Единая миссия делегатов «обобществляет» гротескно-пародийные имена с эксплицитной внутренней формой, многокомпонентной контаминационной структурой, окказиональной семантикой и т.д.

Гетерогенность микросистемы обусловлена: 1) возможностью совмещения онимов разных разрядов, объединенных интегральным признаком; 2) связями и отношениями с другими множествами собственных имен. Например, микросистему эпизода «Циклопы» (Джойс) образуют «растительные» имена, принадлежащие пяти подсистемам. Ядро состоит из антропоэтонимов, обозначающих приглашенных на свадьбу Jean Wyse de Neaulan и Fir Conifer:

супруги Mr and Mrs Wyse Conifer Neaulan, Sylvester Elmshade, Barbara Lovebitch, Poll Ash, Holly Hazeleyes, Daphne Bays, Dorothy Canebrake, Clyde Twelvetrees, Rowan Greene, Helen Vinegadding, Virginia Creeper, Gladys Beech, Olive Garth, Blanche Maple, Maud Mahogany, Myra Myrtle, Priscilla Elderflower, Bee Honeysuckle, Grace Poplar, O Mimosa San, Rachel Cedarfrond, Lilian (Lilac), Viola Lilac, Timidity Aspenall, Kitty Dewey-Mosse, May Hawthorne, Gloriana Palme, Liana Forrest, Arabella Blackwood, Norma Holyoake, M'Conifer, Larch Conifer, Spruce Conifer, Enrique Flor.

Околоядерное пространство создают соотносенные с некоторыми личными именами топонимы: *Pine Valley* ↔ Fir Conifer, *Oakholme Regis* ↔ Norma Holyoake, *Glands* ↔ M'Conifer, *Black Forest* ↔ Mr and Mrs Wyse Conifer Neaulan. На периферии микросистемы находятся отдельные единицы подсистем: 1) эргонимов: *Irish National Forester* ↔ Jean Wyse de Neaulan; 2) эклезионимов: *Saint Fiacre IN HORTO* ↔ Mr and Mrs Wyse Conifer Neaulan; 3) артионимов: *WOODMAN, SPARE THAT TREE* ↔ Enrique Flor. Внутрисистемные связи между именами опира-

¹² J. Joyce, *Ulysses*, Independently published, 2020, <http://www.gutenberg.org/files/4300/4300-h/4300-h.htm> (27.04.2021).

ются на «растительную» производящую основу (ср. : Viola Lilac < ‘фиалка’ и ‘сирень’; Liana Forrest < ‘лиана’ и ‘лес’; O Mimosa San < ‘мимоза’; Olive Garth < ‘олива’ и ‘сад, парк’ и т.д.). Связи и отношения микросистемы с другими компонентами поэтонимосферы требуют специального исследования, поэтому ограничимся констатацией, что «цветочные» онимы коррелируют с фамилией главного героя Leopold Bloom (< англ. bloom ‘цвет, цветение’), его отца Rudolph Virag (< венгерское virag ‘цветок’, ‘цвет’), двойников-однофамильцев (дантист Dr Bloom, Leopold; von Bloom Pasha) и др. проприальными единицами, которые в свою очередь объединяются в *микросистему поэтонимосферы (знаком * обозначена гипотетичность, поскольку статус компонента выясняется после целостного анализа поэтонимосферы).

Даже при ограниченном количестве имен в литературном произведении комплексный анализ поэтонимосферы вызывает определенные трудности, связанные с лимитированием терминологии. Еще сложнее анализировать поэтонимосферу средних и больших эпических форм, обходясь понятиями микросистема и подсистема. Поэтонимосфера имеет более сложную иерархическую организацию: микросистемы, макросистемы и надсистемы (гиперсистемы).

Под макросистемой поэтонимосферы предлагается понимать объединение микросистем, согласованных по смыслу. В совокупности имен, обозначающих ‘круг чтения, научных взглядов, музыкальных и др. предпочтений персонажей’ романа *Отцы и дети* (Тургенев), объединены имена подсистемы антропоэтонимов (Гораций, Пушкин, Шиллер, Рафаэль, Моцарт, Либих и т.д.) и библиопоэтонимов (*Stoff und Kraft, Traité élémentaire de physique expérimentalé, Цыгане* и др.). Выделение микросистем, отображающих многоголосие ‘круга чтения...’ в разнообразных (совпадающих и противопоставленных) точках зрения, например,

Василий Иванович Базаров: «И в мое время какой-нибудь гуморалист *Гоффман*, какой-нибудь *Брун* с его витализмом казались очень смешны, а ведь тоже гремели когда-то»¹³; Евгений Базаров: « — *Рафаэль* гроша медного не стоит» [...] ¹⁴; Николай Петрович Кирсанов: «А впрочем, я согласен с *Пушкиным* — помнишь, в *Евгении Онегине*: Как грустно мне твое явленье [...]»¹⁵; Аркадий Кирсанов: « — А мне нравится, когда он [Гейне — А.З., Е.К.]

¹³ И. Тургенев, *Отцы и дети*, Промінь, Днепропетровск 1987, s. 106.

¹⁴ Там же, s. 50.

¹⁵ Там же, s. 14.

смеется, — заметил Аркадий»¹⁶; Ситников: «— Долой *Маколя!* — загремел Ситников»¹⁷; Евдоксия Кукшина: «— Вы, говорят, опять стали хвалить *Жорж Санда*. Отсталая женщина, и больше ничего!»¹⁸ и др.,

позволяет увидеть главный структурообразующий фактор поэтонимосферы — оппозицию ‘отцы (старшее поколение Базаровых и Кирсановых) — дети (младшее поколение)’, следовательно, целесообразно выделить две макросистемы: ‘круг чтения... отцов’ — ‘круг чтения... детей’. Обе одноуровневые макросистемы входят в макросистему более высокого ранга — надсистему или гиперсистему. Надсистема объединяет макросистемы/макросистемы и микросистемы с общими компонентами содержания. Так, в составе указанной надсистемы сосуществуют две макросистемы ‘круг чтения...’ (Рис. 1.1.) и *микросистема имен-компаративов (ср. : «— Такой уж он *Езон*, — сказал он между прочим, — всюду протестовал себя дурным человеком; проживет и с глупостью отойдет»; «Сколько в вас силы, молодости, самой цветущей, способностей, талантов! Просто... *Кастор* и *Поллукс!*»¹⁹.

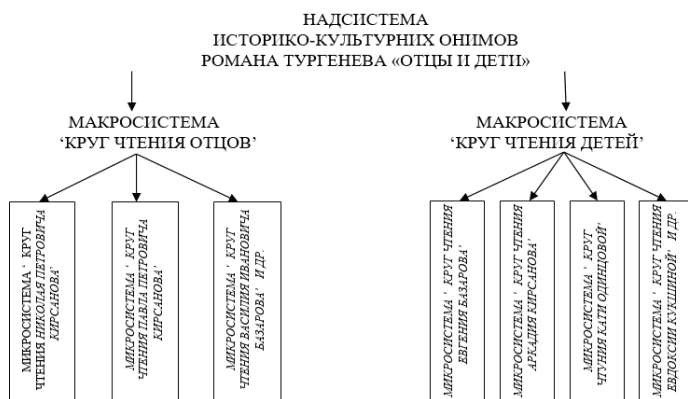


Рис. 1.1. Надсистема историко-культурных ономимов романа Тургенева *Отцы и дети*

Исследование составляющих поэтонимосферы позволяет сделать вывод о том, что поэтонимосфера является комплексной единицей художественного текста с двойной (гомогенной

¹⁶ Там же, s. 151.

¹⁷ Там же, s. 62.

¹⁸ Там же, s. 61.

¹⁹ Там же, s. 119.

и гетерогенной) организацией компонентов, которую можно изобразить в виде схемы (Рис. 1.2.):

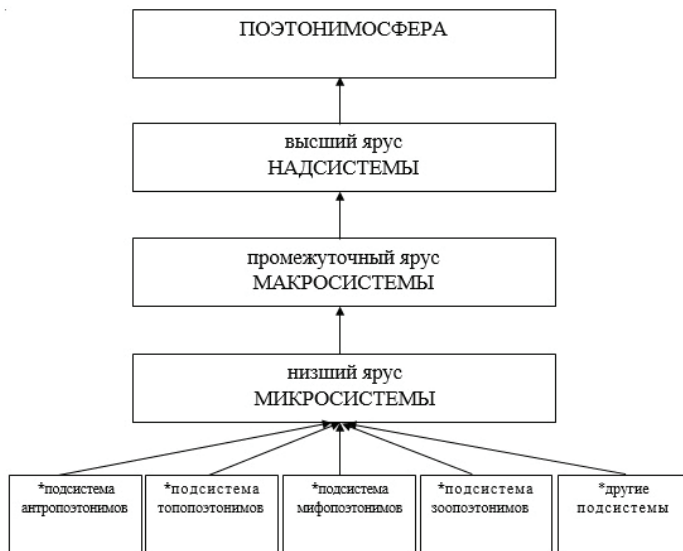


Рис. 1.2. Организация компонентов поэтонимосферы

Из схемы видим, что подсистемы онимов представляют собой «строительный материал» для организации имен в микро-системы, которые в свою очередь объединяются в единицы высшего уровня — макросистемы и т.д. Выявление и анализ микро-систем/макросистем/надсистем расширяет и углубляет лингвистическую трактовку поэтонимосферы. Существенным становится обоснование текстоактуализационного потенциала поэтонимной парадигмы и текстоструктурирующего потенциала поэтонимосферы. Textoобразующие возможности взаимосвязанных проприальных элементов предстоит доказывать, устанавливая связи и отношения.

Проблема связей и отношений в поэтонимосфере требует досконального изучения. Связь принято определять как «отношение взаимной зависимости, обусловленности, общности между чем-н.»²⁰; отношение — как «момент взаимосвязи всех явлений»²¹. Отношение — это способ сопричастного бытия вещей

²⁰ См.: С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова (ред.), *Словарь русского языка : Ок. 57 000 слов*, Русский язык, Москва 1985, с. 613.

²¹ См.: *Философский энциклопедический словарь*. Ред. С. С. Аверинцев, Советская энциклопедия, Москва 1989.

как условие выявления и реализации скрытых в них свойств. Отношение возникает в таких процессах сопряжения предметов — во взаимоотношении, сближении и приобщении их друг к другу, — когда единение различных рождает кооперативный эффект. В этом эффекте, как в зеркале, преломляются и высвечиваются признаки сопрягаемых сторон [...]. Отношение — не вещь и не свойство, но то, посредством чего свойства какой-либо вещи получают свою видимость»²². В широком смысле внутритекстовую связь следует понимать как совместную деятельность отдельного поэтонима или «сообщества» имен с аутохтонным текстом, вследствие которой реализуется текстообразующая функция поэтонима и актуализируется идейно-содержательная образность художественного целого. Отношением называем результат этой содеятельности, основанной на сопряжении элементов (онимов) в формально-смысловые комплексы поэтонимосферы (микросистемы, макросистемы, надсистемы) после установления: 1) подобного/тождественного плана выражения и 2) общих/различных семантических характеристик. Поэтика связей и отношений — лингвистическое исследование связей (взаимобусловленности) и отношений между собственными именами как компонентами поэтонимосферы и текстовыми доминантами, обеспечивающими создание художественного целого и достижение эстетического результата.

Путь к интерпретации связей и отношений проходит через познание формы имени. Трактовка отношения логично «вписывается» в традицию определения отношений между множествами: 1) включение (подчинение, субординация), 2) эквивалентность (тождество, равнозначность), 3) пересечение (перекрещивание), 4) внеположенность (несовместимость). Игорь Смирнов называет основополагающие отношения, в которые способны вступать множества элементов, включением, непустым пересечением, пустым пересечением и совпадением²³. Минимальными сло-

²² См.: В. Кемеров, *Философская энциклопедия*, Панпринт, Москва 1998.

²³ См. подробно: И. П. Смирнов, Д. С. Лихачев (ред.), *Эпическая метонимия*, „Труды отдела древнерусской литературы: Древнерусские литературные памятники“, Наука, Ленинград 1979, с. 177. Понятие **отношение** вообще удобно для выяснений «отношений», в которых находятся номинативные единицы. Изоморфизм формы, заданный эквивалентностью, лежит в основе абсолютной трансонимизации: Варшава (Польша) → Варшава (США), коннотонимизации: Othello (герой трагедии В. Шекспира) → Отелло ‘слепой ревнивец’, метафорических и метонимических собственных имен,

весными оппозициями принято считать тождество, включение, пересечение и исключение. Традиционно выделяют оппозиции: 1) тождества (в понимании Юрия Караулова — нулевая), отношения эквивалентности; 2) привативности, отношения включения; 3) эквиполентности, отношения пересечения; 4) дизъюнктивности, отношения несовместимости²⁴.

Компоненты поэтонимосферы (отдельные поэтонимы или их комплексы) в основном подчиняются правилам установления типов отношения в лексикологии. Для поэтики она продуктивно выделяет смысловых (план содержания) и формальных (план выражения) оппозиций. Термины для обозначения оппозиций и типов отношений могут быть экстраполированы в теорию поэтонимологии без каких-либо значительных изменений и дополнений (за исключением несовместимости). Разумеется, проявление (выражение) отношений у имен нарицательных и собственных (поэтонимов) существенно отличается, поэтому необходимо определить способность поэтонимов к совместной деятельности посредством обмена информацией в границах текста.

ОТНОШЕНИЯ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ, ВКЛЮЧЕНИЯ, ПЕРЕСЕЧЕНИЯ

В системе имен нарицательных отношения эквивалентности характерны для слов, «полностью совпадающих по семной структуре (синонимия) или по графической форме (омонимия)»: языкознание — лингвистика (формальная оппозиция), свет₁ — вселенная, свет₂ — лучистая энергия (семантическая оппозиция)²⁵. В поэтонимосфере эквивалентные отношения характерны для собственных имен с идентичным звуковым составом, относящихся 1) к одной подсистеме (ср. Жевакин — Жевакин в *Женитьбе* Гоголя; Hamlet (отец) — Hamlet (сын) в *Hamlet, Prince of Denmark* Шекспира); 2) к разным подсистемам (антропоним и топопоэтоним Долорес в *Лолите* Набокова). Поэтонимологический анализ подтверждает нали-

образованных по принципу сходства и смежности: гора Венец, Париж спит и т.д.

²⁴ См. подробно: Л. Г. Бабенко, *Лексикология русского языка*, Изд-во Уральского гос. ун-та им. А. М. Горького, Екатеринбург 2008.

²⁵ См.: Там же, с. 86.

чие интегральных компонентов (ядерных или периферийных сем) у имен с одинаковой звуковой структурой. Связь исходного онима с производным, устанавливаемая при внутривидовой (Чичиков = «совершенный Собакевич») и межвидовой трансонимизации, подтверждает эквивалентность формы²⁶ и несовпадение содержания при наличии некоторых общих семантических признаков, следовательно, такая оппозиция является формальной оппозицией тождества и семантической эквиполентной оппозицией²⁷, основанной на отношениях пересечения.

Значительную часть словарного состава языка структурируют гиперо-гипонимические отношения типа змея: уж, гадюка, кобра и т.д. Последние характерны для семантической привативной оппозиции: у слов есть «общая совпадающая часть сем, и у одного из компонентов есть различительная часть»²⁸, а видовые семы (гипосемы) обозначают дифференциальные признаки предмета, процесса и т.д. Аналогичные отношения включения возможны у полисемантов, если они связаны родовидовыми связями, т.е. образованы путем сужения или расширения значения: стол² ‘питание’ и стол³ ‘вид питания’²⁹. В поэтонимосфере наиболее показательным отношением включения (подчинения, субординации) является корреляция ‘название произведения (заглавие) — поэтоним данного художественного текста’. Операция включения предполагает, что «[...] какой-либо смысловой объем будет осознан в качестве подмножества

²⁶ Эквивалентность формы Собакевич (Чичиков) = Собакевич («настоящий») не распространяется на целостное произведений. Речь идет о временном тождестве, ограниченном точкой зрения Ноздрева. Факт неполной эквивалентности подтверждает формула Собакевич («настоящий») ≠ Собакевич (Чичиков) в том смысле, что автор-повествователь не сравнивает (не отождествляет) помещика Собакевича с Чичиковым.

²⁷ Указав, что оппозиции являются «результатом совпадения или несовпадения полного или частичного плана выражения и / или плана содержания различных слов», Ольга Рублева подчеркивает возможность включения одного и того же слова в разные типы оппозиций (семантических и формальных). Например, мир (1) / свет (2) — нулевая семантическая оппозиция, дизъюнктивная формальная оппозиция, мир (1) / Вселенная — эквиполентная семантическая оппозиция, дизъюнктивная формальная оппозиция и т.д. См. подробно: О. Л. Рублева, *Лексикология современного русского языка*, Изд-во Дальневосточного университета, Владивосток 2004.

²⁸ См.: Л. Г. Бабенко, *Лексикология русского языка...*, с. 86.

²⁹ См. снова: О. Л. Рублева, *Лексикология современного русского языка...*

другого объема»³⁰. Подчинение поэтонимов свойственно элементам подсистем, которые одновременно входят в другие объединения (микросистемы, макросистемы, надсистемы). Яркий образец включения представляет собой фамилия членов семьи — «ствол» генеалогического древа имен-образов (Рис. 1.3.):

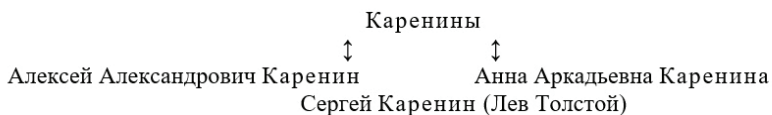


Рис. 1.3. Фамилия членов семьи Карениных

При интегральной семе 'род (семья)', присущей всем членам семьи по фамилии *Каренины*, в личных именах выделяются дифференциальные семы видового уровня ('женский — мужской пол', 'взрослый — ребенок' и т.д.). В цикле произведений *Saga o Forsyтах* (Голсуорси) родовое древо Forsytes разделяется на три основные ветви, а между именами старшего (the old Forsytes: Anne, Old Jolyon, James, Swithin, Roger, Julia (Juley), Hester, Nicholas, Timothy, Susan), младшего (the young Forsytes: Young Jolyon, Soames, Winifred, George, Francie) и самого молодого (June, Jolly, Holly, Jon, Fleur, Val, Imogen) поколений устанавливаются отношения включения.

Подобная субординация актуальна для географических названий с различным территориальным признаком: в *Преступлении и наказании* Достоевского гиперо-гипонимические отношения организуют подсистему топонимов, где смысловой объем имени Петербург — шире объема имен Пять Углов, Пески, С-й переулок, К-н мост и др., т.е. эти элементы приравниваются к согипонимам гиперонима Петербург (Рис. 1.4.), а отношения включения совпадают с соподчинением.

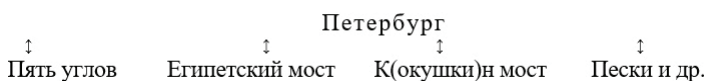


Рис. 1.4. Согипонимы гиперонима Петербург

Итак, под включением понимаем гиперо-гипонимические отношения между компонентами поэтонимосферы, которые

³⁰ См.: И. П. Смирнов, Д. С. Лихачев (ред.), *Эпическая метонимия...*, s. 177.

содержат: 1) интегральные семы, обусловленные совпадением формальных и/или смысловых характеристик двух (нескольких) собственных имен, 2) дифференциальные семы видового уровня.

Отношения включения способствуют опознанию имплицитных смыслов поэтонимов. Так, в «низложении» Плюшкина (Гоголь) участвует прием частичной безымянности (отсутствие формулы ‘имя-отчество’). Между тем план прошлого (предыстория Плюшкина) создается с помощью онимных и безонимных обозначений членов семейства, и концентрация имен в микросистему ‘семья Плюшкина’ (Рис. 1.5.) позволяет восстановить личное имя *Степан* (обратная мотивированность: Степановна → Степан) и осмыслить цель и суть его умышленного утаивания:

[Степан] Плюшкин		жена Плюшкина
старшая дочь	младшая дочь	сын
Александра Степановна		

Рис. 1.5. Концентрация имен в микросистему ‘семья Плюшкина’

Отношения пересечения, т.е. частичное (неполное) совпадение, неполная эквивалентность, создают эквиполентную семантическую или формальную оппозицию. Семантическая оппозиция характерна для имен нарицательных: 1) неполных синонимов (высокий — длинный), 2) паронимов (абонент — абонемент), 3) антонимов (высокий — низкий), 4) согипонимов (стул — табурет). Такие отношения возможны и в полисемии между разными лексико-семантическими вариантами одного слова, у которых есть интегральные семы, например, золотые кольца (изделия, драгоценные) — золотые руки (качество, драгоценное). Формальная эквиполентная оппозиция характерна для однокоренных слов (у них совпадает формально и семантически корневая часть), например, водный — водяной, в том числе для паронимов, а также для слов с омонимичными корнями (вода — водить)³¹.

В поэтонимосфере неполное совпадение означающего обусловливает сходство означаемого, т.е. звукоподобие имен указывает на содержательное сходство: *Бобчинский* — *Добчинский* (Гоголь), *Барбошин* — *Барбашин* (Набоков), *Chizzle*, *Mizzle*, *Drizzle* (Диккенс). Нередко сопряжение имен в микросистему/

³¹ См. снова: О. Л. Рублева, *Лексикология современного русского языка...*

макросистему базируется на совпадении какого-либо признака (-ов), структурирующего семему поэтонимов: имена Гумберт и Куильти «перекрещиваются» в доминантной семе 'двойственность'; поэтонимы Анабелла Ли и Долорес Гейз (Набоков) — в ключевой семе 'нимфетка' и под. Следовательно, отношения пересечения опираются на совпадение (неполную эквивалентность) плана выражения и/или плана содержания поэтонимов.

ОТНОШЕНИЯ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТИ И ПРОТИВОРЕЧИЯ

Дизъюнктивная оппозиция характеризуется отношениями внеположенности, когда слова «не подводятся под общее родовое понятие, не имеют родственных сем»: чайник — осина, висеть — красный³². Семантическая дизъюнктивная оппозиция встречается в омонимии, когда план выражения тождествен (формально это нулевая, или эквивалентная оппозиция), а план содержания не совпадает: свет₁ — 'лучи, сияние'; свет₂ — 'мир, земля'. Формальная дизъюнктивная оппозиция характерна для любых разных в плане выражения слов, даже синонимов»: мир — свет, глаза — очи³³. Такая интерпретация отношений внеположенности недостаточна для поэтонимологии, интересующейся совпадением/совмещением/противопоставлением/отличием сем в содержательной структуре имен-образов.

Для синтеза знаний о поэтонимосфере целесообразно воспользоваться трактовкой, принятой в логике: несовместимые понятия могут находиться в отношениях соподчинения (координации), противоположности (контрарности) и противоречия (контрадикторности). Понятия находятся в отношении соподчинения тогда, когда их объемы не имеют общих элементов, но в то же время входят в объем какого-то третьего понятия, родового для них (совместно ему подчиняются). Например, понятия *сосна* и *береза* являются соподчиненными: ни одна сосна не может быть березой, но и множество всех сосен, и множество всех берез включается в более широкий объем понятия *дерево*³⁴. В поэтонимосфере такие отношения охарактеризованы как включение, а противоположность и противоречие имеют специфическую реализацию.

³² См.: Л. Г. Бабенко, *Лексикология русского языка...*, с. 87.

³³ См.: О. Л. Рублева, *Лексикология современного русского языка...*

³⁴ См. подробно: Д. А. Гусев, *Краткий курс логики. Искусство правильного мышления*, Изд-во НИЦ ЭНАС, Москва 2003.

Согласно законам логики, понятия находятся в отношениях противоположности, если они обозначают какие-то взаимоисключающие признаки, крайние состояния чего-либо, между которыми, однако, всегда есть некий средний, переходный вариант. Например, противоположными являются понятия *высокий человек* и *низкий человек* (третьим и переходным вариантом между ними будет понятие *человек среднего роста*³⁵).

Отношения противоречия реализуются, если одно из понятий представляет собой отрицание другого, причем в отличие от противоположных понятий, между противоречащими понятиями никак не может быть третьего или среднего варианта. Например, в отношении противоречия находятся понятия *высокий человек* и *невысокий человек*. В том случае, когда одно понятие является отрицанием другого, третий вариант автоматически исключается: и *низкий человек*, и *человек среднего роста* — это *невысокий человек*.

На отношениях между несовместимыми понятиями основана семантическая классификация антонимов. Логическую основу антонимии образуют несовместимые противоположные видовые понятия (контрарные и комплементарные). Лев Новиков предлагает следующие дефиниции: контрарную противоположность выражают крайние симметричные члены упорядоченного множества (контрарные видовые понятия), между которыми существует средний, промежуточный член: молодой — <нестарый, немолодой, пожилой...> — старый³⁶.

Комплементарную противоположность образуют видовые понятия, которые дополняют друг друга до родового понятия и являются предельными по своей природе, т.е. не имеют среднего, промежуточного члена: истинный — ложный, можно — нельзя, вместе — врозь. Новиков подчеркивает, что комплементарную противоположность следует отличать от простой контрадикторности (противоречащих понятий) типа 'молодой' — 'немолодой' (т.е. 'средних лет', 'пожилой', 'старый'), представляющей собой несильную, ослабленную противоположность из-за неопределенности второго члена оппозиции и не выражающей истинной антонимии³⁷. Все разновидности противоположности обнару-

³⁵ См.: Там же, s. 19–20.

³⁶ См.: Л. А. Новиков, *Семантика русского языка*, Высшая школа, Москва 1982, с. 245.

³⁷ См.: Там же, s. 245.

живают общий (инвариантный) признак антонимии — наличие предельного отрицания в толковании одного из членов антонимической пары, что дает основание определить антонимию как «отношение предельного отрицания между двумя лексически единицами, различающимися одной дистинкцией — противоположными семами»³⁸.

В поэтонимосфере следует разграничить противоположность (сущность истинной антонимии) и противоречие (контрадикторность). В художественном тексте нередко «работает» онимная оппозиция положительный — отрицательный персонаж, протагонист — антагонист и под. В именах может контрастировать звуковая структура, но противоположные семы в семеме поэтонима являются непременным условием осуществления оппозиции.

Наличие предельного отрицания актуализирует звуковая форма имен, противопоставленных по количеству слогов: Faust — Mephistopheles; морфемной структуре: Онегин — Ленский; графическому изображению: Цинциннат — его пародийный синхронный двойник м-сье Пьер (набоковеды отмечают игру с инициалами-«перевертышами» Ц и П) и др. Содержание онимной пары формируют противоположные (антонимичные) семы. Поскольку антонимичные компоненты «способствуют противопоставлению семем по одному признаку» ('мужской пол — женский пол', 'юный — взрослый', 'внутри — наружу')³⁹, контрастными именами-образами в границах поэтонимосферы и, шире, в культурном пространстве следует признать единицы, противопоставленные по одному семантическому признаку: Каин 'убийца' — Авель 'жертва убийства', Цинциннат 'узник' — м-сье Пьер 'палач' (Набоков), Марічка 'истинная' — Палагна 'мнимая' избранницы Ивана (Коцюбинский). Предельное отрицание имен персонажей-антиподов может программировать контекст с лексическими и/или контекстными антонимами: «Они сошлись. *Волна и камень, Стихи и проза, лед и пламень* не столь различны меж собой»⁴⁰. Семантические свойства поэтонимов Онегин — Ленский,

³⁸ См.: Там же, с. 246.

³⁹ См.: З. Д. Попова, И. А. Стернин, *Лексическая система языка: Внутренняя организация, категориальный аппарат и приемы описания*, Книжный дом «ЛИБРОКОМ», Москва 2011, с. 54.

⁴⁰ А. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, в: Пушкин. *Полное собрание сочинений в 10 томах* — 5, Академия наук СССР (Пушкинский Дом), Москва 1964, с. 42.

основанных на контекстной антонимии и градации: волна — камень ('подвижный — неподвижный'), стихи — проза ('пламенный — сухой'), лед — пламень ('холодный — горячий')⁴¹, усиливают противопоставление и устраивают эксплицитную оппозицию персонажей. Имплицитный контраст имен Татьяна — Ольга (Ларины) проясняет контекст, который оформляет сему одного поэтонима, одновременно отрицая ее присутствие в коррелятивном компоненте, к которому мгновенно подключается антонимичная характеристика: «В чертах у Ольги жизни нет»⁴². Поэтоним Ольга получает семы 'безжизненный', 'типичный, заурядный'; параллельно в имени Татьяна появляются противоположные признаки 'полный жизни', 'индивидуальный, оригинальный'.

Зинаида Попова и Иосиф Стернин полагают, что между антонимичными и градуальными семами нет четкой границы. Так, семы 'юный' — 'взрослый', являются антонимичными, но в ряду *мальчик — мужчина — старик* выступают как градуальные: юный — взрослый — старый⁴³. Изначально взаимоотношение поэтонимов Моцарт — Сальери в маленькой трагедии Пушкина отражают градуальные семы. Имена сопоставляются за счет различной степени 'одаренности' («[Моцарт:] Да! Бомарше ведь был тебе приятель; / Ты для него "Тарара" сочинил, / Вещь славную. Там есть один мотив... / Я все твержу его, когда я счастлив...»⁴⁴), т.е. Моцарт — гений, мастер, истинный художник, а Сальери — талант, ремесленник, «служитель музыки». К финалу трагедии эта онимная пара становится контрастной и выходит в глобальное культурное пространство с отношениями противоположности. Ср.: УКА1 Моцарт — 'яркий талант, выдающаяся личность'⁴⁵, а узуальный коннотативный литературный антропоним, известный в ряде языков, Сальери — 'бесталаннный человек, кон-

⁴¹ См.: А. Реформатский, В. Виноградов (ред.), *Введение в языковедение*, Аспект Пресс, Москва 1996. Александр Реформатский пишет: здесь волна — "нечто подвижное", а камень — "нечто неподвижное", стихи — "нечто пламенное", а проза — "нечто сухое", лед — "нечто холодное", а пламень — "нечто горячее", и поэтому эти пары антонимированы.

⁴² А. С. Пушкин, *Евгений Онегин*, с. 57.

⁴³ См.: З. Д. Попова, И. А. Стернин, *Лексическая система языка: Внутренняя организация, категориальный аппарат и приемы описания*, с. 54].

⁴⁴ А. С. Пушкин, *Моцарт и Сальери*, в: Пушкин. *Полное собрание сочинений в 10 томах* — 5, Академия наук СССР (Пушкинский Дом), Москва 1964, с.366.

⁴⁵ См.: Е. С. Отин, *Словарь коннотативных собственных имен*, ООО «А Темп», Москва 2006, с. 266.

серватор; посредственность, завидующая дарованию⁴⁶. Антитеза Моцарт — Сальери во многом «обязана» пушкинской трагедии. В литературоведении доказаны историческая достоверность сюжета трагедии и убежденность Пушкина в виновности Сальери. Игорь Бэлза считает, что «[...] благодаря великому русскому поэту, гениально постигшему сокровенную сущность этого преступления, Сальери навсегда остался в памяти человеческой» завистником презренным⁴⁷. Формула «Гений и злодейство две вещи несовместные» воспринимается как «предельно конденсированная этическая концепция». «Утверждая данную концепцию, — пишет Бэлза, — Пушкин тем самым предрек судьбу творчества Моцарта — бессмертие в веках — и судьбу произведений Сальери с его “глухую славой”, перешедшей в забвение»⁴⁸. Пророчество поэта воплотилось в противостоянии имен Моцарт — Сальери, в основе которого — не величина дарования, а совершенное злодейство, несовместимое с гениальностью. Неслучайным кажется и различное толкование семантики коннотонимов: Моцарт — коннотативный антропоним, а Сальери — коннотоним литературного происхождения. Семантические компоненты ‘соперничество’, ‘зависть’, ‘злодейство’, рожденные в пушкинской трагедии, предопределили зловещую судьбу имени Сальери и наделили его отрицательными коннотациями, которые коснулись даже творчества: превратили не лишеного способностей композитора в бесталанную «завистливую посредственность». Иначе говоря, возмездием за злодейство стало забвение. Ср. отсюда противоположность: Моцарт ‘гений’ — Сальери ‘посредственность, бездарность’.

Все вышесказанное подтверждает, что отношения противоположности опираются на онимную оппозицию, смоделированную противоположными (антонимичными) семами. Сложнее в плане содержания/выражения поэтонима или какой-либо части поэтонимосферы обнаружить и обосновать отношения противоречия. Вероятно, противоречащие семы выделяются из ‘двойственности’ — доминантной семы высшего порядка. Такова, например, структура поэтонима Николай

⁴⁶ См.: Там же, s. 326.

⁴⁷ См.: И. Ф. Бэлза, *Моцарт и Сальери (об исторической достоверности трагедии Пушкина)*, в: *Пушкин. Исследования и материалы* — 4, АН СССР, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом), Ленинград 1962, с. 260–263. Интересно, что первоначальную редакцию трагедии (1826) Пушкин предполагал назвать «Зависть» (Там же, s. 247).

⁴⁸ См.: Там же, s. 263.

Аполлонович Аблеухов (Белый *Петербург*), составленная из противоречивых компонентов ‘урод — красавец’: «Но не было единого Аблеухова: был номер первый, *богоподобный*, и номер второй, *лягушонок*»⁴⁹.

Исследователи *Петербурга* отмечают эффект «кубистского полотна, где на одном холсте человек изображен в разных несопадающих проекциях и ракурсах»⁵⁰. Первым о кубизме в художественной прозе Белого заговорил Николай Бердяев, указавший на отсутствие «цельных органических образов»⁵¹. Противоречивость поэтонима Николай Аполлонович Аблеухов возникает из смены масок — разных проявлений одного имени: верхний полюс (‘богоподобие’) — это *античная маска, красавец, Аполлон Бельведерский*; нижний — *урод, уродище, лягушка, лягушонок, красный шут*⁵². Взаимоисключающие семы соотносятся с одним объектом и имеют равноправное контекстное обоснование, подтверждая наличие антиномии. Имена с доминантой ‘двойственность’ характеризуются: 1) алогизмом, 2) противоречием, 3) обобщенностью антиномичных реализаций, 4) эффектом парадоксальности.

Противоречие возникает при несоблюдении узуса, общепринятой традиции именования. В широком смысле такие отношения являются оксюморонными. Способы выражения оксюморонных отношений в поэтониме различны: 1) обозначение вещи именем лица (одушевленного объекта): колода карт *Аделаида Ивановна* (Гоголь), *daisies* (маргаритки) *Sir Lamorac*, *Sir Tristram*, *Sir Lancelot*, *Sir Palimedes*, *Sir Bors*, *Sir Gawain* («Pulling six daisies he named them carefully, *Sir Lamorac*, *Sir Tristram*, *Sir Lancelot*, *Sir Palimedes*, *Sir Bors*, *Sir Gawain*, and fought them in

⁴⁹ А. Белый, *Петербург: Роман в восьми частях с прологом и эпилогом*, Дніпро, Киев 1990, с. 78.

⁵⁰ См. подробно: И. Н. Сухих, *Прыжок над историей («Петербург» А. Белого)*, в: *А. Белый, Петербург*, Кристалл, СПб 1999, с. 5–42.

⁵¹ См.: Н. А. Бердяев, *Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург»)*, в: *Типы религиозной мысли в России — III*, УМСА-Press, Париж 1989, с. 435.

⁵² Ср.: «Уу...Урод, лягушка...Ууу — красный шут» (А. Белый, *Петербург*, с. 79); « — “Красавец”, — постоянно слышалось вокруг Николая Аполлоновича... — “Античная маска...” — “Аполлон Бельведерский”. — “Красавец...”». Встречные дамы по всей вероятности так говорили о нем. <...> Но если бы Николай Аполлонович с дамами пожелал вступить в разговор, про себя сказали бы дамы: — “Уродище...”» (А. Белый, *Петербург*, с. 54).

couples»⁵³); 2) присвоение имени человека животному: хряк *Napoleon* (Оруэлл. *Скотный двор*)⁵⁴; 3) конфликт, выраженный несоответствием плана содержания — плана выражения художественного объекта или противоречие между внутренней формой имени и контекстной семантикой. Такой конфликт проступает в микросистемах поэтонимов, основанных на оксюморонных отношениях. Например,

государственный аппарат Океании состоит из The Ministry of Truth, The Ministry of Peace, The Ministry of Love, The Ministry of Plenty: «Even the names of the four Ministries by which we are governed exhibit a sort of impudence in their deliberate reversal of the facts. The Ministry of *Peace* concerns itself with *war*, the Ministry of *Truth* with *lies*, the Ministry of *Love* with *torture* and the Ministry of *Plenty* with *starvation*. These *contradictions* are not accidental, nor do they result from ordinary hypocrisy; they are deliberate exercises in *doublethink*»⁵⁵.

Партийные лозунги WAR IS PEACE, FREEDOM IS SLAVERY, IGNORANCE IS STRENGTH нельзя объяснить законами логики. Противоречивая идеологическая модель общества исходит из двоемыслия (*doublethink*) — главного фактора структурирования поэтонимосферы романа-антиутопии Оруэлла.

В *Тенях забытых предков* (Коцюбинский) любви Ивана и Марічки препятствует старинная вражда между семьями Палійчуків и Гутенюків, которая предвосхищает трагическую судьбу персонажей. Коллизия, основанная на отношениях противоречия Палійчуки — Гутенюки, не разрешается с преодолением Иваном унаследованной жажды мести. Конфликт лежит в основе развития событий и обуславливает обреченность бессмертной любви (существенно, что Иван не поверил в случайную смерть возлюбленной: «Се, певно, штуки Гутенюків. Дізнались про їхнє кохання й сховали Марічку»⁵⁶). Однако противоречие «ограничено» двумя микросистемами поэтонимосферы: 1) семья Палійчуків, 2) семья Гутенюків. На высшем уровне иерархии находятся макросистемы: 1) имена «реальных» действу-

⁵³ J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*, Oxford University Press, Oxford 2008, <https://www.gutenberg.org/files/4397/4397-h/4397-h.htm>.

⁵⁴ Противоречие усугубляется за счет высокой репутации имени Наполеон в контексте мировой культуры.

⁵⁵ G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg, London; S. J. Reginald Saunders, Toronto 1949, http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/PDFs/1984_GO.pdf.

⁵⁶ М. М. Коцюбинський, *Тіні забутих предків*, в: Коцюбинський. *Твори*: В 2 т. — 2, Наукова думка, Київ 1988, с. 228.

ющих и упоминаемых лиц (Иван, Олекса, Анничка, Василь, Марцинова, Палагна, Семен и др.); 2) имена (или безонимные обозначения) персонажей, так или иначе связанных с миром потусторонности (Юра-мольфар, ведьма Хима, щезник, чугайстир и др.). Обе системообразующие единицы опираются на отношения пересечения, мотивированного общими семантическими признаками. Хотя подобное утверждение нуждается в дополнительном обосновании и специальном исследовании, безусловной следует считать способность Ивана контактировать с мифологическими существами (он запоминает мелодию, услышанную от щезника, танцует с чугайстиром и др.) и «двойное существование» Марічки (возлюбленная и нявка), что доказывает взаимодействие (перекрещивание) в поэтонимосфере и тексте элементов профанного — сакрального, реального — сверхприродного.

Несмотря на общепринятое в украинском литературоведении суждение: Иван и Марічка — украинские (карпатские) Ромео и Джульетта⁵⁷ и отнесение парных собственных имен к интралингвальному (Иван и Марічка) — интерлингвальному (Romeo и Juliet) фонду коннотативности с тождественной семантикой ‘влюбленные’⁵⁸, между персонажами Шекспира и Коцюбинского есть немало отличий, в частности — главный фактор структурирования поэтонимосферы и организация связей и отношений между ее компонентами. В основе сюжетного действия трагедии Шекспира лежит конфликт между Montague — Capulet, который длится «From ancient grudge» и угасает лишь после смерти влюбленных, о чем заявлено в начале: «[Chor:] Doth with their death bury their parents' strife»⁵⁹ и в финале трагедии:

[Prince:] Where be these enemies? — Capulet, — Montague, — / See what a scourge is laid upon your hate / That heaven finds means to kill your joys with love!»; «[Capulet:] O brother Montague, give me thy hand [...] [Montague:] But I can give thee more: / For I will raise her statue in pure gold; / That while Verona by that name is known, / There shall no figure at such rate be set / As that of true and faithful Juliet»⁶⁰ и т.д.

⁵⁷ См.: Г. П. Лукаш, *Словник конотативних власних назв*, ТОВ «Нілан-ЛТД», Вінниця 2015.

⁵⁸ См.: Там же, с. 176.

⁵⁹ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Wordsworth, London 2000, http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html (27.04.2021).

⁶⁰ Там же.

ОТНОШЕНИЯ И СВЯЗИ В ПОЭТОНИМОСФЕРЕ...

На противоречии Montague — Capulet базируется развитие событий (продуцирование текста) и соотношение между имена-образами (конструирование поэтонимосферы). Разлад между родами становится движущей силой текста и обуславливает определенную расстановку персонажей. Имена действующих / упоминаемых лиц (членов семьи, друзей, слуг и т.д.) группируются и образуют три макросистемы:

1 (Montague)	2 (Capulet)	3
глава рода Montague	глава рода Capulet	Escalus, Prince of Verona
Lady Montague	Lady Capulet	Paris
Romeo	Juliet	Page to Paris
Mercutio	Tybalt	Friar Lawrence, a Franciscano
Benvolio	Sampson	Friar John
Balthasar	Gregory	an Apothecary
Abraham	Nurse to Juliet	an Officer
	Peter	Citizens of Verona и др. ⁴⁴
	an Old Man	
	uncle to Capulet	
	Martino and his wife and daughters ⁴⁵	
	Anselmo and his sisters	
	the lady widow of Vitruvio	
	Placentio and his nieces	
	Mercutio and his brother Valentine	
	uncle Capulet's wife and daughters	
	Rosaline	
	Livia	
	Valentio and his cousin Tybalt	
	Helena	

Изначально имена-образы первой и второй макросистем (за исключением Romeo и Juliet, о которых скажем отдельно) находятся в отношениях противоречия. Поэтонимы, составляющие третью, так или иначе связаны с основной коллизией: персонажи пытаются сгладить конфликт (Escalus, Friar Lawrence, Paris) или же способствуют трагической развязке (an Apothecary). Лишь Friar John и Officer остаются «мимолетными» персонажами, не причастными к вражде.

⁶¹ Отдельную микросистему составляют, например, наименования упоминаемых лиц, которые реконструируют план прошлого: муж кормилицы Джульетты, Lucentio и др.

⁶² Номинативные единицы от Martino ... до Helena находятся на периферии и образуют микросистему, скрепленную общей семьей 'приглашенные на бал к Capulet'.

Степень непримиримости действующих лиц колеблется от ярко выраженной агрессии до готовности примириться. Ср.:

[Sampson:] A *dog* of that house shall move me to stand: / I will take the wall of any man or maid of Montague's; [Tybalt:] What, drawn, and talk of peace! I hate the word / As I *hate* hell, all Montagues [...]; Uncle, this is a Montague, our *foe*; / A *villain* [...]; [Nurse:] His name is Romeo, and a Montague; The only son of your *great enemy*; [Benvolio:] I do but keep the peace: put up thy sword, / Or manage it to part these men with me; [Capulet:] But Montague is bound as well as I, / In penalty alike; and 'tis not hard, I think, / For men so old as we to keep the peace⁶³ и др.

Показательно совпадение точек зрения 1 Citizen: «Down with the Capulets! Down with the Montagues!» и смертельно раненного Mercutio: «A plague o' both your houses!»⁶⁴, которые прямо указывают на виновность обоих семейств.

Часть имен-образов третьей макросистемы сближает сема 'противостояние конфликту' (более или менее активное):

[Paris:] Of honourable reckoning are you both; / And pity 'tis you liv'd at odds so long; [Prince:] By thee, old Capulet, and Montague, / Have thrice disturb'd the quiet of our streets, / [...] / Your lives shall pay the forfeit of the peace»; «And I, for winking at your discords too [...]; [Friar:] For this alliance may so happy prove, / To turn your households' rancour to pure love⁶⁵.

Снятие противоречия Montague — Capulet происходит после смерти влюбленных, чьи чувства разрушают этикет ненависти. Старинная вражда Old Montague и Old Capulet перерождается в примирение и покаяние. В отличие от родителей Ромео и Джульетты изначально избегают ненависти, хотя и осознают невероятность (невозможность) любви из-за раздора родов: «[Romeo:] Is she a Capulet? / O dear account! my life is my foe's debt; I have been feasting with mine enemy; / Where, on a sudden, one hath wounded me»; «[Juliet:] I must love a loathed enemy»⁶⁶. Другими словами, доминанты Romeo — Juliet, функционируя в противопоставленных макросистемах, находятся вне противоречия родовых имен Montague — Capulet. Подтверждением этому является контекст свидания Ромео и Джульетты в саду Капулетти. Самоотверженность

⁶³ Там же.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

любви отражает взаимное согласие отречься от своего рода и имени. Эта микротема разворачивается в диалоге влюбленных, исполненных жертвенного чувства. Ср.: Juliet: призыв Romeo к отречению от «родного» имени (имеется в виду фамилия Montague) и готовность отказаться от «Capulet» («O Romeo, Romeo! wherefore art thou Romeo? / Deny thy father and refuse thy name; / Or, if thou wilt not, be but sworn my love, / And I'll no longer be a Capulet»); размышления о совершенстве Romeo вопреки «вражескому» имени, от которого следует избавиться («'Tis but thy name that is my enemy; — / Thou art thyself, though not a Montague. / What's Montague? It is nor hand, nor foot, / Nor arm, nor face, nor any other part / Belonging to a man. O, be some other name! / What's in a name? that which we call a rose / By any other name would smell as sweet; / So Romeo would, were he not Romeo call'd, / Retain that dear perfection which he owes / Without that title: — Romeo, doff thy name [...]»); Romeo: согласие на переименование, чтобы не быть «Romeo», то есть Montague («Call me but love, and I'll be new baptiz'd; / Henceforth I never will be Romeo»); готовность «разорвать» слово «Romeo» («By a name / I know not how to tell thee who I am: / My name, dear saint, is hateful to myself, / Because it is an enemy to thee. / Had I it written, I would tear the word»)⁶⁷. Своеобразное привыкание к именам преобразуется в желание Juliet твердить не только любимое имя: «Bondage is hoarse and may not speak aloud; / Else would I tear the cave where Echo lies, / And make her airy tongue more hoarse than mine / With repetition of my Romeo's name»), но и фамилию, которая в ее семье окружена аурой ненависти: « — Sweet Montague, be true». Неслучайно и Ромео, переполнившись родственным чувством к Tybalt, уверяет: «And so good Capulet, — which name I tender / As dearly as mine own»⁶⁸. Однако исключительность отношений Romeo и Juliet в персональном пространстве не разрушает трактовку противоречия как основополагающего внутри поэтонимосферы, поскольку именно конфликт семейств Montague — Capulet приводит к трагической развязке.

Теперь можно перейти к обобщениям. Отношения противоречия устанавливаются: 1) между элементами парадигмы поэтонима, которые базируются на взаимоисключающих (противоречивых) семах, объединяющихся в архисему 'двой-

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же.

ственность; 2) между компонентами онимного комплекса, если внутренняя форма собственного имени противоречит контекстной семантике; 3) между составляющими поэтонимосферы, сгруппированными с опорой на сюжетную коллизию. На отношения в поэтонимосфере работают соответствующие семы: эквивалентность (тождественные), включение и пересечение (интегральные и дифференциальные), противоположность (антонимичные), противоречие (взаимоисключающие). Наблюдения над формированием отношений между элементами текста тесно связаны с изучением точного повтора (эквивалентность) и частичного совпадения (включение, пересечение) собственных имен литературного произведения. Проблема отношений между компонентами поэтонимосферы настолько обширна, что требует специальных разысканий, подтверждающих или опровергающих предложенную классификацию.

REFERENCES

- Babenko, L'udmyla. *Leksikologiya russkogo yazyka*. Yekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta im. A. M. Gor'kogo, 2008 [Бабенко, Людмила. *Лексикология русского языка*. Екатеринбург: Издательство Уральского государственного университета им. А. М. Горького, 2008].
- Belyu, Andrey. *Peterburg: Roman v vos'mi chastyakh s prologom i epilogom*. Kiyev: Dnipro, 1990 [Белый, Андрей. *Петербург: Роман в восьми частях с прологом и эпилогом*. Киев: Дніпро, 1990].
- Berduayev, Nikolay. "Astral'nyi roman (Razmyshlen'yye po povodu romana A. Belogo Peterburg)." *Tipy religioznoy mysli v Rossii*. Parizh: YMCA-Press, 1989. 430–440 [Бердяев, Николай. "Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург»)." *Типы религиозной мысли в России*. Париж: YMCA-Press, 1989. 430–440].
- Bujevskaya, Marina. *Poetonimosfera khudozhestvennogo teksta*. Kiyev: Izdatel'skiy dom Dmitriya Burago, 2012 [Буевская, Марина. *Поэтонимосфера художественного текста*. Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2012].
- Belza, Igor'. "Motsart i Sal'yeri (ob istoricheskoy dostovernosti tragedii Pushkina)." *Pushkin. Issledovaniya i materialy* — 4. Leningrad: AN SSSR, Institut russkoy literatury (Pushkinskiy Dom), 1962. 237–266 [Бэлза, Игорь. "Моцарт и Сальери (об исторической достоверности трагедии Пушкина)." *Пушкин. Исследования и материалы* — 4. Ленинград: АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), 1962. 237–266].
- Gusev, Dmytriy. *Kratkiy kurs logiki. Iskustvo pravil'nogo myshleniya*. Moskva: Izdatel'stvo NC ENAS, 2003 [Гусев, Дмитрий. *Краткий курс логики. Искусство правильного мышления*. Москва: Издательство НИЦ ЭНАС, 2003].
- Joyce, James. "Ulysses." Independently published, 2020 <<http://www.gutenberg.org/files/4300/4300-h/4300-h.htm>> (27.04.2021).


- Kalinkin, Valeriy. "Poetonimologiya: iz zametok o metazykyze nauki." *Onomastych-ni nauky*, No 2/ 2008: 96–101 [Калинкин, Валерий. "Поэтонимология: из заметок о метаязыке науки." *Ономастичні науки*, No 2/ 2008: 96–101].
- Karpenko, Muza. *Russkaya antroponimika*. Odessa: Izdatel'stvo Odesskogo universyteta, 1970 [Карпенко, Муза. *Русская антропонимика*. Одесса : Издательство Одесского университета, 1970].
- Кемеров, Вячеслав. *Filosofskaya enciklopediya*. Moskva: Panprint, 1998 [Кемеров, Вячеслав. *Философская энциклопедия*. Москва: Панпринт, 1998].
- Kots'ubyns'kyu, Myhailo. "Tini zabutyh predkiv." *Kots'ubyns'kyu Tvory: V 2 t.* — 2. Kyiv: Naukova dumka, 1988 [Коцюбинський, Михайло. "Тіні забутих предків." *Коцюбинський. Твори: В 2 т.* — 2. Київ: Наукова думка, 1988].
- Kravchenko, Ella. *Poetyka zvyazkiv i vidnoshen' imeni — tekstu — poetonimosfery*. Kyev: Kyiivs'kyu natsional'nyu universytet imeni Tarasa Shevchenka, 2017 [Кравченко, Елла. *Поетика зв'язків і відношень імені — тексту — поетонімосфери*. Київ: Київський національний університет імені Т. Шевченка, 2017].
- London, Jack. "Martin Eden." Michigan: 100th Anniversary Collection, 2018 <<https://www.ebooksread.com/authors-eng/jack-london/martin-eden-650/1-martin-eden-650.shtml>> (27.04.2021).
- Lukash, Halina. *Slovnnyk konotatyvnykh vlasnykh nazv*. Vinnytsya: TOV «Nilan-LTD», 2015 [Лукаш, Галина. *Словник конотативних власних назв*. Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2015].
- Novikov, Lev. *Semantika russkogo yazyka*. Moskva: Vysshaya shkola, 1982 [Новиков, Лев. *Семантика русского языка*. Москва: Высшая школа, 1982].
- Orwell, George. "Nineteen Eighty-Four." London: Secker & Warburg; Toronto: S. J. Reginald Saunders, 1949 http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/PDFs/1984_GO.pdf (27.04.2021).
- Ozhegov, Serhey. *Slovar' russkogo yazyka*. Red. Shvedova, Natal'ya. Moskva: Russkiy yazyk, 1985 [Ожегов, Сергей. *Словарь русского языка*. Ред. Шведова, Наталья. Москва: Русский язык, 1985].
- Otin, Evgeniy. *Slovar' konotatyvnykh sobstvennykh im'on*. Moskva: OOO «A Temp», 2006 [Отин, Евгений. *Словарь коннотативных собственных имен*. Москва: ООО «А Темп», 2006].
- Podol'skaya, Natal'ya. *Slovar' russkoy onomasticheskoy terminologii*, Moskva: Nauka, 1988 [Подольская, Наталья. *Словарь русской ономастической терминологии*. Москва: Наука, 1988].
- Popova, Zinaida, Sternin, Iosif. *Leksicheskaya sistema yazyka: Vnutrennyaya organizatsiya, kategorial'nyy apparat i priyomu opisaniya*, Moskva: Knyzhnyy dom «LIBROKOM», 2011 [Попова, Зинаида, Стернин, Иосиф. *Лексическая система языка: Внутренняя организация, категориальный аппарат и приемы описания*. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011].
- Pushkin, Aleksandr. "Yevgeniy Onegin." *Pushkin. Polnoye sobraniye sochineniy w 10 tomah* — 5. Moskva: Akademiya nauk SSSR (Puchkinskyu Dom), 1964 [Пушкин, Александр. "Евгений Онегин." *Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах* — 5. Москва: Академия наук СССР (Пушкинский Дом), 1964].
- Pushkin, Aleksandr. "Motsart i Sal'eri." *Pushkin. Polnoye sobraniye sochineniy w 10 tomah* — 5. Moskva: Akademiya nauk SSSR (Puchkinskyu Dom), 1964 [Пушкин, Александр. "Моцарт и Сальери." *Пушкин. Полное собрание сочинений в 10 томах* — 5. Москва: Академия наук СССР (Пушкинский Дом), 1964].

- Reformatskiy, Aleksandr. *Vvedeniye v yazykovedeniye*. Ed. Vynogradov, Viktor. Moskva: Aspekt Press, 1996 [Реформатский, Адександр. *Введение в языковедение*. Ред. Виноградов, Виктор. Москва: Аспект Пресс, 1996].
- Rubleva, Ol'ga. *Leksikologiya sovremennogo russkogo yazyka*, Vladivostok: Izdvo Dal'nevostochnogo universiteta, 2004 [Рублева, Ольга. *Лексикология современного русского языка*. Владивосток : Изд-во Дальневосточного университета, 2004].
- Shakespeare, William. "Romeo and Juliet." London: Wordsworth, 2000 <http://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/full.html> (27.04.2021).
- Shaw, Bernard. "Saint Joan: A Chronicle Play in 6 Scenes and an Epilogue." London: Constable & Co., Ltd, 1924 <<http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200811h.html>> (27.04.2021).
- Smirnov, Igor'. "Epicheskaya metonimiya." *Trudy otdela drevnerusskoy literatury. Drevnerusskiye literaturnyye pamyatniki*. Ed. Lichachov, Dmitriy. Leningrad: Nauka, 1979 [Смирнов, Игорь. "Эпическая метонимия." *Труды отдела древнерусской литературы. Древнерусские литературные памятники*. Ред. Лихачев, Дмитрий. Ленинград: Наука, 1979].
- Superanskaya, Aleksandra. *Obschaya teoriya imeni sobstvennogo*. Ed. Reformatskiy, Aleksandr. Moskva: Knzhnyj dom «ЛИБРОКОМ», 2009 [Суперанская, Александра. *Общая теория имени собственного*. Ред. Реформатский, Александр. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009].
- Sukhikh, Igor'. "Pryzhok nad istoriyey («Peterburg» A. Belogo)." *A. Belyj. Peterburg*. Sankt-Peterburg: Kristall, 1999. 5–42 [Сухих, Игорь. "Прыжок над историей («Петербург» А. Белого)." *А. Белый. Петербург*. СПб.: Кристалл, 1999. 5–42].
- Turgenev, Ivan. *Ottsy i det'y*. Dnepropetrovsk: Promin', 1987 [Тургенев, Иван. *Отцы и дети*. Днепропетровск: Промінь, 1987].
- Filosofskiy enciklopedicheskiy slovar'*. Ed. Averincev, Sergey. Moskva: Sovetskaaya enciklopediya, 1989 [Философский энциклопедический словарь. Ред. Аверинцев, Сергей. Москва: Советская энциклопедия, 1989].



ТАТЬЯНА КОСМЕДА

Донецкий национальный университет имени Василя Стуса в Виннице, Украина

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8912-2888>

ФЕМИННАЯ МЕТАФОРА В ЯЗЫКЕ СОВРЕМЕННЫХ РУССКО- И УКРАИНСКОЯЗЫЧНЫХ ГАЗЕТ (НА ПРИМЕРЕ МОДЕЛИРОВАНИЯ МЕДИАОБРАЗА ЮЛИИ ТИМОШЕНКО)

FEMINE METAPHOR IN MODERN RUSSIAN AND UKRAINIAN-LANGUAGES NEWSPAPERS
(BASED ON THE EXAMPLE OF YULIYA TYMOSHENKO'S MEDIA IMAGE MODELLING)

The newspaper discourse captures the active language processes, consistently reflects the sequence of events which take place in the society, provides the possibilities for modeling the media image of the political leaders, in particular, the woman politician Yuliya Tymoshenko, while demonstrating the ample opportunities in order to create the metaphors, the periphrases, the language games based on the precedence actualization and the anthroponym systems taking into consideration the gender principles — the androcentrism, the sexism and the femininity.

Keywords: newspaper discourse, feminine metaphor, ornamental means, media image, image of a politician

Метафора — «приговор суда без разбирательства»¹

ВВЕДЕНИЕ

Газеты образно называют «летописью современности». Конец XX — начало XXI веков, без сомнения, характеризуются активным развитием массовой коммуникации.

Динамическое развитие традиционных СМИ: печати, радио, телевидения, появление новых компьютерных информационных технологий, глобализация мирового информационного пространства оказывают огром-

¹ Н. Д. Арутюнова, *Метафора и дискурс* // Н. Д. Арутюнова, М. А. Журиная (ред.), *Теория метафоры*, Прогресс, Москва 1990, с. 28.

ное влияние на производство и распространение слова. Все эти сложные и многократные процессы требуют не только научного осмысления, но и разработки новых парадигм практического исследования языка СМИ².

Речь идет о публицистическом стиле, который обслуживает СМИ. Сегодня именно публицистический стиль фиксирует те основные активные процессы, изменения, которые характерны для каждого отдельного языка. Газетный дискурс ориентируется на «живую» речь, влияет на формирование языкового сознания читателей и отражает языковое мышление журналистов, их лингвокреативность. Задача журналистов — сделать этот дискурс выразительным, ярким, убедительным, понятным и привлекательным. К основным образным средствам газетной речи относится метафора, постоянно обновляющаяся и модернизирующаяся, поэтому газетный дискурс требует пристального внимания и систематического изучения.

Подчеркнем, что особое внимание журналистов привлекает образ политических лидеров. Образ, в частности и метафорический, политического деятеля формируется на основании дискурса этого политика, его поведения, в частности и коммуникативного, вербальных характеристик, которыми его «награждают» журналисты, оценивающие его деятельность, принимаемые им решения, а также факты биографии³, что, прежде всего, связано с его антропонимными характеристиками. Создаются так называемые медиаобразы политических лидеров, среди которых особое внимание привлекают образы феминные. Все сказанное мотивирует актуальность темы настоящего разыскания. Объектом этой статьи является метафора, функционирующая в языке современных русско- и украинскоязычных газет, а ее предметом — феминная метафора, т.е. метафора, вербализующая антропонимикон женщины-политика Юлии Тимошенко, создавая ее медиаобраз. Подчеркнем, что именно антропонимы, имена политиков — «важнейшие ориентационные знаки политического дискурса, знаки с необычайной информативной емкостью»⁴, безусловно:

² Т. Г. Добросклонская, *Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: современная английская медиасеть*. Флинта, Москва 1999, с. 5.

³ Е. Г. Белявская, *Фрейм «политик» в англоязычном биографическом дискурсе (к методике анализа)*, «Политическая лингвистика» 2012, № 40 (2), с. 12.

⁴ А. А. Романова, Е. Г. Романова, Н. Ю. Воеводкин, *Имя собственное в политике: язык власти и власть языка*. Лилия ЛТД, Москва 2000, с. 22.

имя собственное, вплетенное в прагматический контекст его использования, является своеобразным «сигналом личности» (термин Макса Люцера), способным формировать имидж носителя этого имени или номинанта как добрую, активную, симпатичную, бесконфликтную, деятельную личность. Точно также оно способно участвовать в формировании прямо противоположного образа номинанта этого имени собственного⁵.

Последнее наблюдаем чаще, ибо общеизвестно, что современная языковая личность ориентирована на порождение негативных смыслов. Ученые объясняют это природой человеческой психики. Поэтому не вызывает сомнения, что в каждом языке больше слов, выражающих пейоративные значения, негативные смыслы⁶. Лингвисты убеждены, что

речевая метафора в СМИ нередко служит средством экспрессивного, а значит, наиболее действенного выражения оценочного содержания, причем чаще негативного, что объясняется повышенным вниманием СМИ к неблагоприятным сторонам общественной действительности, разноаспектной человеческой деятельностью. И это вполне понятно: задача СМИ — способствовать улучшению жизни общества, вскрывая имеющиеся недостатки. В условиях, когда выражение отрицательной оценки становится самоцелью автора, метафора может придать тексту то, что мы называем речевой агрессией⁷.

Исследовательский материал этой статьи — современные русско- и украинскоязычные газеты, в частности: «Антифашист» (А), «Вся правда» (ВП), «Диалог» (Д), «День», «Новое время» (НВ), «RYBALTIC.ru» (РЫ), «Федеральное агентство новостей» (ФАН), «Царьград» (Ц), а также «Дзеркало тижня» (ДТ), «Слово просвіти» (СП), «Україна молода» (УМ), «Літературна Україна» (ЛУ). Выбор перечисленных газет мотивирован тем, что их принято считать наиболее авторитетными и популярными. В частности, Академия украинской прессы провела в 2019 году исследование, позволившее определить, какие из газет больше всего влияют на социальную и политическую активность граждан. Большая часть газет, используемых в качестве исследовательской базы в этой статье, находится в этом рейтинге (на первом месте — «Дзеркало тижня», далее следуют «День»,

⁵ Там же, с. 80.

⁶ Подробнее см. об этом: Т. Космеда, *Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки*, ЛНУ ім. І. Франка, Львів 2000.

⁷ Н. Е. Петрова, Л. В. Рацибурская, *Язык современных СМИ: средства речевой агрессии*. Флинта: Наука, Москва 2011, с. 92.

«Україна молода», «Літературна Україна»). Этот рейтинг «выведен» на основании мнения экспертов — ученых, преподавателей, медиа-аналитиков, журналистов, редакторов изданий, представителей организаций, связанных с медиа, и т.д.⁸ Ряд российских и иностранных изданий называют «Федеральное агентство новостей»⁹ и «Царьград»¹⁰ самыми крупными изданиями в «фабрике медиа». Примеры из перечисленных изданий были собраны методом сплошной выборки. Среди иллюстративного материала имеются заголовки, выражающие «основной замысел, идею текста» и всегда находящиеся «в сильной позиции по отношению к тексту»¹¹, они выполняют «роль крючка, заглотнув который, читатель знакомится со своим ‘уловом’ — всей публикацией»¹², но подобных примеров в авторской картотеке немного — всего 5. Преимущественно имеем дело с текстовыми употреблениями — более 120-ти примеров, из которых более 60-ти репрезентируют одинаковые метафорические образования. Иллюстративный материал очерчивает период с 2001 по 2018 годы — различные этапы деятельности Юлии Тимошенко, отличающиеся разной ее активностью, разными выполняемыми ею функциями, что и позволяет ввести в картотеку неординарные примеры. Для данного разыскания отобраны наиболее яркие примеры, иллюстрирующие разные механизмы образования метафоры с аппликацией других образных средств. Процесс метафоризации антропонимов в СМИ на материале русского, украинского, польского, немецкого и английского языков рассматривался в научных исследованиях Людмилы Артемовой¹³,

⁸ См. об этом.: <https://zn.ua/ukr/UKRAINE/gazetu-dzerkalo-tizhnya-ukrayina-viznano-liderom-populyarnosti-sered-mediaekspertiv-136294.html> (30.05.2019).

⁹ См. об этом.: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%B0%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%B9 (20.09.2019).

¹⁰ См. об этом.: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B0%D1%80%D1%8C%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B4_%D0%A2%D0%92 (20.09.2019).

¹¹ А. А. Лютая, *Современный газетный заголовок: структура, семантика, прагматика*: автореф. дис. ... канд. филол. наук., Волгоград 2008, с. 19.

¹² С. М. Гуревич, *Номер газеты*, Аспект Пресс, Москва 2002, с. 46.

¹³ Л. А. Артемова, *Особенности функционирования антропонимов в немецких медийных текстах*, <http://www.dissercat.com/content/osobennosti-funktsionirovaniya-antroponimov-v-nemetskich-mediinykh-tekstakh#ix-zz2u9EVcH8o> (15.02.2018).

Татьяны Космеды¹⁴, Инны Пирого и Ларисы Изотовой¹⁵, Ольги Пономаревой¹⁶, Мариуша Рутковского¹⁷, Чеслава Кошиля¹⁸ и др.

Цель статьи — показать информативно-выразительный потенциал феминной метафоры, основанной на манипуляции антропонимами, называющими женщину-политика Юлию Тимошенко, что находит выражение в русско- и украинскоязычном газетном дискурсе, создавая ее медиаобраз. Русско- и украинскоязычный газетный дискурс избран по той причине, что именно в украинской и русской лингвокультуре образ популярного политика Юлии Тимошенко находится в центре внимания около 20 лет и поэтому этот феминный антропоним довольно активно подвергается метафоризации. В газетных текстах других языков данный антропоним употребляется преимущественно в информационных жанрах в прямом значении.

ПОНЯТИЕ ФЕМИННОСТИ И ФЕМИННОЙ МЕТАФОРЫ

Гендер активно вошел в науку в последнее десятилетие XX века. Лингвисты подчеркивают, что «новое понимание действительности, переоценка ценностей, пробудившийся интерес к частной жизни человека, развитие новых теорий личности привели к пересмотру научных принципов изучения категорий

¹⁴ Т. А. Космеда, *Метафора сучасної публіцистики: актуалізація антропонімів (на матеріалі української та російської мов)*. «Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка». Серія «Філологічні науки». Мовознавство 2015, № 3, с. 106–122.

¹⁵ І. І. Пірога, Л. І. Изотова, *Метафора як засіб створення іміджу політичного лідера в німецькомовному медіадискурсі*, «Дискурсологія, семантика і прагматика. Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Іноземна філологія» 2018, вип. 88, с. 35–42.

¹⁶ О. А. Пономарева, *Вербалізація політичного іміджу в російських і американських засобах масової інформації*: дис. ... канд. філол. наук, Волгоград, 2008.

¹⁷ M. Rutkowski, *Nazwy własne w strukturze metafory i metonimii. Proces deonimizacji*, «Onomastica» 2017, LXI/2, с. 91–104; M. Rutkowski, *Koncepcja opisu konotacji nazw własnych w Słowniku metafor i konotacji nazw*. «Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawstwo» 2012, т. 19 (39), № 1, с. 141–148.

¹⁸ Cz. Kosyl, *Metaforyczne użycie nazw własnych // M. Szymczak (ред.), Z zagadnień współczesnego języka polskiego*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978.

*этничность, возраст и пол»*¹⁹. Лингвистические гендерные исследования, как известно, сосредотачивались на описании всего того, что касается норм, значений и стереотипов, связанных с дихотомией женщина – мужчина. Но сегодня проблематика гендерной лингвистики проектируется на изучение разнообразных обычаев, норм поведения, а также специфики социализации мужчин и женщин, вербализации всего, что с этим связано. Проблематика гендерной лингвистики, как известно, широка. В основном эта наука занимается решением таких вопросов, как особенности речевого поведения мужчин (маскулинность речи) и женщин (феминность речи), анализ номинаций, связанных с деятельностью мужчин или женщин, наличие родовых противоположностей, характеризующих определенный пол и др. Язык, что общеизвестно, последовательно отражает принцип андроцентризма: «это не просто взгляд на мир с мужской точки зрения, а выдача мужских нормативных представлений и жизненных моделей за единые универсальные социальные нормы и жизненные модели»²⁰. На этом принципе базируются и метафоры языка газеты, т.к. язык, который мы используем в общении, создает картину мира, учитывая, прежде всего, мужскую точку зрения, мужское мировидение, что отражается и при моделировании «женских» метафор²¹. Однако сегодня наблюдается высокая актуализация феминности, т.е. нормативного представления о соматических, психических и поведенческих свойствах, характерных для женщин; это характеристика, связанная с женским полом, определенными формами поведения, ожидаемыми от женщины в обществе, что, соответственно, вербализируется. Считается, что феминность обусловлена биологически, а женщине лишь приписывались такие черты, как пассивность, отзывчивость, мягкость, поглощенность материнством, эмоциональность и т.п. Эти представления мотивированы соотносительностью женщин с частной, а не публичной сферой

¹⁹ В. М. Войченко, *Отражение гендерных стереотипов в языке и культуре*, «Вестник Волгоградского государственного университета», серия Языкознание, 2009, № 1 (9), с. 64.

²⁰ А. А. Денисова (ред.), *Словарь гендерных терминов*, Информация XXI века, Москва 2002, с. 4.

²¹ См. об этом подробнее: Т. А. Космеда, Н. А. Карпенко, Т. Ф. Осіпова, Л. М. Саліонович, О. В. Халіман, *Гендерна лінгвістика в Україні: історія, теоретичні засади, дискурсивна практика*. ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, Коло, Дрогобич–Харків 2014.

жизни. Тем не менее, преобладает точка зрения, что феминность не столь связана с биологией, ибо она конструируется на основе поведения женщин в социуме: с детства девочка подвергается осуждению, если она недостаточно женственна. По мнению французских феминистских теоретиков, в частности Элен Сиксу и Юлии Кристевой, фемининность — произвольная категория, которой женщин наделил патриархат²², что выражается в сексизме, в том числе и языковом, о чем подробно пишет Алла Архангельская²³.

Феминности, естественно, противопоставляют маскулинность, но маскулинные черты (стойкость, мужественность, самодостаточность, смелость и др.) важны для всех — и мужчин, и женщин, а феминные (нежность, эмоциональность, ласковость, уязвимость, умение подчиняться воле мужчин и др.) — свойственны преимущественно женщинам, в частности и с точки зрения их привлекательности для мужчин. Сущность феминности усматривают в установлении для женщин ограничений, которые в конечном итоге именно мужчины находят необходимыми, полезными и приятными для себя.

Начиная с 70-х гг. XX века, женщины отвергли феминность как черту, воспроизводящую их вторичный статус (сделаны из ребра мужчины) в пользу маскулинности. Однако считается, что такие черты феминности, как эмоциональность, уязвимость и интуиция — это не слабость, а особая сила, которая чрезвычайно нужна социуму. Феминность развивается в связи с распространением феминизма как социального явления, связанного с повышением роли женщины в обществе. Она, безусловно, фиксируется в языковых формах, языковой картине мира, вторичных, образных наименованиях, которые попытаемся проследить на материале феминных номинаций, имеющих место в языке современных русско- и украинскоязычных газет и активно в них функционирующих. В языке газеты, как уже отмечалось, распространена метафора, базирующаяся на имени собственном женщин — известных политических деятелей.

²² См.: *Словарь гендерных терминов*, А. А. Денисова (ред.). Информация XXI века, Москва 2002, с. 191.

²³ А. Архангельская, *Сексизм в языке: мифы и реальность*. Univerzita Palackého, Olomouc 2011.

СОВРЕМЕННАЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МЕТАФОРЫ

До середины XX века метафора рассматривалась исключительно как эмоционально-эстетическое средство воздействия на человека, его мировоззрение, психологическое восприятие действительности. Современными «отцами-исследователями» метафоры принято считать Джона Лакоффа и Майкла Джонсона, показавших метафору в совершенно новом когнитивном ключе. Когнитивная наука о метафоре убеждает, что она является неотъемлемой частью человеческого мышления, ибо при помощи метафоры человек создает мир, в котором он живет²⁴.

Длительное время в науке доминировал субстанциональный подход к исследованию метафоры. Это значит, что метафору понимали, как скрытое сравнение, которое можно употребить и в буквальном смысле. Но в последнее время более популярным становится интеракционистский подход, в соответствии с которым метафора — это не сравнение, а последовательность мыслей, ассоциаций, связанных между собой, проникающих друг в друга, что в результате и порождает новый смысл²⁵.

Татьяна Ещенко указала на способы определения метафоры одним ключевым словом, ср.: «коренная» (Стивен Пеппер), «базисная» (Эрл МакКормак), «ориентационная», «онтологическая» (Джон Лакофф и Майкл Джонсон), «магическая» (Рене Веллек, Элизабет Воррен), «терапевтическая» (Дэвид Гордон) и др.²⁶. И этот ряд можно продолжить. Активное изучение метафоры в конце XX века привело к формированию метафорологии как самостоятельного научного лингвистического направления, требующего дальнейшей разработки.

Метафора, как известно, представляет собой способ сохранения и передачи от поколения к поколению ассоциаций, стереотипов, эталонов национально-культурной общности. В соответствии с этим метафоры базируются на системе общепринятых аналогий, ассоциаций, усвоенных в процессе социализации

²⁴ См. об этом: Е. В. Ковалевская, *Метафора и сравнение в публицистическом тексте*, «Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова» 2009, № 3, с. 80.

²⁵ См.: Е. Ю. Сафронова, *Индивидуальные смыслы метафоры*, «Вестник Алтайского государственного аграрного университета» 2006, № 3.

²⁶ См.: Т. Ещенко, *Текстово-антропоцентричний вимір метафори українських поетів 1990-х*, Академвидав, Київ 2018, с. 4.

и овладения родным языком. Процесс создания метафоры связан с (а) концептуальной системой носителей языка, (б) их стандартными представлениями о мире, (в) существующей системой оценок. Безусловно, самым важным компонентом механизма метафоризации является процедура сравнения (Нина Арутюнова, Эрик МакКормак). Метафора предполагает наличие тождества между свойствами ее семантических референтов, поскольку она должна быть понятной; метафора призвана создавать новый смысл, т.е. владеть суггестивностью. Метафора — это видение одного предмета сквозь другой предмет. После «прагматического переворота» в лингвистике в 60–70 годы XX века появляется «стандартная прагматическая модель метафоры» (Пол Грайс, Джон Серль), в соответствии с которой последняя возникает благодаря интенциям говорящего и зависит от них. В современном критическом анализе дискурса (Рут Водак, Тен ван Дейк) и коммуникативной лингвистике метафора квалифицируется как средство коммуникативного влияния, поэтому и направляет исследовательские усилия не на определение и обоснование метафор, а на оценку их использования как способа манипуляции сознанием, что особенно проявляется в газетном дискурсе.

Создание и понимание метафоры — это результат творческих усилий: нет инструкций для определения того, что метафора означает. Ни одна теория метафорического значения не в состоянии объяснить, как функционирует метафора, от каких факторов и в какой степени зависит ее коннотативный диапазон и смысловая выразительность, что и создает самую большую методологическую сложность оперирования метафорой. Исследуя механизмы метафоризации, лингвисты считают, что не обязательно искать общие схемы, свойственные словарным определениям. Речь идет об общих ассоциациях, зачастую трудно определяемых²⁷. В связи со сказанным Дональд Дэвидсон предлагает такое образное, но размытое определение метафоры: «это мир сновидений (*dreamwork of language*)»²⁸. Важным, по мнению Дэвидсона, является не значение метафоры, а ее употребление, поскольку именно в процессе функционирования метафора раскрывает свою главную эстетическую особенность.

²⁷ В.Г. Гак, *Языковые преобразования*, Школа «Языки русской культуры», Москва 1988, с. 484.

²⁸ Д. Дэвидсон, *Что означают метафоры* // Н.Д. Арутюнова, М.А. Журиная (ред.), *Теория метафоры*, Прогресс, Москва 1990, с. 173.

Исследователи справедливо отмечают, что «каждая культурно-историческая эпоха, стиль искусства вырабатывают свой способ художественно-образного осмысления мира, собственную метафорику, которая в пределах универсальности имеет особенности и неповторные черты»²⁹.

Метафора, как отмечалось, часто сочетается с другими тропами и, прежде всего, с перифразой. Перифразы, как и метафора, обязательно передают определенный тип оценки, поскольку «они никогда не становятся обыкновенными лексическими параллелями существующих номинаций»³⁰. Механизм образования перифразы, как известно, объясняется тем, что происходит переименование предмета или явления. Это новое название используют вместо первичного, т.е. вместо основного названия, в частности и имени собственного³¹. В качестве перифраз часто выступают другие имена собственные, обладающие характерными признаками. Так может моделироваться и языковая игра — прием создания комического эффекта вследствие манипуляции образными средствами³². В собранных в этой статье примерах много таких, которые базируются именно на сочетании метафоры и перифразы, что и создает яркие оценочные медиаобразы, иногда с ироническим оттенком. Ирония, естественно, создает ощущение, что предмет обсуждения не таков, каким он кажется.

В основе метафоры и иронии лежат принципиально разные когнитивные механизмы. В то время как метафора становится возможной благодаря нахождению общих свойств двух объектов, ирония основана на когнитивном диссонансе между содержанием высказывания и реальным положением дел³³.

²⁹ Л. О. Андрієнко, *Гене́за та особливості структури метафори бароко*: дис.... канд. філол. наук, Київ 1997.

³⁰ М. П. Коломієць, Е. С. Регушувський, *Короткий словник перифраз*. Радянська школа, Київ 1985, с. 3.

³¹ См. подробнее: М. Bańko, *Peryfrazy w naszym życiu*, «Poradnik Językowy» 2002, № 9; Е. Straś, *Peryfrazy w środkach masowego przekazu (na materiale prasy polskiej i rosyjskiej)* // P. Czerwiński (red.), *Konfrontacje języków słowiańskich na poziomie leksyki, słowotwórstwa i składni*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.

³² См. об этом: Т. А. Космеда, О. В. Халіман, *Мовна гра в парадигмі інтерпретативної лінгвістики. Граматика оцінки. Граматична іграма (теоретичне осмислення дискурсивної практики)*, Коло, Дрогобич 2013.

³³ К. М. Шилихина, *Метафора и ирония*, «Вестник Воронежского государственного университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация» 2009, № 2, с. 40.

Наиболее популярным механизмом образования метафоры в языке современной газеты является актуализация прецедентности. Прецедентный феномен — явление, базирующееся на интеллектуально-эмоциональной памяти определенного национально-лингвального сообщества. Актуализация прецедентности «заставляет» читателя глубже анализировать текст, создавая в сознании реципиента цепочку определенных ассоциаций. Прецедентность активизирует человеческое мышление и способствует моделированию оригинальных образных средств, в том числе и метафор. В качестве прецедентных феноменов часто выступают имена собственные.

ОСОБЕННОСТИ МЕТАФОРИЗАЦИИ АНТРОПОНИМА *ЮЛИЯ ТИМОШЕНКО*

Анализ собранного материала показывает, что, как подчеркивалось, в нем преобладает моделирование пейоративных смыслов, вербализируется преимущественно негативная оценка, что покажем на примерах медиаобраза известного украинского политика Юлии Тимошенко.

Прежде всего, негативно оценивается ее политическая деятельность, факты биографии, ср.: рус. **ретроград**, «газовая принцесса» (*Граждане Украины готовы проголосовать за «газовую принцессу», потому что она ретроград* [Ц, 21.01.2018]); рус. **агент Кремля** ([...] *Тимошенко включили в санкционные списки исключительно для того, чтобы ее не считали агентом Кремля* [Ц, 02.11.2018]); рус. **канцлер нации** (*Новый канцлер нации: фрау Капительман-Тимошенко* [ВП, 19.06.2018]). В последнем примере негативный образ создается и за счет актуализации девичьей фамилии Юлии Тимошенко — *Капительман*: эта фамилия — маркер еврейской национальности, иногда оцениваемой в обществе неодобрительно. Пейоративная коннотация создается и при помощи актуализации сведений о социальном статусе женщины-политика, указанием на ее пенсионный возраст и, соответственно, о невозможности осуществлять активную политическую деятельность, требующую большой затраты энергии и сил: ср. рус. «**пенсционер Юля**» (*Издевались. Не брали в расчет. Все, «пенсционер Юля». Доживает последние деньки в политике* [ВП, 19.06.2018]). При этом наблюдаем употребление разговорной

формы имени *Юля*, а не официальной *Юлия*, что также служит иллюстрацией сниженной речевой тональности, снисходительного отношения.

В соответствии с принципом андроцентризма медиаобраз Юлии Тимошенко создается при помощи сравнения с мужскими образами, политическими деятелями, в частности и идеологами фашизма, например: рус. **любимый «фюрер»** (*Нація фактично була окупована ставленниками Тимошенко. І всі вони, як один, предали свого любимого «фюрера»* [ВП, 19.06.2018]); историческими деятелями, полководцами, которые стремились покорить весь мир, однако они, хоть и прославились, но вошли в народную память в негативном контексте, отличаясь отрицательными чертами характера, в частности такими, как амбициозность, честолюбие, эгоизм, желание славы любой ценой, жестокость и др., ср.: укр. **Наполеон у спідниці від Айни Гасе без армії** (*Пані Юля — це Наполеон у спідниці від Айни Гасе без армії* [УМ, 14.05.05]); или сравнение с **Виктором Януковичем** — экс-президентом Украины, олигархом, предательски сбежавшим в Россию после украинской Революции Достоинства и обокравшим государственную казну Украины, ср.: укр. **новый Янукович** (*Висловлено підозру, що Тимошенко для України — новий Янукович* [ДТ, 31.03.2014]). Подобные «мужские» метафоры-перифразы — свидетельство патриархального мышления, ибо мужчина всегда лучше женщины: он умнее, сильнее, качественно лучше. Но в случае Юлии Тимошенко сравнение с мужчиной свидетельствует о наличии у женщины-политика отрицательных черт, присущих тем мужчинам, с чьими именами сравнивается Юлия Тимошенко.

Ироническое шутливое метафорическое выражение рус. **герой шутки про «простого украинца»** — вербальная реакция на фотографию, где Юлия Тимошенко пьет кофе на автозаправке. Ср. контекст: *Юлия Тимошенко выпила кофе на заправке и стала героем шутки про «простого украинца»* [НВ, 23.10.2018]. Фразеологическую инновацию *простой украинец* употребляют в случае, когда необходимо представить обыденную ситуацию, но эта ситуация фальшивая, фейковая, не соответствует действительности; ср. также рус. **списанный игрок** — ‘о Юлии Тимошенко в качестве кандидата на пост Президента Украины в 2014 году’, ср.: *После разгромного поражения Юлии Тимошенко на выборах Президента 2014 года и неудачном*

выступлении на выборах в Раду, многие считали ее **списанным игроком** [Ц, 07.08.2018]; укр. **гробар Помаранчевої революції** (Тимошенко — **гробар Помаранчевої революції** [УМ, 31.07.2014]); рус. **рейтинговый политик Украины** ([...] **самый рейтинговый политик Украины** после отсидки в Харьковской больнице железнодорожников **превратился в изгой с плохо прокрашенными корнями волос** [ВП, 19.06.2018]) и др.

Распространены метафоры-перифразы — сложные слова с приложениями, ср.: рус. **политик-тяжеловес** (*Шансов в 2014 году у ослабленной Тимошенко практически не было, поэтому в президентских выборах она приняла участие исключительно ради того, чтобы о ней не забывали, как о возможном кандидате, политике-тяжеловесе и лидере политической силы* [Ц, 04.07.2018]); рус. **президент-оборотень** (*На Украине может появиться президент-оборотень* [СП, 06.12.2018]).

Исследуемый материал показывает, что чаще моделируются иронические смыслы, ср.: укр. «**душа Майдану**» («**душа Майдану**» [...] **наполягала** [...] [УМ, 04.02.2001]). Также наблюдаем распространенный прием создания метафоры-перифразы на основании «присвоения высокого псевдотитула»: это свидетельствует о том, что их носители, а речь идет о Юлии Тимошенко, обладают не только неограниченной властью, силой влияния, цинизмом, коварством, но и привлекательностью. Чаще всего используются слова **королева**, **принцесса**, **мадонна**, ср.: рус. «**газовая принцесса**» (*То ли, действительно, надоела местным толстосумам «газовая принцесса», то ли не поделили власть* [Ц., 02.11.2018]); рус. «**оранжевая принцесса**» (*До этого «оранжевая принцесса» потребовала от России возместить все убытки, нанесенные Украине и ее гражданам в результате военных действий на юго-востоке страны и заявила, что Москва «заплатит сполна за агрессию»* [Д., 06.11.2018]); укр. «**газова принцеса**» (*Це у нас молода гарна жінка, «газова принцеса»* [...] [УМ, 24–04.02.2005]); укр. **лицемірна «принцеса»** ([...] *волюючи зректися «коренів», лицемірна «принцеса» цинічно змінила своє по батькові* [...] [УМ, 02.04.2008]); укр. «**кровожерлива принцеса**» (*І ось що вийшло: «кровожерлива принцеса»* [...] [УМ, 02.04.2008]); укр. «**помаранчева принцеса**», «**королева революції**» (*У ході Помаранчевої революції її номінували «помаранче-*

вою принцесою», «королевою революції» [...] ці слогани вдало запуснені [УМ, 02.04.2008;]).

Иногда, как видим, прилагательные-эпитеты, сочетающиеся с метафорой, имеют резко выраженную отрицательную оценку (*кровожерлива, лицемірна*), либо указывают на отношение к деятельности, которой занималась Юлия Тимошенко, например, *газова* (принцесса): известно, что в свое время Юлия Тимошенко подписала не совсем выгодный контракт с Россией относительно поставки газа в Украину.

В процессе создания метафор актуализируются различные стилистические параметры, например: грубо: рус. **«баба Юля»** ([...] *единственный, кто сможет этому «замечательному» плану помешать, это «баба Юля»* [А, 08.10.2018]); пренебрежительно: рус. **политиканша, не помнящая прошлого** (*Политиканша, не помнящая прошлого, пытается развалить страну* [Д, 16.11.2018]); шутливо-иронически: укр. **«богиня Помаранчевої революції»** («*Богиня помаранчевої революції»* [...] *наполягала саме на призначенні деяких заплямованих надто палкою співпрацею з режимом Кучми кадрів* [УМ, 24–04.02.2005]).

Редко, но все же моделируются и положительные смысловые оттенки, ср.: рус. **фаворит президентской гонки** — это слова известного олигарха Игоря Коломойского о Юлии Тимошенко, которая в апреле 2019 г. претендовала на пост Президента Украины. Употреблено в названии статьи: «*Она уже во втором туре*»: *Коломойский назвал Тимошенко фаворитом президентской гонки* [Ц, 21.11.2018]; рус. **мастер необычных политических решений** (*Тимошенко — вообще мастер необычных политических решений* [ФАН, 07.02.2017]); укр. **атомна електростанція** (*Юля — це атомна електростанція* [СП, 24–30.03.2016]); укр. **великий комп'ютер** (*Юля — це великий комп'ютер* [УМ, 24–04.02.2005]). При этом женщину-политика называют просто по имени.

Иногда прослеживаем моделирование языковой игры, что происходит, как отмечалось, в процессе актуализации явления прецедентности. Так, известный журналист Аркадий Бабченко сконструировал креативную номинацию-метафору рус. **политиканша, не помнящая родства**, актуализировал идиоматическое выражение *Иван, не помнящий родства* — 'о безродном

человеке'. Ср. контекст: **Политиканша, не помнящая прошлого, пытается развалить страну** [Д, 16.11.2018]; ср. также рус. **Белая Дама** ([...] *Несмотря на «изношенность» бренда Белой Дамы в то, уже далекое время, ее политическая сила все же попала в парламент с довольно неплохим результатом* [Ц., 04.07.2018]. В военном жаргоне белая дама обозначает 'холодное оружие'³⁴: очевидно, эта метафора подчеркивает не только остроту слова политического лидера, но и ее коварность. Кроме этого, Юлию Тимошенко так называли, видимо, еще и потому, что она любит наряды белого цвета и является блондинкой, а еще символом ее партии было красное сердце на белом фоне (белый цвет — символ чистоты). В выражении *белая дама* сталкивается, как видим, несколько смыслов и также прослеживаем языковую игру. Используется прием капитализации, т.к. каждое слово в этом словосочетании написано с большой буквы вопреки правилам орфографии.

Женщина с косой — так иронически называют Юлию Тимошенко, для которой характерна прическа с уложенной вокруг головы косой. Однако и в этом случае возникает языковая игра, ибо актуализируется фразеологизм-эвфемизм: *женщина с косой* — так называют и смерть. Сталкиваются два смысла, при этом агрессия представлена эвфемистически. Ср. контекст: **Женщина с косой нежно берет Донбасс за горло** [СП., 19.07.2018]. Выразительность текста усиливается за счет его насыщенности фразеологизмами: *женщина с косой* и *брать за горло*. В украинском газетном дискурсе прослеживаем вариант «**дама з косою**» (*З Парижа вона привезла [...] цілу низку епітетів, якими українського прем'єра нагородила французька преса — «слов'янська мадонна» [...] «дама з косою»* [УМ, 24–04.02.2005]), но здесь моделируются метафоры-перифразы с положительным оценочным смыслом.

Актуализирован и негативный образ, связанный с азартными играми: «**Чирвова королева**» (*Від «помаранчевої принцеси» до «Чирвової королеви»* (название статьи) [УП, 22.01.2010]). Прецедентность этого выражения объясняется тем, что карты считаются атрибутами развлечений, а азарт, с которым сопровождается игра, алкоголь, и последующие «приключения», служат

³⁴ См.: *Исторический словарь галлицизмов русского языка*, <https://gallicismes.academic.ru/12130/%D0%B4%D0%B0%D0%BC%D0%B0#sel=>cit> (2019.02.20).

причиной порицания и запрета этой настольной игры в некоторых слоях общества. *Дама червей* считается покровительницей преступного мира.

Наблюдаем прием использования собственных имен известных лиц вследствие актуализации собственного имени в аббревиатурной форме, например, номинация **леди Ди** касалась британской принцессы Дианы, которую очень любили англичане. На основании названной номинации образовалась другая (образная) — «**Леди Ю**» как перифразированное имя Юлии Тимошенко, которое, казалось бы, должно положительно ее характеризовать по аналогии. Однако кавычки свидетельствуют о наличии иронии, ср.: [...] *Тимошенко дышит в спину комик Зеленский (13 % у «леди Ю» против 8 % шоумена)* [СП, 10.10.2018].

Прокомментируем еще один яркий пример: рус. «**украинская Меркель**». Метафора основана на сравнении украинского политика Юлии Тимошенко с Канцлером Германии Ангелой Меркель. Актуализирована ирония, ср.: *Себя Тимошенко, естественно, видит «украинской Меркель», занимающей должность канцлера нации четыре срока подряд* [ВП, 19.06.2018]. Здесь имеет место распространенная модель: «имя известного деятеля + указание на этническую принадлежность, связанную с другим лицом». В примере **канцлер нации** также происходит сравнение Юлии Тимошенко с Канцлером Германии Ангелой Меркель, но собственное имя не называется, а имеется указание на должность в правительстве, распространенную исключительно в Германии, поэтому ситуация сравнения и понятна. Употреблено в названии статьи: *Новый канцлер нации* [...] [ВП, 19.06.2018].

Неоднократно прослеживаем использование прецедентных ситуаций. Так, в метафорическом выражении «**оранжевая принцесса**» речь идет о Юлии Тимошенко, которая во время Оранжевой революции в 2004 г. вместе с Виктором Ющенко боролась за справедливые выборы в Украине, ср.: *До этого «оранжевая принцесса» потребовала от России возместить все убытки, нанесенные Украине и ее гражданам в результате военных действий на юго-востоке страны и заявила, что Москва «оплатит сполна за агрессию»* [Д, 06.11.2018]. Прилагательное *оранжевый* получило статус прецедентного. Имеет место также посыл к имени **Жанны Д'Арк** для моделирования иронии (укр. *В каземат — Тимошенкова Юлія, з каземату — Жанна Д'Арк* [ЛУ, 27.01.2005]). На прецедентности построены

и следующие метафорические образования, актуализирующие перифрастические номинации, в частности выражение «**железная леди**», впервые употребленное относительно премьер-министра Великобритании Маргарет Тэтчер, которая была первой женщиной в Европе, избранной на эту должность. Идиома *железная леди* употреблялась и относительно ряда других женщин-политиков, среди них Индира Ганди, Голда Меир. Однако наиболее последовательно эта номинация (англ. *the Iron Lady*) ассоциируется с Маргарет Тэтчер, известной жесткостью и бескомпромиссностью своей политики; она применялось к ней, прежде всего, в советских СМИ того времени — 70–80-е гг. XX века³⁵. Сегодня выражение «железная леди» используется в отношении женщин, занимающих высокие руководящие посты в бизнесе и на государственной службе. Такие женщины характеризуются непреклонным характером и жестким стилем руководства. Вполне логично этот фразеологизм употребляют и относительно Юлии Тимошенко: (укр. «**залізна леді**» (...*деколи навіть видається, що «залізна леді» лягає із заплетеними косами спати, бо от уже кілька років її зачіска не міняється* [УМ, 02.02.2005])).

Удачной представляется метафора, основанная на сравнении Юлии Тимошенко с княгиней Киевской Руси Ольгой, прославившейся тем, что она сумела жестоко отомстить за смерть своего мужа Игоря, т.е. княгиня отличалась силой духа, самообладанием, «мужским» характером, большой жесткостью. Данная метафора основана на прецедентном имени украинской истории, ср. укр.: *рівноапостольна княгиня Ольга* [...] [День, 25.11.2011]).

А пример **училка категории MILF** указывает на метафору, очерчивающую новый имидж Юлии Тимошенко после ее освобождения из тюрьмы. Аббревиатура MILF переводится, как ‘мама, с которой я хотел бы заняться сексом’, ср. контекст: *Появился новый имидж — **училка категории MILF** в очках с распущенными волосами из классических немецких фильмов с разносчиками пиццы и сантехниками* [ВП, 19.06.2018]. Это выражение имеет эфемистический характер вследствие использования иноязычной аббревиатуры.

Популярными являются и зоометафоры с негативным значением, ср.: укр. **біла тигриця** (*Для білої тигриці закон*

³⁵ И. И. Санжаревский, *Политическая наука: Словарь-справочник*, 2010, <http://niv.ru/doc/dictionary/politicalscience/index.htm#198> (2019-02–20).

не писаний [УП, 04.01.2010]); **лиса** [**лисиця** — Т. К.] **драна** (*Лідер Радикальної партії Олег Ляшко хоче позбавити громадянства очільницю фракції «Батьківщина» та називає її «лисою драною»* [УП, 22.07.2016]), укр. **кремлівська «зозуля»** (*Кремлівська «зозуля», яка з вдячністю за закриті в Росії кримінальні справи виштовхувала з політичного поля проукраїнських «помаранчевих політиків»* [УМ, 31.06.2014]); укр. **московська зозуля** (употреблено в названні статті [ГП, 16.04.2016]).

Но наиболее оригинальным является метафорический образ **«Юля-феникс»**, основанный на актуализации мифонима. Как известно, *феникс* — ‘птица, обладающая способностью сжигать себя и возрождаться из пепла, символ вечного обновления’. В газетном дискурсе на основании прецедентного феномена создан иронический смысл, ср.: *Там теперь в ходу шутки про «Юлю-феникса», которая в огне не горит и в воде не тонет* [РБ, 14.12.2018]).

В проанализированном материале всего 5 примеров использования феминной метафоры антропонима Юлия Тимошенко в заголовках, однако в одном примере сталкиваются даже две метафоры, ср.: *Від «помаранчевої принцеси» до «Чирвової королеви»*. В русскоязычном тексте, как и в украинскоязычном, прослеживаем также 2 метафорических употребления в сильной позиции заголовка. Подобные метафорические заголовки определяют как заголовки-экспрессивы; подчеркивается, что их компонентами обязательно являются оценочность, эмоциональность и образность, иногда, как в вышеприведенном примере, проявляется контрастность, неожиданность переносного значения.

Среди собранных примеров, как отмечалось в процессе описания материала, большинство антропонимных метафор репрезентируют отрицательные смыслы, что целиком оправдано: негатив привлекает больше, а позитив воспринимается как норма. Примеры, представляющие положительные смыслы, составляют всего 3 % от общего количества единиц собранной картотеки.

ВЫВОДЫ

В исследованиях XXI века метафора изучается в пределах самостоятельного направления — лингвистической метафорологии

и рассматривается как универсальное явление в гетерогенных измерениях на фоне интеграционных процессов научного, образного, ассоциативного, бытового, религиозного и других видов человеческого мышления. Она обладает специфическими возможностями онтологически воплощать в себе всевозможные сферы бытия: реальные, трансцендентные, интенциональные и т.д. Метафора — регулярное и продуктивное явление речи, фиксируемое в языке, с ярко выраженной антропоцентрической направленностью: человек рассматривается сквозь призму метафоры как объект, а не субъект познания. Креативные языковые личности видят источник метафорообразования в особенностях человеческого сознания — мировосприятия, миропонимания, мироощущения, пытаются осмыслить речевые процессы, касаясь мета-, экстралингвистической сферы. За каждой метафорой стоит его языковой личности.

Газетный дискурс, без сомнения, ярко и последовательно репрезентирует политическую сферу нашей жизни. Средства массовой информации справедливо называют «четвертой властью». Их основными функциями являются: 1) пропаганда, 2) агитация, 3) информация о важнейших событиях, происходящих в мире, 4) оценка, квалификация явления, освещение объекта в нужном свете, навязывание имиджа, не всегда реалистически, иногда включая «черный пиар», распространяя фейк, актуализируя «язык ненависти». При этом создаются и положительные, и отрицательные медиаобразы. Последние однако превалируют.

Читателей привлекает образная газетная речь, насыщенная стилистическими фигурами и тропами, яркими средствами экспрессии, эмоциональности, оценочности, среди которых и феминная метафора, ибо активная общественная позиция женщины находится сегодня в центре внимания журналистов. Публицистический дискурс последовательно отражает события, происходящие в обществе, иллюстрируя широкие возможности для создания и феминных метафорических образов с актуализацией перифразы, «накладывающейся» на метафору, что создает и языковую игру, моделирует оценку, иронические смыслы. При этом журналисты умело манипулируют феноменом прецедентности, создавая емкие метафорические комплексы.

Метафоры, основанные на актуализации собственного имени женщины-политика Юлии Тимошенко, как показал проанализи-

зированной материал, особенно выразительны и популярны: с одной стороны, они отражают андроцентризм, сексизм, но, с другой стороны, наблюдаем и новое явление — оригинальную вербализацию феминности: сравнение лица женского пола с другими известными женщинами, восхищение женским характером или осуждение его. Таким образом, современная феминная метафора — крайне неординарное явление в контексте лингвокультурного дискурса. Феминные метафоры — генераторы новых семантических коннотаций, образных смыслов, они являются не только способом познания мира, но и трансформируют новые знания, отражают этнокультурные традиции.

Для номинации Юлии Тимошенко используются традиционные модели: ее сравнивают с известными деятелями политики, историческими личностями, персонажами художественной литературы, ей присваивают высокие титулы и т.д. При этом используются яркие «говорящие» антропонимы. В современном русско- и украинскоязычном дискурсе сформировался медиаобраз Юлии Тимошенко как честолюбивого, амбициозного, властного, влиятельного, сильного, жестокого и жесткого, коварного политика, с мужским характером, но гибкого, мужественного, смелого, любой ценой достигающего цели, хитрого, умного, компетентного, эрудированного, элегантного, красноречивого, женственного, нежного, однако вследствие своей политической деятельности не достигшего желаемого успеха и не принесшего положительных результатов своей стране; политического лидера, у которого в Украине уже нет будущего, но продолжающего стремиться к власти. Антропонимы *Юлия Тимошенко*, *Юля*, безусловно, превратились в прецедентные имена, которые в будущем также будут использовать в качестве метафор, перифраз, имеющих емкое смысловое содержание.

Итак, феминная метафора газетного дискурса — мощный механизм моделирования медиаобраза, создания определенного имиджа личности, прежде всего, имиджа политического деятеля, который формируется на основе идентифицирующих языковых метафорических констант.

REFERENCES

- Andrienko, Liliya. *Geneza ta osoblivosti strukturi metafori baroko*: dis. ... kand. filol. nauk, Kiïv, 1997 [Андрієнко, Лілія. *Гене́за та особливості структури метафори бароко*: дис. ... канд. філол. наук, Київ, 1997].
- Arkhangel'skaya, Alla. *Seksizm v yazyke: mify i real'nost'*. Olomouc: Univerzita Palacheho, 2011 [Архангельская, Алла. *Сексизм в языке: мифы и реальность*. Olomouc: Univerzita Palacheho, 2011].
- Artemova, Lyudmila. *Osobnosti funktsionirovaniya antroponomov v nemetskikh mediynykh tekstakh* [Артемова, Людмила. *Особенности функционирования антропонимов в немецких медийных текстах*] <<http://www.dissercat.com/content/osobnosti-funktsionirovaniya-antroponomov-v-nemetskikh-mediinykh-tekstakh#ixzz2u9EVcH8o>>.
- Arutyunova, Nina. "Metafora i diskurs." Nina Davidovna Arutyunova, Zhurinskaya Marina Andreevna (ed.). *Teoriya metafory*, Moskva: Progress, 1990: 11–32 [Арутюнова, Нина. "Метафора и дискурс." Нина Давидовна Арутюнова, Марина Андреевна Жури́нская (ред.). *Теория метафоры*, Москва: Прогресс, 1990: 11–32].
- Bańko, Mirosław. "Peryfrazy w naszym życiu." *Poradnik Językowy* 2002, nr 9: 3–23.
- Belyavskaya, Yevgeniya. "Freym 'politik' v angloyazychnom biograficheskom diskurse (k metodike analiza)." *Politicheskaya Lingvistika* 2012, no. 2(40): 21–26 [Белявская, Евгения. "Фрейм «политик» в англоязычном биографическом дискурсе (к методике анализа)". *Политическая лингвистика* 2012, no. 2(40): 21–26].
- Denisova, Alla (Ed.). *Slovar' gendernykh terminov*. Moskva: Informatsiya KHKNI veka, 2002 [Денисова, Алла (ред.). *Словарь гендерных терминов*. Москва: Информация XXI века, 2002].
- Davidson, Donald. "Chto oznachayut metafory." Arutyunova, Nina. Zhurinskaya, Marina Andreevna (eds.). *Teoriya metafory*. Moskva: Progress, 1990: 173–193 [Дэвидсон, Дональд. "Что означают метафоры." Арутюнова, Нина, Жури́нская, Марина Андреевна (ред.). *Теория метафоры*. Москва: Прогресс, 1990: 173–193].
- Dobrosklonskaya, Tat'yana. *Medialingvistika: sistemnyu podkhod k izucheniyu yazyka SMI: sovremennaya angliyskaya mediaset'*. Moskva: Flinta, 1999 [Добросклонская, Татьяна. *Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: современная английская медиасеть*. Москва: Флинта, 1999].
- Eshchenko, Tetyana. *Tekstovo-antropotsentrichniy vimir metafori ukraïns'kikh poyetiv 1990-kh*. Kiïv: Akademvidav, 2018 [Ещенко, Тетяна. *Текстово-антропоцентричний вимір метафори українських поетів 1990-х*. Київ: Академвидав, 2018].
- Gak, Vladimir. *Yazykovuye preobrazovaniya*. Moskva: Shkola "Yazyki rusскоy kul'tury," 1988 [Гак, Владимир. *Языковые преобразования*. Москва: Школа "Языки русской культуры," 1988].
- Gurevich, Semen. *Nomer gazety*. Moskva: Aspekt Press, 2002 [Гуревич, Семен. *Номер газеты*. Москва: Аспект Пресс, 2002].

- Istoricheskiy slovar' gallitsizmov russkogo yazyka* [Исторический словарь галлицизмов русского языка] <<https://gallicismes.academic.ru/12130/%D0%B4%D0%BC%D0%Bo#sel=>> 2019-02-20>.
- Kolomiets', Mikola, Regushevs'kiy, Evgen Semenovich. *Korotkiy slovník perifráz.* Kíiv: Radyans'ka shkola, 1985 [Коломиєць, Микола, Регушевський, Євген. *Короткий словник перифраз.* Київ: Радянська школа, 1985].
- Kosmeda, Tetyana. *Aksiologichni aspekti pragmalingvistiki: formuvannya i rozvitok kategorii otsinki.* L'viv: LNU im. I. Franka, 2000 [Космеда, Тетяна. *Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки.* Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2000].
- Kosmeda, Tetyana, Karpenko, Nataliya, Osipova, Tetyana, Salionovich, Lyudmila, Khaliman, Oksana. *Genderna lingvistika v Ukraïni: istoriya, teoretichni zasadi, diskursivna praktika.* Kharkiv: KHNPU im. G. S. Skovorodi; Drogoibich: Kolo, 2014 [Космеда, Тетяна, Карпенко, Наталія, Осіпова, Тетяна, Саліонович, Людмила, Халіман, Оксана. *Гендерна лінгвістика в Україні: історія, теоретичні засади, дискурсивна практика.* Харків: ХНПУ ім. Г.С. Сковороди; Дрогобич: Коло, 2014].
- Kosmeda, Tetyana, Khaliman, Oksana. *Movna gra v paradigmi interpretativnoi lingvistiki. Gramatika otsinki. Gramatichna igrema (teoretichne osmisleniya diskursivnoi praktiki).* Drogoibich: Kolo, 2013 [Космеда, Тетяна Анатоліївна, Халіман, Оксана. *Мовна гра в парадигмі інтерпретативної лінгвістики. Граматика оцінки. Граматична ігра (теоретичне осмислення дискурсивної практики).* Дрогобич: Коло, 2013].
- Kosmeda, Tetyana. "Metafora suchasnoi publitsistiki: aktualizatsiya antroponimiv (na materialii ukrains'koï ta rosiys'koï mov)." *Naukoviy visnik DDPU imeni I. Franka. Seriya "Filologichni nauki. Movoznavstvo."* 2015, no. 3: 106–122 [Космеда, Тетяна. "Метафора сучасної публіцистики: актуалізація антропонімів (на матеріалі української та російської мов)". *Науковий вісник ДДПУ імені І. Франка. Серія „Філологічні науки. Мовознавство."* 2015, № 3: 106–122].
- Kosyl, Czeslaw. "Metaforyczne użycie nazw własnych." Szymczak, Mieczyslaw. *Z zagadnień współczesnego języka polskiego.* Wrocław: Ossolineum, 1978.
- Kovalevskaya, Yekaterina. "Metafora i sravneniye v publitsisticheskom tekste." *Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova,* 2009, no. 3: 80–85 [Ковалевская, Екатерина. "Метафора и сравнение в публицистическом тексте". *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова,* 2009, no. 3: 80–85].
- Lyutaya, Anna. *Sovremennyy gazetnyy zagolovok: struktura, semantika, pragmatika: avtoref. d. dis. ... kand. filol. nauk.* Volgograd 2008 [Лютая, Анна. *Современный газетный заголовок: структура, семантика, прагматика: автореф. дис. ... канд. филол. наук.* Волгоград 2008].
- Petrova, Nataliya, Ratsiburskaya, Larisa. *Yazyk sovremennykh SMI: sredstva rechevoy agressii.* Moskva: Flinta: Nauka, 2011 [Петрова, Наталия, Рацибурская, Лариса. *Язык современных СМИ: средства речевой агрессии.* Москва: Флинта: Наука, 2011].
- Piroga, Inna, Izotova, Larisa. "Metafora yak zasib stvorenniya imidzhu politichnogo lidera v nimets'komovnomu mediadiskursi." *Diskursologiya, semantika i pragmatika. Visnik KHNU im. V. N. Karazina. Inozemna filologiya,* vip. 88, 2018: 35–42 [Пірога, Інна, Ізотова, Лариса. "Метафора як засіб створення іміджу політичного лідера в німецькомовному медіадискурсі." *Дискурсологія,*

- семантика і прагматика. Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. Іноземна філологія, вип. 88, 2018: 35–42].
- Ponomareva, O'l'ga. *Verbalizatsiyapoliticheskogo imidzha v rossijskikh i amerikanskikh sredstvakh massovoy informatsii*: dis. ... kand. filol. nauk. Volgograd 2008 [Пономарева, Ольга. *Вербализация политического имиджа в российских и американских средствах массовой информации*: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград 2008].
- Romanova, Anastasiya, Romanova, Yekaterina, Voyevodkin, Nikolay. *Imya sobstvennoye v politike: yazyk vlasti i vlast' yazyka*. Moskva: Liliya LTD, 2000 [Романова, Анастасия, Романова, Екатерина, Воеводкин, Николай. *Имя собственное в политике: язык власти и власть языка*. Москва: Лилия ЛТД, 2000].
- Rutkowski, Mariusz. "Koncepcja opisu konotacji nazw własnych w 'Słowniku metafor i konotacji nazw'." *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria językoznawcza*, t. 19 (39), z. 1, 2012: 141–148.
- Rutkowski, Mariusz. *Nazwy własne w strukturze metafory i metonimii. Proces denominizacji. Onomastica* 2017, no. LXI/2: 91–104.
- Safronova, Yelena. "Individual'nyye smysly metafory." *Vestnik Altajskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta*. 2006b no. 3: 114–119 [Сафронова, Елена. "Индивидуальные смыслы метафоры". *Вестник Алтайского государственного аграрного университета*. 2006, no. 3: 114–119].
- Sanzharevskiy, Igor'. *Politicheskaya nauka: Slovar'-spravochnik* [Санжаревский, Игорь. *Политическая наука: Словарь-справочник*. 2010]. <<http://niv.ru/doc/dictionary/politicalscience/index.htm#198>> cit.
- Shilikhina, Kseniya. "Metafora i ironiya." *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta, Seriya Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 2009, no. 2: 39–42 [Шилихина, Ксения. "Метафора и ирония." *Вестник Воронежского государственного университета. Серия Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2009, no. 2: 39–42].
- Straś, Ewa. "Peryfrazy w środkach masowego przekazu (na materiale prasy polskiej i rosyjskiej)." Czerwiński, Piotr (red.), *Konfrontacje języków słowiańskich na poziomie leksyki, słowotwórstwa i składni*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2001: 102–110.
- Voychenko, Viktoriya. "Otrazheniye gendernykh stereotipov v yazyke i kul'ture." *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta, seriya Yazykoznanie*, № 1 (9), 2009: 64–70 [Войченко, Виктория. "Отражение гендерных стереотипов в языке и культуре." *Вестник Волгоградского государственного университета, серия Языкознание*, № 1 (9), 2009: 64–70].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И СОКРАЩЕНИЙ

[«Антифашист»] —	А
[«Вся Правда»] —	ВП
[«Диалог»] —	Д
[«День»] —	День
[«Дзеркало тижня»] —	ДТ
[«Літературна Україна»] —	ЛУ
[«Новое Время»] —	НВ
[«Слово просвіти»] —	СП
[«Україна молода»]—	УМ
[«Федеральное Агентство Новостей»]	ФАН
— [«Царьград»] —	Ц
[«RYBALTIC.ru»] —	РЫ




ŻANNA SŁADKIEWICZ

Uniwersytet Gdański

 <https://orcid.org/0000-0001-7237-5328>

MARTA NOIŃSKA

Uniwersytet Gdański

 <https://orcid.org/0000-0002-1245-6633>

INTERSEMIOTYCZNA ANALIZA KOMUNIKATÓW MEDIALNYCH (ORĘDZIA NOWOROCZNE WŁADIMIRA PUTINA I WOŁODYMYRA ZEŁENSKIEGO NA 2021 ROK)

INTERSEMIOTIC ANALYSIS OF MEDIA COMMUNICATION

(THE NEW YEAR'S ADDRESSES BY VLADIMIR PUTIN AND VOLODYMYR ZELENSKY FOR 2021)

Researchers in humanities and social sciences have been searching for an approach allowing for a detailed and accurate description of contemporary communication. The authors point to the trend towards visualization in the media and the increasing interconnection of various semiotic systems observed in modern media texts. Some methodological solutions are presented on the example of the intersemiotic analysis of the New Year's addresses by Vladimir Putin and Volodymyr Zelensky for 2021.

Key words: intersemiotic analysis, media communication, New Year's address, president, Russia, Ukraine

WPROWADZENIE

Rozwój technologii cyfrowych spowodował istotne zmiany w komunikacji oraz w sposobie tworzenia i przekazywania znaczenia. Współczesny odbiorca komunikatów medialnych styka się ze skomplikowanymi zespołami znaków, które często zawierają elementy werbalne, akustyczne i wizualne. Ich pełny opis możliwy jest jedynie przy uwzględnieniu różnych systemów semiotycznych i ich współdziałania¹. W badaniach poświęconych tekstem wielokodowym

¹ Zob. Mediolingwistyka. Rozmowa na temat statusu mediolingwistyki z prof. Ewą Marthą Eckkrammer, prof. Martinem Luginbühlem i prof. Bogusławem Skowronkiem, <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnZlgZn> (30.09.2019).

czysto lingwistyczne metody często okazują się niewystarczające. Przedstawiciele nauk humanistycznych i społecznych wciąż próbują stworzyć metodologię odpowiednią do pełnej i wyczerpującej analizy semiotycznie skomplikowanej przestrzeni komunikacyjnej². Proces ten jeszcze trwa, co dobrze ilustruje wysoka wariantywność nomenklatury używanej do opisu współczesnych komunikatów³.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie wybranych prób rozwiązania problemów pojawiających się przy wypracowywaniu odpowiedniej metodologii dla wyczerpującego opisu przestrzeni medialnej. Jako materiał do przykładowej analizy posłużyły orędzia noworoczne Władimira Putina i Wołodymyra Zelenskiego na 2021 rok.

1. EKSPANSJA ŚRODKÓW WIZUALNYCH WE WSPÓŁCZESNEJ PRZESTRZENI KOMUNIKACYJNEJ

Wyraźną tendencją do intensywnego wykorzystywania środków wizualnych w procesie wymiany informacji odnotowuje wielu badaczy⁴. Ekspansja obrazów wiąże się z dążeniem współczesnego społeczeństwa do zwiększenia informatywności i sugestywności komunikacji poprzez redukcję użycia środków werbalnych.

Ważną cechą komunikacji wizualnej i percepcji wzrokowej stanowi ich większa uniwersalność aniżeli przekazów słownych (zrozumiałych jedynie dla osób władających danym językiem) oraz szybkość ich replikacji i rozprzestrzeniania w środowisku cyfrowym, co zapewnia niemal nieograniczoną dystrybucję. W dzisiejszym zglobalizowanym świecie wiadomości wizualne mają szczególną wartość.

² H. Stöckl, *Medienlinguistik. Zu Status und Methoden eines (noch) emergenten Forschungsfeldes*, w: Ch. Grösslinger, G. Held, H. Stöckl (red.), *Presstextsorten jenseits der ‚News‘. Medienlinguistische Perspektiven auf journalistische Kreativität*, Lang, Frankfurt am Main 2012, s. 24–27.

³ Ż. Śladkiewicz, *Spoleczeństwo „oka” i tekst wielokodowy (na przykładzie rosyjskiej satyry politycznej)*, „Przegląd Rusycystyczny” 2014, nr 3, s. 111–124.

⁴ G. Kress G., T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, Arnold Publishers, London 2001; С.С. Аванесов, *Визуальность и коммуникация*, „ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики” 2014, № 2, s. 11–25; М.В. Габова, *Визуальная культура современного (опыт типологии)*, „Человек. Культура. Образование” 2017, № 2 (24): 30–40; С.И. Симакова, *Тенденции визуализации журналистского контента в современных СМИ*, „Вестник Северо-Осетинского университета им. К.Л. Хетагурова” 2015, № 3, s. 213–218.

Mimo dużej liczby reklam i filmików w przestrzeni internetowej, w których komunikat werbalny odgrywa marginalną rolę, analizując całość praktyk komunikacyjnych, nie można stwierdzić, że język został zastąpiony przez obraz. Zarówno w codziennych interakcjach, jak i w środkach masowej informacji stanowi on bardzo ważny (a niejednokrotnie najważniejszy) element komunikatu, często występujący w połączeniu z obrazem czy odpowiednio dobraną melodią oraz różnymi elementami akustycznymi. Jak słusznie zauważa Małgorzata Lisowska-Magdziarz, większość tekstów medialnych ma charakter mieszany⁵.

2. METODOLOGIA BADAŃ I PODSTAWOWE TERMINY

Zjawisko komunikacji wielokodowej czy też wielokanałowej, w której używane są środki werbalne i niewerbalne, obserwowano już w starożytności (było ono rozważane w ramach klasycznej retoryki)⁶. Wieloaspektowy opis rzeczywistości uwzględniający różne typy znaków leży w polu zainteresowania semiotyki⁷. Francuski badacz Abraham Moles, prowadząc rozważania o „ekranie” kultury mozaiki, pisał o specyficznej architekturze komunikatów, z których każdy konstruowany jest jako zbiór kilku przekazów nałożonych na siebie przy użyciu takich zespołów znaków, jak plamy świetlne, litery alfabetu, słowa, konstrukcje składniowe, akapity itp.⁸. Opis komunikacji wielokodowej w naukowym dyskursie rosyjskim związany jest z pracami założyciela Tartusko-Moskiewskiej Szkoły Semiotyki Jurija Łotmana,

⁵ Termin komunikat mieszany używany jest przez Kazimierza Michalewskiego, por. K. Michalewski, *Komunikaty mieszane*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.

⁶ J. Maćkiewicz, *Badanie mediów multimodalnych – multimodalne badanie mediów*, „Studia Medioznawcze” 2017, nr 2 (69)7, s. 33.

⁷ Obszerne omówienie ewolucji myśli naukowej o znaku i znaczeniu przedstawił amerykański filozof John Deely (J. Deely, *Four Ages of Understanding: The First Postmodern Survey of Philosophy from Ancient Times to the Turn of the Twenty-First Century*, University of Toronto Press, Toronto 2001), rozwój idei znaku z perspektywy filozoficznej przedstawiono w monografii: В.В. Ким, *Семиотика и научное познание: философско-методологический анализ*, Издательство Уральского университета, Екатеринбург 2008.

⁸ А. Моль, *Социодинамика культуры*, URSS, Москва 2007, s. 157. (wydanie oryginalne: A. Moles, *Sociodynamique de la culture*, Mouton et Cie, Paris-La Haye 1967).

który podkreślał, że tekst zazwyczaj tworzony jest przez kilka kodów⁹. Jego idee stały się fundamentem badań poświęconych heterogenicznemu charakterowi komunikatów¹⁰.

Warto wspomnieć również o badaniach prowadzonych w ramach paralingwistyki. Pierwsze prace poświęcone mowie ciała autorstwa m.in. Charlesa Darwina, Fransisa Warnera czy Edwarda Rowella powstały już pod koniec XIX wieku¹¹. Na potrzebę badania językowych i pozajęzykowych zachowań komunikacyjnych oraz ich funkcji zwracał uwagę również psycholog i językoznawca Karl Bühler w książce *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache* z 1934 roku¹². Od drugiej połowy XX wieku intensyfikują się badania nad paralingwistycznymi aspektami komunikacji skupiające się głównie na głosowych pozajęzykowych środkach przekazywania informacji (ton głosu, tempo mowy, intonacja, dźwięki nie należące do systemu językowego)¹³. W pracach rosyjskich terminu paralingwistyka niekiedy używa się w znacznie szerszym znaczeniu jako „раздел лингвистики, изучающий внеязыковые средства речевого общения”¹⁴. W Polsce zainteresowanie komunikacją niewerbalną przypada na lata 70. i 80. XX wieku, choć publikacje związane z tą tematyką ukazywały się już wcześniej. Historię oraz stan badań w tym zakresie można znaleźć w zwartych opracowaniach¹⁵.

Paralingwistyka (w węższym znaczeniu), kinezyka i proksemika zostały częściowo włączone w latach sześćdziesiątych XX wieku w zakres badań socjolingwistyki dzięki pracom antropologa i lingwisty

⁹ Ю.М. Лотман, *Об итогах и проблемах семиотических исследований*, „Труды по знаковым системам” XX, 1987, s. 13–14.

¹⁰ А.М. Ариас, *Поликодовый текст: теоретические и прикладные аспекты*, Издательство Санкт-Петербургского университета управления и экономики, Санкт-Петербург 2015.

¹¹ Zob. K. Jarząbek, *Słownik mowy ciała Polaków*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2016, s. 16.

¹² K. Bühler, *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Gustav Fischer, Jena 1934.

¹³ K. Jarząbek, *Słownik mowy ciała ...*, s. 17.

¹⁴ Т.Ф. Ефремова, *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. Русский язык, Москва 2000. Zob. Także prace И.Н. Горелов, *Невербальные компоненты коммуникации*, Наука, Москва 1980; Г.В. Колшанский, *Паралингвистика*, Наука, Москва 1974; Б.А. Плотников, *Семиотика текста: Параграфемика*, Высшая школа, Минск 1992.

¹⁵ K. Jarząbek, *Słownik mowy ciała ...*, s. 18–20; L. Tkaczyk, *Komunikacja niewerbalna — postawa, mimika, gest*, Wydawnictwo Astrum, Warszawa 1996.

Della H. Hymesa, który wprowadził pojęcie kompetencji komunikacyjnej, obejmującej między innymi zachowania kinezyczne i zjawiska dźwiękowe towarzyszące mowie¹⁶. Obecnie do środków wyrazu komunikacji niewerbalnej zalicza się¹⁷ gestykulację (ruchy ciała), mimikę (wyraz twarzy), pozycję ciała, dystans fizyczny, kontakt wzrokowy, kontakt fizyczny, wokalizację (intonację, barwę głosu, szybkość mówienia, akcentowanie), dźwięki paralingwistyczne (śmiech, westchnienia, jęki, płacz, sapanie, przerywniki retardacyjne), „fasadę”, czyli „standardowe środki wyrazu, które jednostka stosuje celowo lub mimowolnie podczas występu”¹⁸. Grażyna Osika wskazuje, że poszukiwanie właściwości komunikacji niewerbalnej i odpowiedniej typologizacji jej funkcji wymaga odpowiedzi na pytania o intencjonalność elementów niewerbalnych, ich symboliczność, naturalność oraz funkcjonalne współgranie z elementami werbalnymi¹⁹.

W jednej z fundamentalnych prac z zakresu szeroko rozumianej paralingwistyki – artykule *The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding* (1969) – Paul Ekman i Wallace V. Friesen dokonali podziału sygnałów niewerbalnych zgodnie z pełnioną przez nie funkcją, wyróżniając 5 typów znaków²⁰:

- a f e k t o r y (wskazują emocje i powiązane są raczej z mimiką);
- e m b l e m a t y (mają dokładnie określone znaczenia znane większości członków danej kultury i używane są rozmyślnie);
- i l u s t r a t o r y (podkreślają wypowiedzane słowa, zwiększają jasność wypowiedzi);
- r e g u l a t o r y k o n w e r s a c y j n e (służą kierowaniu rozpoczęciem, czasem trwania i zakończeniem wypowiedzi lub rozmowy);
- m a n i p u l a t o r y / a d a p t o r y (zachowania niekontrolowane przez podmiot, spowodowane jego stanem fizjologicznym lub psychicznym, np. drapanie się po głowie, przebieranie palcami, bawienie się długopisem; w klasyfikacji Krejdlina są to znaki symptomatyczne²¹).

¹⁶ K. Jarząbek, *Słownik mowy ciała...*, s. 17–18.

¹⁷ Z. Nęcki, *Komunikacja międzyludzka*, Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, Kraków 1996, s. 212–225.

¹⁸ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. i P. Śpiewakowie, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 59–60.

¹⁹ G. Osika, *Komunikacja niewerbalna*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej” 2008, z. 43, nr 1777, s. 152.

²⁰ P. Ekman, W. V. Friesen, *The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding*, „Semiotica” 1969, No. 1, s. 49–98.

²¹ Г.Е. Крейдлин, *Невербальная семиотика*, Новое литературное обозрение, Москва 2002, s. 114.

Typologia funkcjonalna bazuje na relacji, jaka zachodzi między warstwą werbalną a niewerbalną komunikatu, gdyż zwykle mamy do czynienia z heterogenicznym semiotycznie przekazem. Ekman i Friesen wyróżniają następujące funkcje komunikatów niewerbalnych²²: 1) powtarzanie komunikatu werbalnego; 2) zastępowanie wypowiedzi werbalnej np. za pomocą symbolicznych gestów; 3) uzupełnianie wypowiedzi słownej za pomocą ilustratorów; 4) regulowanie konwersacji za pomocą gestów, intonacji i spojrzeń; 5) zaprzeczanie, gdy zachowania niewerbalne są niespójne z wypowiedzią słowną; 6) fałszowanie pojawiające się w sytuacji zamierzonego kłamstwa. Tym samym podkreśla się wielofunkcyjny charakter elementów niewerbalnych. Ilustratory akcentują pewne elementy wypowiedzi, podczas gdy emblematy mogą być używane bez tekstu w tle; adaptory pełnią funkcję etologiczną (psychofizjologiczne reakcje człowieka), a regulatory pomagają ustrukturyzować dyskurs i usprawnić komunikację.

Znaczący wzrost popularności wielopłaszczyznowych badań procesu komunikacji w miejsce analizy poszczególnych jej aspektów (np. wyłącznie warstwy językowej lub obrazowej) można zaobserwować wśród przedstawicieli różnych dyscyplin badawczych – semiotyków, psychologów, lingwistów, medioznawców – od lat 80. XX wieku²³. Obecnie popularność zyskuje podejście *intersemiotyczne* czy też *multimodalne* (ang. *multimodal approach*), w którym podkreśla się jednoczesne stosowanie we współczesnych komunikatach różnych kompleksów znaków powiązanych semantycznie, strukturalnie i funkcjonalnie, wzajemnie kontekstualizujących się i tworzących spójny pod względem treści i formy przekaz. Taka koncepcja metodologiczna wydaje się dobrze odzwierciedlać potrzeby badań tekstów mieszanych, w tym komunikatów medialnych.

Analizy językoznawcze poprzedzające podejście intersemiotyczne/multimodalne podkreślały wyjątkowość systemu znakowego języka i wtórny charakter wszystkich innych środków semiotycznych: „неязыковые объекты становятся по-настоящему значащими лишь постольку, поскольку они дублируются или ретранс-

²² P. Ekman, W.V. Friesen, *The Repertoire...*, s. 49–98.

²³ Т. В. Вдовина, *Дискурс-анализ: методологические основания и перспективы применения в социологических исследованиях*, Москва 2012, s. 5, https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_010303171/ (15.02.2021).

лируются языком”²⁴; „Смысл есть только там, где предметы или действия названы: мир означаемых есть мир языка”²⁵.

W wielu współczesnych badaniach język nie jest interpretowany jako „archimedium ludzkiej komunikacji”²⁶. Elementów niewerbalnych (paratekst) nie wyłącza się z analizy językoznawczej, lecz traktuje się je jako jej integralną część²⁷.

W rosyjskim dyskursie naukowym popularność zyskał termin „креолизованный” (kreolizowany), używany dla określenia tekstu, którego faktura składa się z dwóch niejednorodnych części: werbalnej (językowej) i niewerbalnej (należącej do innych systemów znakowych niż język naturalny)²⁸. Termin ten ze względu na zbieżność z nomenklaturą związaną z kontaktami językowymi został stopniowo wyparty przez wyrażenie „поликодовый текст” (tekst polikodowy). Heinrich Eiger i Władimir Jucht odnotowali, że w szerokim znaczeniu, tego typu teksty obejmują przypadki łączenia kodu języka naturalnego z kodem innego systemu semiotycznego (obrazu, muzyki itp.)²⁹.

W przeciwieństwie do bardziej tradycyjnych dla rosyjskiego językoznawstwa pojęć kreolizacji i polikodowości (креолизация и поликодовость³⁰), podejście intersemiotyczne/ multimodalne nie jest logocentryczne, nie podkreśla prymatu języka jako złożeń dominującego systemu semiotycznego w kształtowaniu znaczenia.

W publikacjach anglojęzycznych poświęconych tekstom mieszanym przyjęły się terminy „multimodality”/ „multimodal”³¹.

²⁴ P. Барт, *Основы семиологии*, w: Е. Басин, М. Поляков (ред.), *Структурализм: «за» и «против»*, Прогресс, Москва 1975, s. 114.

²⁵ Tamże, s. 115.

²⁶ K. Ehlich, *Medium Sprache*, w: H. Strohner, L. Sichelschmidt, M. Hielscher (Hg.), *Medium Sprache*, Lang, Frankfurt am Main 1998, s. 20).

²⁷ K. Adamzik, *Textlinguistik. Eine einführende Darstellung*, Niemeyer, Tübingen 2004.

²⁸ Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, *Креолизованные тексты и их коммуникативная функция*, w: *Оптимизация речевого воздействия*, Высшая школа, Москва 1990, s. 180.

²⁹ Г. В. Эйгер, В. Л. Юхт, *К построению типологии текстов*, w: *Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Горького*. Ч. I., Москва 1974, s. 107; Л. С. Большакова, *О содержании понятия «поликодовый текст»*, „Вестник Самарского государственного университета” 2008, №4, s. 19–24.

³⁰ Dokładniej o porównaniu tych terminów w rosyjskim językoznawstwie: О. И. Максименко, *Поликодовый vs. креолизованный текст: проблема терминологии*, „Вестник Российского университета дружбы народов”, Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика, 2012, №2, s. 93–102.

³¹ G. Kress, *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*, Routledge, London–New York 2010; G. Kress, T. van Leeuwen,

W ostatnich latach określenia te występują również w publikacjach polsko- i rosyjskojęzycznych, najczęściej: „мультиmodalность”/ „multimodalność”, „мультиmodalный”/ „multimodalny”. Spotykany jest również wariant „wielomodalność”/ „wielomodalny”. Należy zaznaczyć, że te zapożyczone określenia nie zawsze spotykają się z pozytywną reakcją w środowisku naukowym, zwłaszcza wśród słowiańskich językoznawców, jednakże można zaobserwować ich częste użycie, szczególnie wśród badaczy mediów (np. Małgorzata Lisowska-Magdziarz, Katarzyna Kłosińska, Jolanta Maćkiewicz). Wydaje się, że wiąże się to w szczególności z ich międzynarodowym charakterem i modą terminologiczną.

Głównymi wadami omawianych terminów wydają się ich wieloznaczność, niezgodność z wcześniejszym nazewnictwem językoznawczym oraz oderwanie od tradycyjnej nomenklatury semiotycznej, do której nawiązuje teoria multimodalności³². Leksemy „modalność” i „modalny” bez przedrostka „multi-” obecne są w różnych dyscyplinach naukowych. *Słownik języka polskiego PWN* podaje aż pięć definicji przymiotnika „modalny”³³.

Należy dodać, że w naukach psychologicznych termin „modalność” łączy się z percepcją — każdy zmysł postrzegany jest jako oddzielna modalność³⁴. W tradycyjnej terminologii lingwistycznej „modalność” oznacza zaś kategorię semantyczną wyrażającą stosunek osoby mówiącej do treści jej wypowiedzi.

W języku polskim określenie „multimodalny” kojarzy się głównie z logistyką (transport multimodalny)³⁵. Sformułowanie „tekst multimodalny” pojawia się również w ostatnich latach w pracach z zakresu nauk humanistycznych i społecznych w odniesieniu do tekstów wielokodowych, jednak może być mylące ze względu na obecność terminu „modalność” w zupełnie innym znaczeniu.

Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication, Arnold Publishers, London 2001.

³² M. Agnetta, *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2019, s. 122–125.

³³ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/modalno%C5%9B%C4%87.html> (9.02.21).

³⁴ М. В. Загидулина, *Мультиmodalность: к вопросу о терминологической определенности*, „Знак: проблемное поле медиаобразования” 2019, № 1 (31), s. 183.

³⁵ Słowo multimodalny nie występuje w *Słowniku języka polskiego PWN*, natomiast znajdujemy je w haśle „transport multimodalny” w *Encyklopedii PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/multimodalny.html> (9.02.2021). Pojęcia „multimodalność” nie odnajdujemy w żadnym z tych źródeł.

Dodatkowo budowanie bazy terminologicznej w językach słowiańskich utrudnia przekład używanego przez twórcę teorii multimodalności Gunthera Kressa terminu „mode”, oznaczającego ukształtowany społecznie i uwarunkowany kulturowo sposób tworzenia znaczeń („a socially shaped and culturally given resource for making meaning”³⁶). W pracach polskojęzycznych tłumaczony jest on jako „modalność”, „tryb” lub „modus”. Określenia modalność i tryb używane w tym kontekście wydają się trudne do zaakceptowania przez językoznawców, ponieważ mają one swoje utarte znaczenie w lingwistyce (por. wyrażenia nauczane już na etapie szkoły podstawowej, np. „tryb oznajmujący”, „czasowniki modalne”).

Z kolei tłumaczenie ang. „mode” jako „modus” nie łączy się z terminologią ustaloną już w semiotyce, gdzie mówi się o systemach semiotycznych i kodach³⁷. Wydaje się, że do budowania interdyscyplinarnego dialogu tradycyjne terminy, wywodzące się z semiotyki byłyby mniej mylące i mogłyby ułatwić stworzenie jednolitej koncepcji³⁸.

Małgorzata Lisowska-Magdżiarz zaproponowała model analizy wielomodalnej tekstów medialnych oparty na teorii multimodalności Gunthera Kressa. Badanie uwzględnia trzy poziomy odnoszące się do trzech aspektów konstruowania, zawartości i działania tekstu medialnego: modusów/trybów, treści i praktyk medialnych³⁹. Należy zaznaczyć, że model ten stanowi propozycję, a nie ostateczne rozwiązanie. Zmodyfikowany można wykorzystać do porównawczego opisu orędzi noworocznych wygłoszonych na zakończenie 2020 roku przez prezydentów Rosji i Ukrainy. W niniejszym badaniu model ten zostanie wzbogacony o metodę analizy treści w celu dokonania kompleksowego oglądu wybranych przemówień z perspektywy heterogeniczności środków w komunikacie perswazyjnym. Z językoznawczego punktu widzenia określenia „multimodalność” oraz „tryb” mogą przyczyniać się do powstania chaosu terminologicznego, dlatego należałoby posłużyć się innymi pojęciami. W naszym badaniu będziemy stosować sformułowanie „tekst mieszany” oraz bardziej tradycyjnych pojęć, używanych w semiotyce: semiosfera, środki semiotyczne, znaki.

³⁶ G. Kress, *What is mode?*, w: *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, Routledge, New York 2011, s. 54.

³⁷ M. Agnetta, *Ästhetische Polysemiotizität und Translation...*, s. 122.

³⁸ Tamże, s. 122–123.

³⁹ M. Lisowska-Magdżiarz, *Badanie wielomodalnych...*, s. 162.

3. SPECYFIKA ORĘDZIA NOWOROCZNEGO. WYKORZYSTANIE RÓŻNYCH ŚRODKÓW SEMIOTYCZNYCH — ANALIZA WSTĘPNA

Orędzia noworoczne można sklasyfikować jako teksty medialne należące do dyskursu politycznego, których głównym tematem jest podsumowanie poprzedniego roku, a celem złożenie życzeń noworocznych obywatelom danego kraju. Poza tym przemówienie powinno budować pozytywny wizerunek prezydenta i w dłuższej perspektywie pomóc mu utrzymać poparcie wyborców i władzę w państwie. Przy opisie specyfiki gatunkowej orędzia noworocznego głowy państwa najważniejsze wydają się następujące parametry⁴⁰:

- dyfuzyjność (elementy dwóch gatunków: orędzia do narodu oraz życzeń noworocznych);

- okolicznościowy charakter (przemówienie wygłaszane w związku z rozpoczęciem nowego roku kalendarzowego);

- nadawca będący głową państwa, co odzwierciedlone jest w nazwie gatunku; masowy adresat (wszyscy obywatele kraju, naród jako całość, bez identyfikowania konkretnych grup);

- zjednoczenie narodu w oparciu o wspólne wartości i dominującą ideologię jako główny cel komunikacyjny; efekt perlokucyjny o charakterze emocjonalnym (uczucie radości adresata, uczucia patriotyczne, wdzięczność itp.) jako pożądana reakcja na przemówienie;

- obowiązkowe elementy konstrukcyjne: 1) bezpośredni zwrot do adresata, 2) wskazanie okazji, 3) podsumowanie mijającego roku, 4) określenie wspólnych zadań na kolejny rok, 5) życzenia noworoczne;

- rytualność: orędzie noworoczne ma charakter performatywny, cykliczny i umiejscowiony w czasie; eksplikowane są atrybuty rytualne (świerk, kuranty, flaga, szampan itp.).

Semiosfera orędzia noworocznego głowy państwa jest kreowana za pomocą zróżnicowanych środków semiotycznych ukierunkowa-

⁴⁰ Dokładniej o kanonie orędzia noworocznego patrz: Ж. Р. Сладкевич, *Организация семиотического пространства новогоднего поздравления президента (на материале новогодних обращений президентов России, Беларуси и Польши за 2000–2015 гг.)*, „Политическая наука” 2016, nr 3: *Политическая семиотика*, s. 168–194; U. Patocka-Sigłowy, *Комunikowanie polityczne w Rosji. Specyfika dyskursu prezydenckiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019; M. Noińska, *Новогоднее обращение лидера государства как ритуальный жанр медиадискурса на материале российских, немецких и польских выступлений: медиалингвистический анализ*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk; Sopot 2020.

nych na osiągnięcie założonych celów komunikacyjnych. Przemówienia prezydentów Rosji i Ukrainy na 2021 rok są przykładem medialnych tekstów mieszanych, w których jednocześnie występują: mowa (przemówienie prezydenta), pismo (zapowiedź orędzia i napis na zakończenie), ruchomy obraz (nagranie telewizyjne), muzyka (w orędziu rosyjskim – hymn państwowy w wykonaniu orkiestry i chóru po przemówieniu; w orędziu ukraińskim – muzyka fortepianowa jako tło do całego wystąpienia) oraz efekty akustyczne niebędące muzyką (bicie zegara).

Omawiane wystąpienia transmituje telewizja, a nagranie udostępniane jest w Internecie na oficjalnych stronach prezydentów i ich kanałach na YouTube. Dodatkowo tekst przemówienia Władimira Putina można pobrać z oficjalnej strony internetowej. Nagraniu orędzia Wołodymyra Zełenskiego towarzyszą napisy (por. rys. 2). Należy zauważyć, że teksty obu przemówień dostępne są na wielu stronach internetowych i w gazetach, jednak większość odbiorców wybiera przekaz audiowizualny.

Zróznicowany jest chronometraż obu przemówień. W orędziu Putina, które trwa 11 minut i 20 sekund, przemówienie sensu stricto zajmuje 6 minut (od 0:46 do 6:47), zaś w wystąpieniu Zełenskiego, trwającym 14 minut i 50 sekund, część werbalna zawierająca mowę prezydenta i życzenia wygłaszane przez biorące udział w nagraniu dzieci zajmuje prawie 14 minut (od 0:44 do 14:40).

W aspekcie temporalnym w obu analizowanych wystąpieniach dominuje obraz obecny w każdym momencie transmisji. Pozostałe systemy semiotyczne wykorzystuje się z różną intensywnością. Głównym nośnikiem znaczenia jest tekst przemówienia. W orędziu Zełenskiego liczne fragmenty znaczeniowo uzupełniają dopasowane urywki nagrań telewizyjnych.

Obaj prezydenci wykorzystują środki typowe dla przekazów telewizyjnych, jednak w niejednakowy sposób. Orędzie prezydenta Federacji Rosyjskiej zawiera powtarzające się od lat motywy dźwiękowe i obrazowe. Na początku nagrania różnym ujęciom Placu Czerwonego oraz Kremla towarzyszą fanfary. Podczas przemówienia obraz jest statyczny. Putin ubrany w czarny płaszcz stoi na dworze nieruchomo, a w tle widnieją mury Kremla (por. rys. 1). Po wygłoszeniu orędzia pokazywany i słyszalny jest wybijający północ zegar na Wieży Spasskiej, po czym rozpoczyna się hymn Federacji Rosyjskiej, podczas którego na ekranie prezentowane są budynki historyczne w Moskwie.

Wystąpienie Zełenskiego jest o wiele bardziej dynamiczne i przypomina film krótkometrażowy – na początku głowa państwa wchodzi do pałacu prezydenckiego i zaczyna wygłaszać tradycyjne przemówienie, po czym okazuje się, że publicznością są ukraińskie dzieci. W tym momencie prezydent wychodzi zza mównicy i zwraca się do nich. Podczas przemówienia pokazywane są żywe reakcje publiczności. Co więcej, kilkakrotnie pojawiają się filmowe urywki z najważniejszych wiadomości minionego roku. Ścieżka dźwiękowa (muzyka fortepianowa) towarzyszy całemu orędziu. W wystąpieniu wplecione są życzenia od dzieci. Takie wykorzystanie środków semiotycznych sprawia, że nagranie robi wrażenie nieszablonowego i dynamicznego. Przyjrzyjmy się bliżej mechanizmom budowania semiosfery wybranych przemówień, wzajemnym relacjom między zasobami semiotycznymi oraz określmy ich ładunek funkcjonalny.



Rys. 1 Orędzie noworoczne Władimira Putina na rok 2021
(<http://kremlin.ru/events/president/news/64852>)



Rys. 2 Orędzie noworoczne Wołodymyra Zełenskiego na rok 2021
(<https://www.president.gov.ua/ru/videos/novorichne-privitannya-prezidenta-ukrayini-volodimira-zelens-1849>)

4. CHARAKTERYSTYKA PRZEMÓWIEN I RELACJE ZNAKÓW RÓŻNYCH SYSTEMÓW SEMIOTYCZNYCH

4.1. PRZEMÓWIENIE PREZYDENTA ROSJI WŁADIMIRA PUTINA

Noworoczne orędzie prezydenta to podniosłe przemówienie z okazji uroczystości, skierowane do wszystkich obywateli kraju, utrzymane w wysublimowanej stylistyce, „umieszczające” miniony rok w kontinuum temporalno-zdarzeniowym, co pozwala na konstruowanie obrazu przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

Uroczysta atmosfera tego wydarzenia komunikacyjnego, tradycje retoryki prezydenckiej oraz ideologiczne ukierunkowanie wypowiedzi przyczyniają się do realizacji przewodniej intencji komunikacyjnej orędzia noworocznego — wywołania poczucia jedności narodu i stworzenia świątecznego nastroju. Podkreślając wagę jedności społeczeństwa, prezydenci używają szerokiej gamy werbalnych i niewerbalnych środków perswazyjnych.

4.1.1. ASPEKT WERBALNY

Ogólne semantyczne makropropozycje orędzia noworocznego to stwierdzenia: przeżyliśmy razem trudny rok; wszystkie zasoby zostały wykorzystane w celu zapewnienia bezpieczeństwa obywateli; głównym zadaniem prezydenta i władz jest służba ludziom i troska o ich dobro; prezydent życzy obywatelom wszystkiego najlepszego z okazji Nowego Roku.

Na poziomie fonetycznym potencjał perswazyjny posiadają cechy suprasegmentalne: intonacja, akcent logiczny, barwa głosu, tempo mowy itp. W wystąpieniu prezydenta Rosji obserwuje się stosowanie wysokiego stylu wymowy, który charakteryzuje się równym, wolnym tempem, obecnością pauz logicznych i akcentów, klarownością i stałą głośnością. W rytmiczno-intonacyjnej organizacji tekstu występują: asonans (*убЕждён, вмЕстЕ мы всё прЕодолЕЕм, наЛадим и воСтанОвим нОрМальную жизнь*), aliteracja (*вмЕстЕ Мы ВСё прЕодоЛеем, наЛадим и воСтановим нОрМальную жизнь; ПрОдолжим РешаТЬ задачи, СтОящие ПерЕд Россией в наСтупающЕм, ТРЕТЬЕм ДеСЯтилЕтии ДВАдЦаТЬ ПерВого Века*), powtórzenia końcówek (*с тревогами и большими материальными сложностями, с переживаниями, а для кого-то — с горькими утратами близких, любимых людей*), powtó-

rzenia struktury słów (- - | - -) (- - | - -) (- | - -) (- | - -) *поколение, победившее заразу нацизма*; (- | - -) (- | - -) *священный сыновний [долг]*), a także paralelizmy syntaktyczne (*наши мамы и папы, дедушки и бабушки, [...] наши друзья и коллеги*). Lingwistyczne środki rytmizacji wzmacniają siłę oddziaływania mowy, dodają wystąpieniu emocjonalności i przyczyniają się do automatyzacji percepcji przedstawianych idei.

Na poziomie leksykalnym prezydent Rosji posługuje się różnymi środkami retorycznymi: nominacjami, leksemami nacechowanymi emocjonalnie, epitetami, metaforami itp. Warstwa semantyczna tekstu jest zorganizowana w ramach modelu dualnego poprzez zastosowanie określonego zestawu opozycji semiotycznych⁴¹: *плохой (проблемный, старый, чужой, опасный, полный угроз, фальшивый) — хороший (истинный, новый, свой, благоприятный, плодотворный, обнадеживающий)*. Pojęcie, oznaczane przez autora jako *добры, свой* (np. *Россия*), poddawane jest językowo-semiotycznemu przetwarzaniu na kilku poziomach organizacji tekstu.

W części zawierającej ocenę minionego roku na pierwszy plan wysuwają się znaki-kwalifikatory, które tworzą wartościujące pole percepcji. Trudności wiążące się z wpływem zewnętrznych niekorzystnych czynników, reprezentowane przez leksemy z negatywną konotacją (*испытания; новый опасный вирус; уходящий год вместил в себя груз нескольких лет; был трудным для каждого из нас; эпидемию ещё не удалось полностью остановить*), przeciwstawiane są trwałym wartościom i cechom o charakterze narodowym (*Эти ценности: мужество, отзывчивость и милосердие — в наших сердцах, в нашем характере и поступках*). Budowaniu pozytywnego obrazu władzy i samego mówcy służy taktyka integracji. Do jej wyróżniających elementów można zaliczyć:

— inkluzyjne MY, pokazujące przynależność do określonej zbiorowości i jednoczące nadawcę i odbiorcę tekstu, ukazujące prezydenta jako reprezentanta całego narodu: *Встречая его ровно год назад, мы с вами, как и люди во всём мире...; Мы равняемся на наших дорогих ветеранов; А остаётся с нами главное, всё, что делает нас благородными и сильными: любовь, взаимопонимание, доверие и поддержка*;

⁴¹ М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова, *Современная политическая коммуникация*, w: Л. П. Крысин (ред.), *Современный русский язык: социальная и функциональная дифференциация*, Наука, Москва 2002, s. 151–239.

– leksemy wyrażające ideę wspólnoty (*вместе, все, наш, единство, народ; wszyscy, razem, jedność, nasz, naród, lud*); to właśnie *единство* wydaje się centralnym pojęciem, które determinuje organizację tekstu: *Этот год мы прошли вместе, как и подобает единому народу; беречь нашу сплочённость, это основа наших общих успехов; общая энергия добрых дел;*

– leksemy opisujące SWOICH; w orędziu Putina na 2021 często wykorzystywany w poprzednich latach zwrot *уважаемые граждане России* został użyty zaledwie jednokrotnie na początku przemówienia, zaś *дорогие друзья* wybrzmiało czterokrotnie; przymiotnik *дорогой* został użyty osiem razy;

– leksemy budujące metaforę ROSJA TO RODZINA: *Хочу сказать спасибо каждому из вас, потому что мы вместе. А когда мы чувствуем надёжный локоть людей, стоящих рядом, Россия становится одной большой семьёй.*

Putin używa leksyki o dużym potencjale perswazyjnym, charakterystycznej dla stylu wysokiego: *священный сыновний долг, преодоление невзгод, почитает традиции своих предков, доблестное поколение, дар человеческой жизни, канули в Лету.* W przemówieniu pojawiają się metafory i metonimie: *победившее заразу нацизма, надёжный локоть людей, стоящих рядом; борьба с ней [эпидемией] не прекращается ни на минуту, a także powtórzenia semantyczne, „nawarstwienie” leksyki wartościującej: надёжные, искренние, настоящие отношения между людьми.*

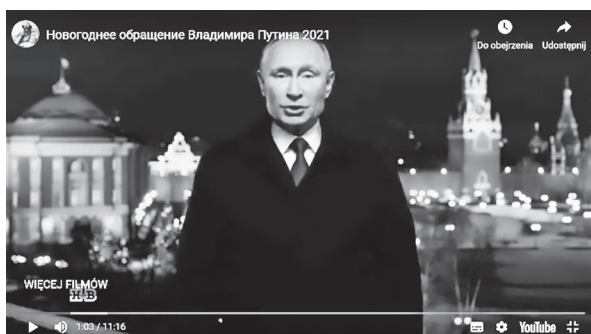
W orędziu występują także znaki-chrononimy, odnoszące się zarówno do odległych wydarzeń (*Несмотря ни на что, мы исполнили наш священный сыновний долг — с благодарностью и признательностью отметили 75-летие Великой Победы*), jak i przyszłości (*через несколько минут 2020-й заканчивается; встречая его ровно год назад; в наступающем, третьем десятилетии XXI века; в новом, наступающем, 2021 году*).

W tekście przemówienia eksplikowana jest idea pracy w służbie ludziom: *Благодаря всем, кто несёт своё служение днём и ночью, при любых обстоятельствах находится на посту, граждане России могут спокойно собраться сегодня у родных очагов со своими близкими, oraz myśl wspólnego pokonania trudności, ponieważ Испытания и беды обязательно проходят.*

Dzięki opisanym zabiegom tekst orędzia Władimira Putina jest wyrazisty i ma uroczysty charakter, co zgodne jest z kanonem gatunku.

4.1.2. ŚRODKI NIEWERBALNE

Podczas przemówienia tło wizualne pozostaje niezmiennie, gdyż uwaga odbiorcy ma być skupiona na postaci prezydenta. Putin zajmuje centralne miejsce w kadrze, niemniej afordancje środków parajęzykowych nie są w przemówieniu w pełni wykorzystywane. Prezydent podczas sześciominutowego przemówienia w ogóle nie gestykuje, a zakres ekspresyjny mimiki jest znacznie ograniczony (por. Rys. 1, 3).



Rys. 3. Ujęcie Władimira Putina podczas przemówienia. Aspekt paralingwistyczny



Rys. 4. Demonstracja znaków-artefaktów po przemówieniu Władimira Putina

Mimika prezydenta jest bardzo stonowana — mówca nie okazuje emocji. Wydaje się, że wynika to z chęci: po pierwsze przestrzegania kanonu gatunku, a po drugie podkreślenia wzniosłości i powagi chwili. Putin pełni tu rolę najwyższego urzędnika państwowego, a jego wysoki status wyznaczają wielopoziomowe środki semiotyczne — wizualne tło, specyficzne ujęcie postaci, która wygląda monumentalnie (prezydent patrzy prosto w kadr, jego sylwetka zajmuje prawie połowę kadru), i charakterystyki głosowe (patrz wyżej).

Odwołanie się do wartości patriotycznych, obecne w tekście przemówienia, współgra z wizualno-akustyczną oprawą orędzia. Warto zwrócić uwagę na statyczno-dynamiczną charakterystykę tła („fasady”) podczas wystąpienia lidera, a także przed i po nim. Nagranie rozpoczyna się od pokazu pojedynczych ujęć ze znakami-symbolami (flaga) i artefaktami (budynki kojarzące się z władzami państwową, zegar na wieży Spasskiej) przy akompaniamencie uroczystej fanfarrowej kompozycji, sygnalizującej pojawienie się prezydenta. Część wstępną kończy napis na ekranie dużymi białymi literami (0:37) „Новогоднее обращение Президента России Владимира Владимировича Путина”. Następnie kamera zatrzymuje się na widoku na Plac Iwanowski z jego rozpoznawalnymi elementami i „skupia się” na mówcy. Społecznie ważne miejsce komunikacji jest integralnym i niezwykle ważnym składnikiem wydarzenia komunikacyjnego, nadaje ton i wpływa na styl komunikacji. Mentalny obraz miejsca jest utrwalony w świadomości jako znak pewnego wydarzenia. Obejmując urząd w latach 2000/2001, Putin wprowadził tradycję nagrywania życzeń noworocznych na otwartej przestrzeni, w nocy. Takie rozwiązanie tworzy iluzję maksymalnego zbliżenia między nadawcą a adresatem. Prezydent jawi się nie jako „postać gabinetowa”, ale jako osoba, z którą odbiorca wita Nowy Rok. Pod koniec przemówienia prezydenta widoczne są kuranty wybijające dwanaście uderzeń, po czym rozbrzmiewa hymn Federacji Rosyjskiej, a projekt wizualny nabiera dynamiki i przedstawia panoramiczny przegląd symbolicznych obiektów władzy państwowej: Kreml, a przede wszystkim jego centralny budynek — Wielki Pałac Kremłowski, który powstał jako symbol władzy carskiej, zaś obecnie jest siedzibą Prezydenta Federacji Rosyjskiej (rys. 4). W kadrze znajdują się również inne znaki-symbole, nawiązujące do statusu mówcy — trójkolorowa flaga, czerwona gwiazda na iglicy Wieży Spasskiej, nocny widok Kremla i odświętnie udekorowanego Wielkiego Kamiennego Mostu.

Podsumujmy: w orędziu Władimira Putina eksplikuje się tradycyjne i uniwersalne wartości. W wystąpieniu podkreślany jest wysoki status nadawcy, jego siła i spokój. Treść orędzia jest zrozumiała dla obywateli Federacji Rosyjskiej zarówno na poziomie werbalnym, jak i niewerbalnym, ponieważ zawiera bardzo znane, łatwo rozpoznawalne dla Rosjan zabytki oraz symbole, a przemówienie nagrywane jest w niezmienionej od lat, znanej widzom konwencji.

4.2. PRZEMÓWIENIE PREZYDENTA UKRAINY WOŁODYMYRA ZEŁENSKIEGO

4.2.1. ASPEKT KOMPOZYCYJNY

Analizowane wystąpienie prezydenta Ukrainy we wszystkich aspektach znacząco różni się od rosyjskiego. Mamy tu do czynienia z heterogenicznością tekstową innego rodzaju, a mianowicie na poziomie modelu tekstotwórczego. Warto przywołać w tym kontekście badania niemieckiej lingwistki Ulli Fix⁴², która zaproponowała rozgraniczenie zjawisk „montażu”, „mieszania” oraz „łamania” wzorców tekstowych: „montaż” to połączenie co najmniej dwóch egzemplarzy/rodzajów tekstu, które nawiązują do różnych wzorców tekstowych, ale pełnią tożsame funkcje, efektem „mieszania” są teksty wykazujące powiązania z innymi wzorcami tekstowymi. Z „łaniem” wzorca mamy do czynienia, gdy widoczne są zarówno cechy pewnego wzorca tekstowego, jak i cechy, których nie można przypisać żadnemu wzorcowi tekstowemu. Orędzie noworoczne Zełenskiego można odebrać jako „dialog typów tekstów”, „hybrydę gatunkową” łamiącą konwencje.

W aspekcie kompozycyjnym w przemówieniu ukraińskim można dostrzec dwie różnej długości części, z których każda łamie utrwalony kanon gatunkowy i zaskakuje widza. Część pierwsza bliższa jest oczekivanemu uroczystemu i podniosłemu noworocznemu wystąpieniu głowy państwa. Na początku Zełenski przy dźwiękach fanfar i w obecności gwardii honorowej idzie po czerwonym dywanie do budynku Administracji Prezydenta Ukrainy przy ulicy Bankowej (rys. 5). Takie rozwiązanie zostało zastosowane w orędziu noworocznym prezydenta Ukrainy po raz pierwszy. Decyzję tę można potraktować jako aluzję do uroczystości inauguracyjnej Putina, podczas której obowiązkowym elementem jest wejście po słynnych schodach Wielkiego Pałacu Kremłowskiego, wzdłuż których ustawiają się strażnicy pułku kremłowskiego oraz wybrzmiewa dźwięk „prezydenckich fanfar”⁴³.

⁴² U. Fix, *Kanon und Auflösung des Kanons. Typologische Intertextualität*, w: *Die Zukunft der Textlinguistik*, Niemeyer, Tübingen 1997. U. Fix, *Sind Textsorten kulturspezifisch geprägt? Plädozer für einen erweiterten Textsortenbegriff*, w: *Akten des X internationalen Germanisttenkongresses*, Wien 2000. Bd. 2, s. 173–178.

⁴³ Ceremonia inauguracyjna Władimira Putina w 2018 roku, https://yandex.ru/efir?stream_id=4a0d8a8c50871d5ca11d74a116564e65&from_block=player_context_menu_yavideo (2.05.21), patrz min. 18:40–20:05.

INTERSEMIOTYCZNA ANALIZA PRZEKAZÓW MEDIALNYCH...



Rys. 5. Uroczyste rozpoczęcie noworocznego orędzia Prezydenta Ukrainy 2021.



Rys. 6. Zmiana konwencji gatunkowej: Нудно? Згоден! Скажу зрозуміло для вас.

Po pierwszych trzech zdaniach przemówienia Zełenski zmienia konwencję: *Дорогі українці! До кінця 2020 року залишаються лічені хвилини. Час підбивати підсумки, робити висновки, говорити про плани та цілі. Нудно? Згоден. Добре. Скажу зрозуміло для вас*, po czym wychodzi zza mównicy i siada przed dziećmi (rys. 6). Od tego momentu rozpoczyna się główna – dynamiczna, polisemiotyczna, polilogicznie zorganizowana część wystąpienia, która znacznie różni się od gatunkowego pierwowzoru.

4.2.2. ASPEKT WERBALNY

Semantyczne makropropozycje orędzia Zełenskiego to podkreślanie piękna oraz wspaniałości Ukrainy i jej mieszkańców, ambiwalentna ocena mijającego roku, akcent na wielokierunkowe osiągnięcia Ukraińców oraz rozbudowana część z życzeniami. W tym przypadku

struktura tekstu modelowana jest z uwzględnieniem bezpośredniego adresata — dzieci znajdujących się w sali (oprócz obecności hipotetycznego adresata — wszystkich mieszkańców kraju przed ekranami telewizorów).

Wysublimowana stylistycznie tonacja życzeń od głowy państwa jest wyrażana za pomocą najwyższego stopnia przymiotników i leksemów wartościujących: *Ми живемо у великій, прекрасній країні. Де є неймовірна природа, щедра земля, де розумні й талагромадзті діти; [...] українські захисники — найкращі у світі; Насправді найсильніший українець, наш богатир Олексій Новіков, який став цьогоріч найсильнішою людиною на планеті Земля.*

Orędzie pełne jest znaków-socjonimów charakteryzujących obywateli Ukrainy. Warto zauważyć, że w tekstach obu prezydentów stosowana jest strategia związana z personalizacją zawodową adresata. Putin wyodrębnia przedstawicieli dwóch kluczowych zawodów 2020 roku — lekarzy i wojskowych, zaś Zełenski wymienia większą grupę ukraińskich specjalistów. Odwołanie się do postaci superbohaterów poprzez użycie produktywnego, pochodzącego z języka łacińskiego przedrostka *super-* (11 użyć), oznaczającego natężenie cechy, wyjątkową atrakcyjność lub niezwykłość czegoś, realizuje strategię nominacji poszczególnych grup Ukraińców: *Дорослі не вірять в їх існування, але цьогоріч, як і у 2014 році, ми знову переконалися — супергерої існують. І до наших військових доєдналися наші медики, наші суперлікарі, суперлаборанти, суперводії швидкої, суперпілоти, суперприкордонники, супервчителі, наші суперпожежники та суперрятувальники. І ми точно не маємо іншого варіанту, аніж бути супер-Україною.*

Budowaniu pozytywnego wizerunku władzy i skuteczności działań rządu sprzyjają znaki procesywne, które nazywają określone działania zawodowe: *„знести” пам’ятник корупції, відбудувати 150 мостів, зробити сучасні КПВВ, почати спільне будівництво корветів, Україна своїх не залишає.*

Prezydent występuje jednak nie tylko jako osoba pełniąca najwyższy urząd w państwie, ale także jako przyjaciel, starszy towarzysz bezpośrednich rozmówców, w związku z czym stosuje strategię zniwelowania granic między uczestnikami komunikacji. Z tego powodu konstrukcje składniowe są bardziej zróżnicowane niż w tekście rosyjskim. Zełenski często używa elipsy, parcelacji oraz par pytań i odpowiedzi, aby „dostosować” tekst dotyczący złożonych tematów do percepcji dzieci (o budżecie, budowaniu okrętów, zakładnikach):

Щоб у них з коханою з'явився такий, як ти. Або така, як ти. А краще — і такий, і така;

— Кому 9? Ось, і відсотки такими можуть бути. Тобі 6? Добре, домовились!;
— 158 днів перемир'я. Небездоганного? Так, і це правда. Та хіба через це — непотрібного? Ні. І це також правда.

Prezydent Ukrainy chętnie posługuje się powtórzeniami i anaforą, co przyczynia się do rytmizacji mowy i wzmocnienia potencjału perswazyjnego:

— Цей рік довів, що дитячу лікарню «Охматдит» можна добудувати й не передавати, немов булаву, кожному наступному Президенту України.

— Цей рік показав, що для громадян з Донбасу і Криму можна зробити сучасні КПВВ [...].

— Цей рік показав, що можна про армію говорити, а можна зробити для безпеки й оборони найбільший в історії бюджет.

Należy zaznaczyć, że w ocenie mijającego roku wyraźnie widoczne są opozycje semiotyczne, w związku z którymi antyteza staje się kluczowym środkiem tekstotwórczym: *У ньому були сльози від болю. І сльози від гордості. Було те, за що нам соромно, і те, чим ми пишаємось. Те, що хочеться забути. І те, чого ніколи не забудемо. І були ті, з ким ми стали ще більшими друзями. Ті, з ким стали стратегічними партнерами. Ті, з ким нас намагалися посварити, але не вдалося. [...] Після когось залишаться пости. А після когось залишаться мости.*

Wzmocnieniu obrazowości tekstu służą oryginalne konstrukcje metaforyczne (*І ми не слухаємо металників бруду на вентилятор соцмереж*), a także dosłowne użycie frazeologizmów i gra językowa z bezpośrednim i przenośnym znaczeniem słów: *Цей міф пішов на всі чотири сторони, по всіх чотирьох тисячах кілометрів нових доріг; Виявилось, що в лікарнях та аптеках багато чого немає. Чому? Просто дехто втратив нюх ще задовго до ковіду.*

W orędziu Zełenskiego wymienione zostały znane postacie kultury, nauki, literatury i sportu w połączeniu ze znakami miejsca: *найсильніший українець Олексій Новіков; він забрав у нас киянина Патона, одесита Жванецького, львів'ян Скорика та Віктюка.* Taka organizacja tekstu podkreśla znaczenie wkładu przedstawicieli różnych regionów w rozwój Ukrainy. W kontekście roli każdego regionu w budowaniu integralności i dobrobytu kraju prezydent mówił również o najdłuższym zawieszeniu broni (158 dni)



Rys. 7a. Noworoczne przemówienie Wołodymyra Zelenskiego na rok 2021

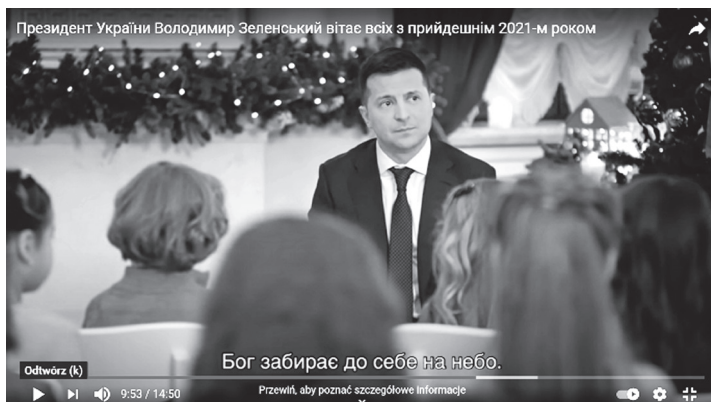
Wynika to nie tylko z włączania dzieci (jako symbolu przyszłości) w sytuację komunikacyjną, ale także z rozbudowania części z życzeniami noworocznymi. W przemówieniu wybrzmiało dziewiętnaście oddzielnych króciutkich dziecięcych wypowiedzi (siedemnaście po ukraińsku i dwie po rosyjsku). Pojawiły się zarówno typowe i powtarzające się życzenia noworoczne dla wszystkich mieszkańców: zdrowia, szczęścia, pokoju, zwycięstwa nad wirusem i korupcją, sukcesów, jak i dziecięce marzenia — kupno pieska, transformera czy dużej ilości cukierków. Zastosowanie takiego zabiegu służy „ociepleniu” przekazu, budowaniu jego pozytywnego odbioru i zmniejszeniu dystansu między nadawcą a odbiorcą. Należy podkreślić, że życzenia pokoju pojawiały się zdecydowanie najczęściej — dzieci wyrażały je aż sześciokrotnie.

Powtarzanie pewnych elementów buduje asocjacyjne powiązania w tekście. Dzięki odległym powtórzeniom przemówienie odbierane jest nieliniowo, a jego oddziaływanie zostaje wzmocnione. Oceniając miniony rok, prezydent używa fraz obecnych we wstępie: *de всі президенти у своїх новорічних привітаннях завжди кажуть фразу: „Дорогі українці! Це був важкий рік...”. Ви запитаєте, чи був важким 2020-й?* oraz w ostatnim fragmencie tekstu: *Знаєте, всі президенти у новорічному зверненні кажуть одну фразу: „Дорогі українці! Це був важкий рік... Але наступний буде краще”. І ось з цим — згоден. Він буде кращим!*

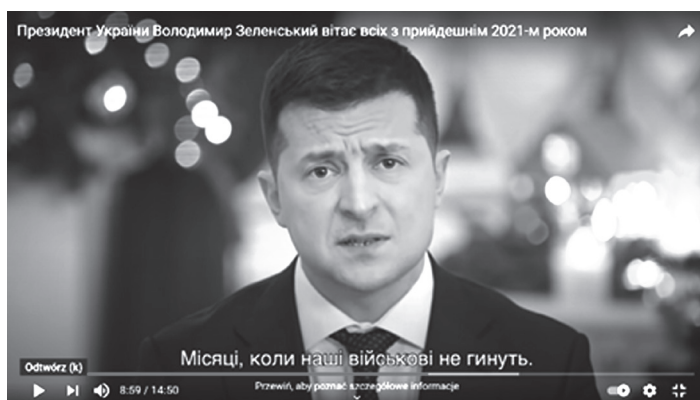
4.2.3. ASPEKT NIEWERBALNY

Orędzie ukraińskiego prezydenta jest bogatsze zarówno w warstwie werbalnej, jak i niewerbalnej. Odbiorca słyszy nie tylko głos głowy

państwa i dzieci, ale również osoby słabosłyszące mają możliwość przeczytania napisów – subskrypcji tekstu na dole ekranu. Ekspresja mimiczna Zelenskiego jest różnorodna i wyrazista (rys. 8–9, 12–13), wzmacnia sens wypowiedzi ustnej. Widz może obserwować prezydenta w różnych ujęciach – zarówno w zbliżeniu, jak i całą postać – w ujęciu bocznym siedzącego naprzeciwko dzieci oraz na wprost, razem z dziećmi odliczającego czas do Nowego Roku. Mówiący aktywnie gestykułuje, jego otwarte dłonie widzimy powyżej linii pasa (rys. 10–13).



Rys. 8. Ekspresja zadumy skorelowana z wypowiedzią:
Bóg zabiera do siebie do nieba najlepszych.

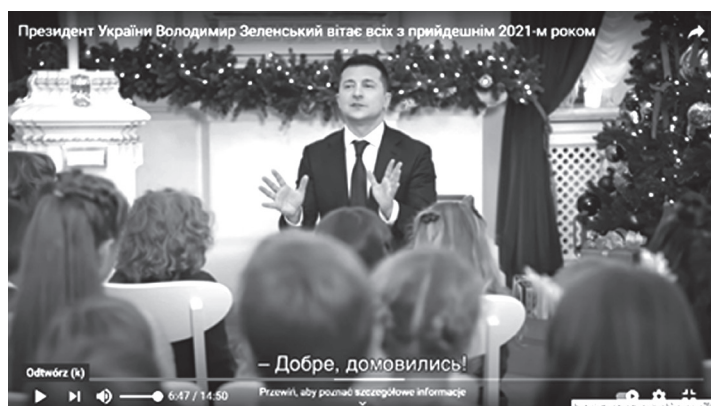


Rys. 9. Ekspresja smutku skorelowana z wypowiedzią:
Miesiące, kiedy nasi wojskowi nie giną.

INTERSEMIOTYCZNA ANALIZA PRZEKAZÓW MEDIALNYCH...



Rys. 10. Wskazujący gest — regulator komunikacji w dialogu z dziećmi



Rys. 11. Gest-adaptor (otwarte dłonie, ręce powyżej linii pasa) sygnalizujący szczerść rozmówcy



Rys. 12. Ekspresja radości (szczery uśmiec) oraz gest otwartych dłoni skierowany do siedzących naprzeciwko dzieci skorelowany z wypowiedzią na ich temat



Rys. 13. Wyrażenie życzliwości (uśmiech, otwarte dłonie) i dumy (wysoko uniesiona głowa) skorelowane z wypowiedzią:

Наступного року ми будемо відзначати 30-річчя нашої незалежності — на тle ozdobionej choinki jako symbolu święta

Ogromne znaczenie ma aranżacja przestrzeni. W tle widzimy bogato przystrojoną choinkę — symbol święta, ozdoby oraz symbol państwowości (flagę). Na ekranie widać również dzieci i fragmenty filmowe ilustrujące treść przemówienia. Miejsca pokazywane w wystąpieniu Zełenskiego to ulica Bankowa w Kijowie, Park Maryjski, Sobór Michałowski, a także główna choinka bożonarodzeniowa w kraju w pobliżu soboru św. Zofii. Jako ilustracja (dynamiczne wizualne tło) do słów Zełenskiego posłużyły fragmenty nagrań pokazujące nowe szpitale, mosty, drogi, zawody sportowe i urywki wiadomości.

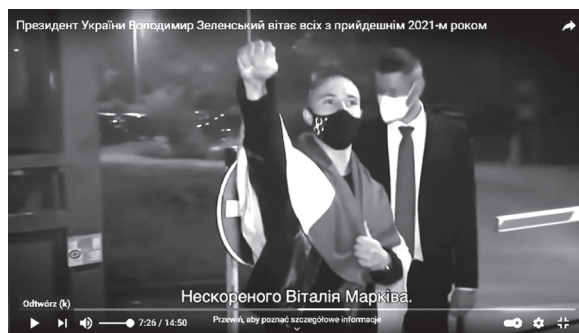
Należy zauważyć, że znaczące fragmenty wizualne w przemówieniu to nie tylko ilustracje tekstu, ale pełnoprawne elementy, które składają się na treść wypowiedzi. Między werbalną a ikoniczną częścią składową orędzia zachodzą korelacje dwóch typów:

1) współzależności, gdy pełny sens komunikatu staje się zrozumiały dopiero po obejrzeniu towarzyszących przemówieniu kadrów (rys. 14): prezydent wymienia przyjaciół, partnerów strategicznych, tych, którzy wspierali Ukrainę, a widz zestawia te nominacje oceniające z pokazywanymi ujęciami, przedstawiającymi liderów politycznych Wielkiej Brytanii, Polski, Francji, Niemiec i Stanów Zjednoczonych.

2) komplementarności/uzupełnienia, gdy komunikat werbalny niesie główny ciężar znaczeniowy, a część wizualna wzmacnia sens wypowiedzi, jak na rys. 15, na którym słowem o powrocie do ojczyzny z Włoch uniewinnionego przez sąd Witalija Markiwa towarzyszą odpowiednie kadry z wiadomości.



Rys. 14. „Ci, dla których staliśmy się partnerami strategicznymi”



Rys. 15. Niezwyciężonego Witalija Markiwa

Na końcu nagrania słychać dźwięki strzelających tub konfetti i dziecięcy śmiech.

Podsumujemy: rozwiązanie przyjęte przez ukraińskiego prezydenta wydaje się zaskakujące i przyciąga uwagę widza. Zasoby semiotyczne zostały wykorzystane w bardziej nowatorski i złożony sposób aniżeli w orędziu rosyjskim.

5. WNIOSKI

Orędzie noworoczne jest rytualnym, skonwencjonalizowanym gatunkiem wypowiedzi politycznej z długą tradycją. Z reguły nagrania z poszczególnych lat nie różnią się znacznie między sobą. Władimir Putin na zakończenie 2020 wygłosił konwencjonalne przemówienie noworoczne, zaś Wołodymyr Zelenski przedstawił łamiącą konwencje oryginalną i nową „wariację” z wykorzystaniem tradycyjnych motywów.

W obu przemówieniach zastosowane obrazy, warstwa werbalna oraz ścieżka dźwiękowa wzajemnie się dopełniają, wzmacniają i wzbogacają przekaz. Orędzie rosyjskie na 2021 rok jest tradycyjne i proste w odbiorze. Nagrane zostało zgodnie z przyjętą od lat konwencją. Jedynie wzmianki o nowym wirusie odróżniają je od wcześniejszych wystąpień Władimira Putina. Tekst przemówienia jest zgodny z utrwalonym kanonem, zajmuje on stosunkowo niewiele czasu — około połowy całego nagrania. Warstwa obrazowa i dźwiękowa służą jako semiotyczne, konwencjonalne tło, które pozwala na demonstrację statusu mówiącego i pokazanie potęgi kraju oraz zaakcentowanie wartości patriotycznych.

W przemówieniu Zełenskiego dynamiczny obraz stanowi nośny znaczeniowo element przekazu łączący się na zasadzie uzupełnienia lub współzależności z komponentem werbalnym. Heterogeniczność w tym orędziu występuje na kilku różnych poziomach — modelu tekstotwórczego, różnorodnych zasobów semiotycznych oraz przełączania kodu językowego. Ponadto prezydent Ukrainy wykorzystuje afordancje nowoczesnych technologii multimedialnych, pozwalających ocenić zawartość nagrania w postaci komentarzy, like'ów i dislike'ów. Taka możliwość została zablokowana pod nagraniem orędzia Putina.

PODSUMOWANIE

Współczesna komunikacja medialna jest złożonym procesem generowania i przekazywania znaczeń za pośrednictwem różnych systemów semiotycznych i technologii multimedialnych. Ekspansja komunikatów mieszanych przyczyniła się do rozwoju interdyscyplinarnych badań nad problemami polikodowości.

Ujęcie intersemiotyczne (w innej terminologii — multimodalne), uwzględniające interakcję różnych systemów semiotycznych w generowaniu przekazu i jego mocy perswazyjnej, jest próbą odpowiedzi na wyzwania związane z analizą współczesnej komunikacji medialnej. Jego kluczowa cecha — symultaniczność oddziaływania i znaczeniowa multiplikatywność, „nadsumatywność”⁴⁴ — wymagają podejścia dyskursywnego i interpretacyjnego. Pozwala ono na opis rodzajów interakcji różnych środków semiotycznych i określa ich rolę dla całości tekstu.

⁴⁴ J. Maćkiewicz, „Badanie mediów...”, s. 35.

Semiosfera orędzia noworocznego głowy państwa jako dyfuzyjnego i rytualnego gatunku medialnego opiera się na wielopłaszczyznowym (semantycznym, emocjogennym, aksjologicznym) współdziałaniu kodu werbalnego, wizualnego i akustycznego. Integralność i spójność tematyczna wszystkich komponentów tekstu polikodowego jest ustalana i oznaczana przez autora za pomocą markerów językowych i pozajęzykowych. Heterogeniczne zespoły znaków kreują kognitywną przestrzeń interakcji z odbiorcą. Wszystkie elementy semiosfery orędzia współgrają i dopełniają się nawzajem, sprzyjając osiągnięciu zakładanego celu komunikacyjnego – wywołaniu poczucia jedności narodowej, dumy z własnego kraju, świątecznego nastroju i aprobaty działań politycznych nadawcy. Sukces komunikacyjny w znacznym stopniu zależy od kreatywności twórcy przekazu, umiejętności nieoczywistego wykorzystania środków semiotycznych, połączenia stałości i zmienności, standardu i innowacyjności, co zaskakuje i przyciąga uwagę, wzmacniając illokucyjną siłę komunikatu, jego atrakcyjność, podatność na replikację, a tym samym jego oddziaływanie na adresata.

REFERENCES

- Adamzik, Kirsten. *Textlinguistik. Eine einführende Darstellung*. Tübingen: Niemeyer, 2004.
- Agnetta, Marco. *Ästhetische Polysemiotizität und Translation. Glucks Orfeo ed Euridice (1762) im interkulturellen Transfer*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2019.
- Arias, Anna-Mariya. *Polikodovyy tekst: teoreticheskiye i prikladnyye aspekty*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta upravleniya i ekonomiki, 2015 [Ариас, Анна-Мария. *Поликодовый текст: теоретические и прикладные аспекты*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета управления и экономики, 2015].
- Avanesov, Sergey. "Vizual'nost' i kommunikatsiya." *PRAXĪMA. Problemy vizual'noy semiotiki* 2014, no. 2: 11–25 [Аванесов, Сергей. „Визуальность и коммуникация”. *ПРАΞИМА. Проблемы визуальной семиотики* 2014, no. 2: 11–25].
- Bart, Rolan. „Osnovy semiologii”. *Strukturalizm: «za» i «protiv»*. Moskva: Progress, 1975. 114–163 [Барт, Ролан. „Основы семиологии”. *Структурализм: «за» и «против»*. Москва: Прогресс, 1975: 114–163].
- Bol'shakova, Lyubov'. "O sodержanii ponyatiya «polikodovyy tekst»." *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta* 2008, no. 4: 19–24 [Большакова, Любовь. „О содержании понятия «поликодовый текст».” *Вестник Самарского государственного университета* 2008, no. 4: 19–24].

- Deely, John. *Four Ages of Understanding: The First Postmodern Survey of Philosophy from Ancient Times to the Turn of the Twenty-First Century*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.
- Ehlich, Konrad. "Medium Sprache." Strohner, Hans, Sichelschmidt, Lorenz, Hiel-scher Martina. *Medium Sprache*. Frankfurt am Main: Lang, 1998: 9–21.
- Ekman, Paul, Friesen, Wallace V. "The repertoire or nonverbal behavior: categories, origins, usage, and coding". *Semiotica* 1, 1969: 49–98.
- Eyger, Genrikh, Yukht, Vladimir. "K postroyeniyu tipologii tekstov." *Lingvistika teksta: materialy nauchnoy konferentsii pri MGPIYa im. M. Toreza*. Vol. 1. Moskva 1974. 103–109 [Ейгер, Генрих, Юхт, Владимир. "К построению типологии текстов." *Лингвистика текста: материалы научной конференции при МГПИИЯ им. М. Тореза*. Ч. I. Москва 1974. 103–109].
- Fix, Ulla. "Kanon und Auflösung des Kanons. Typologische Intertextualität." *Die Zukunft der Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Fix, Ulla. "Sind Textsorten kulturspezifisch geprägt? Plädozer für einen erweiterten Textsortenbegriff." *Akten des X internationalen Germanisttenkongresses*. Wien, 2000. Bd. 2: 173–178.
- Gabova, Mariya. "Vizual'naya kul'tura sovremennogo obshchestva (opyt tipologii)." *Chelovek. Kul'tura. Obrazovaniye* 2017, no. 2 (24): 30–40 [Габова, Мария. "Визуальная культура современного общества (опыт типологии)." *Человек. Культура. Образование* 2017, no. 2 (24): 30–40].
- Goffman, Erving. *Czlowiek w teatrze życia codziennego*. Transl. H. i P. Śpiewakowie. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981: 59–60.
- Gorelov, Il'ya. *Neverbal'nyye komponenty kommunikatsii*. Moskva: Nauka, 1980 [Горелов, Илья. *Невербальные компоненты коммуникации*. Москва: Наука, 1980].
- Jarząbek, Krystyna. *Słownik mowy ciała Polaków*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 2016.
- Kim, Vladimir. *Semiotika i nauchnoye poznaniye: filozofsko-metodologicheskij analiz*. Ekaterinburg: Izdteľ'stvo Ural'skogo universiteta, 2008 [Ким, Владимир. *Семиотика и научное познание: философско-методологический анализ*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2008].
- Kitaygorodskaya, Margarita, Rozanova, Nina. "Sovremennaya politicheskaya kommunikatsiya." Krysin, Leonid (eds.). *Sovremennyy russkiy yazyk: sotsial'na i funktsional'naya differentsiatsiya*. Moskva: Nauka, 2002: 151–239 [Китайгородская, Маргарита, Розанова, Нина. "Современная политическая коммуникация." Крысин, Леонид (ред.). *Современный русский язык: социальная и функциональная дифференциация*. Москва: Наука, 2002: 151–239].
- Kress, Gunther, Theo, van Leeuwen. *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold Publishers, 2001.
- Kress, Gunther. "What is mode?". *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*. New York: Routledge, 2011: 54–67.
- Kress, Gunther. *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. London–New York: Routledge, 2010.
- Kreydlin, Grigoriy. *Neverbal'naya semiotika*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2004 [Крейдлин, Григорий. *Невербальная семиотика*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004].
- Lisowska-Magdziarz, Małgorzata. "Badanie wielomodalnych przekazów w mediach masowych: od teorii do schematu analitycznego." Szymańska, Agnieszka,

- Lisowska-Magdziarz, Małgorzata, Hess, Agnieszka (eds.). *Metody badań medioznawczych i ich zastosowanie*. Kraków: Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej, 2018: 143–165.
- Lotman, Yuriy. “Ob itogakh i problemakh semioticheskikh issledovaniy.” *Trudy po znakovym sistemam*. 20, 1987: 3–17 [Лотман, Юрий. “Об итогах и проблемах семиотических исследований”. *Труды по знаковым системам*. XX, 1987: 3–17].
- Maćkiewicz, Jolanta. “Badanie mediów multimodalnych — multimodalne badanie mediów.” „*Studia Medioznawcze* 2017, no. 2 (69)7: 33–42.
- Maksimenko, Ol’ga. “Polikodovyy vs. kreolizovannyi tekst: problema terminologii.” *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov*. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika 2012, no. 2: 93–102 [Максименко, Ольга. “Поликодовый vs. креолизованный текст: проблема терминологии.” *Вестник Российского университета дружбы народов*. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика 2012, no. 2: 93–102].
- Michalewski, Kazimierz. *Komunikaty mieszane*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2009.
- Mol’, Abraam. *Sotsiodinamika kul’tury*. Moskva: URSS, 2007 [Моль, Абраам. *Социодинамика культуры*. Москва: URSS, 2007].
- Nęcki, Zbigniew. *Komunikacja międzyludzka*. Kraków: Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, 1996.
- Noińska, Marta. *Novogodneye obrashcheniye lidera gosudarstva kak ritual’nyy zhanr mediadiskursa materiale rossiyskikh, nemetskikh i pol’skikh vystupleniy: medialingvisticheskiy analiz*. Gdańsk–Sopot: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020 [Noińska, Marta. *Новогоднее обращение лидера государства как ритуальный жанр медиадискурса на материале российских, немецких и польских выступлений: медиалингвистический анализ*. Gdańsk; Sopot: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2020].
- Osika, Grażyna. “Komunikacja niewerbalna.” *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej*. 2008, z. 43, no. 1777.
- Patocka-Siglowy, Urszula. *Komunikowanie polityczne w Rosji. Specyfika dyskursu prezydenckiego*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019.
- Plotnikov, Bronislav. *Semiotika teksta : Paragrafemika*. Minsk: Vysshaya shkola, 1992 [Плотников, Бронислав. *Семиотика текста : Параграфемика*. Минск: Высшая школа, 1992].
- Simakova, Svetlana. “Tendentsii vizualizatsii zhurnalistского kontenta v sovremennykh SMI.” *Vestnik Severo-Osetinskogo universiteta im. K.L. Khetagurova* 2015, no. 3: 213–218 [Симакова, Светлана. Тенденции визуализации журналистского контента в современных СМИ”. *Вестник Северо-Осетинского университета им. К.Л. Хетагурова* 2015, no. 3: 213–218].
- Sladkevich, Zhanna. “Organizatsiya semioticheskogo prostranstva novogodnego pozdravleniya prezidenta (na materiale novogodnikh obrashcheniy prezidentov Rossii, Belarusi i Pol’shi za 2000–2015 gg.)” *Politicheskaya nauka*, 2016, no. 3: Politicheskaya semiotika: 168–194 [Сладкевич, Жанна. “Организация семиотического пространства новогоднего поздравления президента (на материале новогодних обращений президентов России, Беларуси и Польши за 2000–2015 гг.)” *Политическая наука*, 2016, no.3: Политическая семиотика: 168–194].
- Sladkiewicz, Żanna. “Społeczństwo ‘oka’ i tekst wielokodowy (na przykładzie rosyjskiej satyry politycznej)”. *Przegląd Rusycystyczny* 2014, no. 3: 111–124.

- Sorokin, Yuriy, Tarasov, Evgeniy. "Kreolizovannyye teksty i ikh kommunikativnaya funktsiya." *Optimizatsiya rechevogo vozdeystviya*. Moskva: Vysshaya shkola, 1990: 178–187 [Сорокин, Юрий, Тарасов, Евгений. "Креолизованные тексты и их коммуникативная функция." *Оптимизация речевого воздействия*. Москва: Высшая школа, 1990: 178–187].
- Stöckl, Hartmut. "Medienlinguistik. Zu Status und Methoden eines (noch) emergenten Forschungsfeldes." Grösslinger, Christian, Held, Gudrun, Stöckl, Hartmut (eds.). *Presstextsorten jenseits der ‚News‘. Medienlinguistische Perspektiven auf journalistische Kreativität*. Frankfurt: Lang, 2012: 13–34.
- Tkaczyk, Lech. *Komunikacja niewerbalna – postawa, mimika, gest*. Warszawa: Wydawnictwo Astrum, 1996.
- Vdovina, Tat'yana. *Diskurs-analiz: metodologicheskkiye osnovaniya i perspektivy primeneniya v sotsiologicheskikh issledovaniyakh*. Moskva 2012 [Вдовина, Татьяна. *Дискурс-анализ: методологические основания и перспективы применения в социологических исследованиях*. Москва 2012 <https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_010303171/> (15.02.2021)].
- Zagidullina, Marina. "Mul'timodal'nost': k voprosu o terminologicheskoy opredelennosti." *Znak: problemnoye pole mediaobrazovaniya* 2019, no. 1 (31): 183 [Загидуллина, Марина. "Мультимодальность: к вопросу о терминологической определенности." *Знак: проблемное поле медиаобразования* 2019, no. 1 (31): 183].


Online sources

- Mediolingwistyka. Rozmowa na temat statusu mediolingwistyki z prof. Ewą Martha Eckkrammer, prof. Martinem Luginbühlem i prof. Bogusławem Skowronkiem, <<https://fbc.pionier.net.pl/details/nnZlgZn> (30.09.2019)>.
- Orędzie noworoczne Władimira Putina na rok 2021 <<http://kremlin.ru/events/president/news/64852>> (12.01.2021).
- Orędzie noworoczne Wołodymyra Zełenskiego na rok 2021 <<https://www.president.gov.ua/ru/videos/novorichne-privitannya-prezidenta-ukrayini-volodimira-zelens-1849>> (12.01.2021).
- Ceremonia inauguracyjna Władimira Putina 2018 <https://yandex.ru/efir?stream_id=4a0d8a8c50871d5ca11d74a116564e65&from_block=player_context_menu_yavideo> (2.05.2021).
- <https://sjp.pwn.pl/slowniki/modalno%C5%9B%C4%87.html> (12.01.2021).
- <https://encyklopedia.pwn.pl/encyklopedia/multimodalny.html> (12.01.2021).
- <http://info.seocafe.info/tools/keygeneratortext/> (2.05.2021).



MARCIN TRENDOWICZ

Uniwersytet Gdański, Gdańsk

 <http://orcid.org/0000-0002-1552-3512>

STIRLITZ NA PREZYDENTA WYKORZYSTANIE OBRAZU STIRLITZA W KSZTAŁTOWANIU WIZERUNKU WŁADIMIRA PUTINA

STIERLITZ FOR PRESIDENT. THE APPLICATION OF THE PICTURE OF STIERLITZ IN SHAPING THE IMAGE OF VLADIMIR PUTIN

The article discusses the relationships between Stierlitz, a hero of Russian mass culture, and Vladimir Putin, as well as the ways these relationships are used to shape the image of the President of the Russian Federation. The research is based on the findings of opinion polls, newspaper headlines, jokes and memes from the Internet.

Key words: Stierlitz, Vladimir Putin, Seventeen Moments of Spring, image, joke, meme.

Z opublikowanego w październiku 2019 roku raportu Rosyjskiego Centrum Badań Opinii Publicznej¹ wynika, że wśród trzech cech, którymi powinien charakteryzować się idealny lider polityczny Rosjanie wymieniali przede wszystkim uczciwość (44% respondentów), wykształcenie i kompetentność (31%) oraz bycie blisko ludzi (26%). Uczestników badania poproszono również o wybranie z przygotowanej listy bohaterów filmowych jednego, który ich zdaniem w największym stopniu charakteryzuje się wspomnianymi cechami. Pierwsze miejsce zajął Stirlitz – bohater serii powieści Juliana Siemionowa i serialu telewizyjnego w reżyserii Tatiany Lioznowej, którego wskazało 20% badanych. Wyniki niniejszych badań oraz sam raport były szeroko komentowane w prasie rosyjskiej².

¹ ВЦИОМ, *Штирлиц — навсегда?*, <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9953> (15.06.2021).

² Zob. np. В. Цепляев, «А вас я попрошу остаться», „Аргументы и факты” 2019, nr 44, s. 3; И. Якунин, *А вас, Штирлиц, я попрошу остаться: Россияне хотят*

Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób fikcyjny bohater literacki stworzony przez radzieckiego pisarza w latach 60. XX wieku³ koresponduje z dyskursem politycznym we współczesnej Rosji, a także w jaki sposób wykorzystywane są związki (asocjacje) pomiędzy urzędującym prezydentem Federacji Rosyjskiej Władimirem Putinem a Stirlitzem. Jako materiał badawczy posłużyły wyniki badań opinii publicznej, artykuły z wydań internetowych wiodących gazet rosyjskich oraz portali internetowych, a także dowcipy i memy internetowe.

Maks Otto von Stirlitz to jeden z pseudonimów radzieckiego agenta wywiadu Wsiewołoda Władimirowa, którego losy zostały przedstawione w cyklu trzynastu powieści i jednym opowiadaniu Siemionowa, opublikowanych w latach 1966–1990. Akcja poszczególnych książek występujących pod wspólnym tytułem *Kroniki polityczne (Политические хроники)* obejmuje wydarzenia od roku 1921 (powieść *Brylanty dla dyktatury proletariatu*) po rok 1967 (*Bomba dla przewodniczącego*), przy czym chronologia przedstawianych w nich zdarzeń nie jest tożsama z chronologią publikacji poszczególnych powieści. Szczególne miejsce w twórczości literackiej Siemionowa zajmuje *Siedemnaście mgnień wiosny* – powieść opublikowana w 1970 roku (pierwsze polskie wydanie w tłumaczeniu Zdzisława Romanowskiego ukazało się w roku 1972 nakładem wydawnictwa Ministerstwa Obrony Narodowej), jednak popularność zdobyła dopiero jej ekranizacja z 1973 roku w reżyserii Lioznowej pod tym samym tytułem, w której w rolę Stirlitza wcielił się Wiaczesław Tichonow. Akcja dwunastoodcinkowego serialu toczy się pod koniec II wojny światowej (w filmie przedstawiono wydarzenia obejmujące okres od 12 lutego do 24 marca 1945 roku⁴), a zadaniem głównego bohatera – radzieckiego agenta wywiadu, który pracuje w Służbie Bezpieczeństwa Reichsführera SS jako standartenführer Max Otto von Stirlitz – jest odkrycie, kto z dowództwa

видеть во главе страны честного и умного разведчика, „Комсомольская правда”, <https://www.kp.ru/daily/27044/4109978> (15.06.2021).

³ Pierwsza z powieści *Пароль не нужен* została opublikowana w 1966 roku nakładem wydawnictwa *Советский писатель*. Nie ukazała się w przekładzie na język polski.

⁴ Ekranizacja Tatiany Lioznowej nie jest wiernym odwzorowaniem powieści Juliana Siemionowa. Szczegółowa analiza podobieństw i różnic pomiędzy serialem a książką – zob. M. Trendowicz, *Феномен Штирлица. Образ советского разведчика в русском языке и культуре современной России*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019, s. 47–51.

III Rzeszy prowadzi rokowania z Zachodem w celu zawarcia separatystycznego pokoju, i doprowadzenie do przerwania pertraktacji.

Mimo upływu blisko pięćdziesięciu lat od powstania serial *Siedemnaście mgnień wiosny* nadal cieszy się nieustającą popularnością w Rosji, o czym świadczą między innymi regularne transmisje w stacjach telewizyjnych⁵, koloryzacja filmu (po raz pierwszy zademonstrowana w przeddzień Dnia Zwycięstwa w 2009 roku) oraz liczne dowcipy nawiązujące do fabuły serialu⁶, a także funkcjonowanie nazwiska głównego bohatera i tytułu serialu jako fenomenów precedensowych oraz niektórych replik dialogów jako tzw. skrzydlatych słów. Jak stwierdza Giennadij Słyszkin, „znaczenie obrazu dla zbiorowości masowej gwarantuje, że wcześniej czy później dany obraz zacznie być wykorzystywany w dyskursie politycznym”⁷.

Władimir Putin po raz pierwszy został wybrany na stanowisko prezydenta Federacji Rosyjskiej 26 marca 2000 roku, jednak obowiązki pełnił od 31 grudnia 1999 roku po rezygnacji Borysa Jelcyna. Wspomniany urząd piastuje nadal z przerwą w latach 2008–2012, gdy zajmował stanowisko premiera. Jak zauważa Urszula Patocka-Sigłowy, „zasadniczym elementem dzisiejszego systemu politycznego w Rosji jest urząd prezydenta — najważniejszy urząd w państwie wyposażony w prerogatywy, które umożliwiają rzeczywiste sterowanie polityką państwa”⁸.

Za początek kariery politycznej Putina w centralnych organach władzy można uznać rok 1996, gdy rozpoczął pracę w administracji ówczesnego prezydenta Rosji Jelcyna. W lipcu 1998 roku otrzymał

⁵ Według Giennadija Słyszkiina serial jest transmitowany przeciętnie raz na trzy miesiące, ponadto stał się nieodłącznym atrybutem obchodów Dnia Zwycięstwa. Zob. Г. Г. Слышкин, *Концепт фильма «Семнадцать мгновений весны» в русской лингвокультуре*, „Вестник Самарского государственного университета”. Гуманитарная серия 2004, № 1 (31), s. 179–187.

⁶ Cykl dowcipów o Stirlitzu był przedmiotem zainteresowania wielu badaczy, m.in. Anny Archipowej, Aleksandra Bielousowa, Györgya Dalosa, Marcina Trendowicza. Zob.: А. С. Архипова, *«Штирлиц шел по коридору...»*. Как мы придумываем анекдоты, Издательство РГГУ, Москва 2012; А. Ф. Белоусов, *Анекдоты о Штирлице*, „Живая старина” 1995, № 1, s. 16–18; Д. Далос, *Штирлиц, герой анекдотов, или пародия на homo sovieticus*, w: К. Аймермахер и др. (red.), *Россия и Германия в XX веке*, т. 3: *Оттепель, похолодание и управляемый диалог. Русские и немцы после 1945 года*, АИРО-XXI, Москва 2010; М. Trendowicz, *Феномен Штирлица...*

⁷ Г. Г. Слышкин, *Концепт фильма...*, s. 182.

⁸ U. Patocka-Sigłowy, *Komunikowanie polityczne w Rosji. Specyfika dyskursu prezydenckiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2019, s. 8.

nominację na szefa Federalnej Służby Bezpieczeństwa Federacji Rosyjskiej, natomiast w marcu kolejnego roku objął dodatkowo stanowisko sekretarza Rady Bezpieczeństwa FR. Rezygnacja Jelcyna z funkcji prezydenta Rosji w grudniu 1999 roku spowodowała, że specjaliści od wizerunku stanęli przed wyzwaniem, w jaki sposób wypromować nieznanego dotąd w szerszych kręgach kandydata na prezydenta państwa. Jasen Zasurski konstatuje:

Стараясь позиционировать „наследника” в политическом поле, журналисты выстраивали образ по отношению к определенной системе координат, центральную роль в которой играли чеченская война, „экономические реформы” (отношение к бизнесу и бизнесменам) и личная история кандидата⁹.

Włączenie do kształtowanego wizerunku Putina elementów jego biografii było przyczyną powstania asocjacji związanych ze Stirlitzem: obydwaj byli pracownikami służb specjalnych i wykonywali obowiązki agentów wywiadu na terenie Niemiec¹⁰. Jawne nawiązanie do pracy w organach bezpieczeństwa państwa jako czynnika mającego zyskać sympatię wyborców może być dla polskiego czytelnika zastanawiające, ponieważ w naszym kraju praca lub współpraca z podobnymi służbami w latach 1944–1990 jest piętnowana, a osoby pełniące funkcje publiczne podlegają obowiązkowej lustracji¹¹. Tymczasem w Federacji Rosyjskiej według raportu z badań przeprowadzonych przez Rosyjskie Centrum Badań Opinii Publicznej w październiku 2019 roku¹² respondenci ocenili szacunek, jakim cieszą się przedstawiciele danego zawodu w społeczeństwie, na 4,32 w pięciostopniowej skali, zaś co piąty ankietowany chciałby, aby jego dzieci lub wnuki zostały agentami wywiadu.

⁹ Я. Н. Засурский (red.), *Средства массовой информации России*, Аспект Пресс, Москва 2006, s. 99.

¹⁰ Informacje na temat działalności Putina w organach bezpieczeństwa, w tym pracy w latach 1985–1990 na terenie Niemieckiej Republiki Demokratycznej oraz ukończenia na przełomie lat 70. i 80. XX w. Wyższej Szkoły KGB w Moskwie można znaleźć m.in. na oficjalnej witrynie internetowej Prezydenta Federacji Rosyjskiej – zob. <http://putin.kremlin.ru/bio/page-0> (16.06.2021).

¹¹ Na podstawie Ustawy z dnia 18 października 2006 r. o ujawnianiu informacji o dokumentach organów bezpieczeństwa państwa z lat 1944–1990 oraz treści tych dokumentów (Dz.U. z 2020 r. poz. 306), natomiast do roku 2007 – na mocy obecnie uchylonej ustawy z dnia 11 kwietnia 1997 r. o ujawnieniu pracy lub służby w organach bezpieczeństwa państwa lub współpracy z nimi w latach 1944–1990 osób pełniących funkcje publiczne (Dz.U. z 1997 r. nr 70, poz. 443).

¹² ВЦИОМ, *Разведчику среди нас*, <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9984> (16.06.2021).

We wspomnianym badaniu poproszono również uczestników o wskazanie tytułu ulubionego filmu o agentach wywiadu (produkcji krajowej lub zagranicznej). Pierwsze miejsce w rankingu zajął serial *Siedemnaście mgnień wiosny*, który wymieniło 43% ankietowanych. Zadaniem respondentów było również podanie nazwisk lub pseudonimów prawdziwych agentów wywiadu, o których słyszeli — drugą najczęściej pojawiającą się odpowiedzią był Isajew (Stirlitz), którego wskazało 8% ankietowanych, zaś czwartą — Putin (5%). Należy podkreślić, że Stirlitz jest bez wątpienia postacią fikcyjną, choć jego twórca — Siemionow — zaczerpnął elementy z biografii realnych agentów wywiadu. Utożsamianie Stirlitza z postacią nie fikcyjną, lecz rzeczywistą może mieć związek ze specyfiką samego utworu, w którym przeplatają się bohaterowie i wydarzenia wymyślone z prawdziwymi. Powszechną tezę potwierdzają słowa Słyszkińskaja:

В процессе повседневной коммуникации имена персонажей с реальным денотатом и без него не дифференцируются. Так, для обыденного сознания не имеет значения, что Штирлиц — плод авторского вымысла, а Мюллер — реально существовавший человек. Эти имена употребляются в рамках одного высказывания в качестве равноправных олицетворений добра (Штирлиц) и зла (Мюллер)¹³.

Skojarzenie prezydenta Putina z agentem Stirlitzem zdaje się nadal aktualne, czego dowodem mogą służyć pojawiające się w rosyjskich mediach informacje, w których nazwiska obu postaci pojawiają się w jednym doniesieniu. We wrześniu 2015 roku Putin wystąpił podczas 70. sesji Zgromadzenia Ogólnego ONZ, zaś kilka dni później rosyjskie media obieżyła informacja, że prezydent w trakcie wystąpienia miał na sobie identyczny krawat, jak Stirlitz podczas spotkania z żoną w serialu telewizyjnym¹⁴. W artykule opisującym kulisy rozvodu Putina z żoną Ludmiłą z 2013 roku pada następujące stwierdzenie:

Людмила Путина, как жена разведчика, всегда держалась в тени. Ее встречи с мужем на публике, особенно в последние годы, напоминали встречи Штирлица с женой в кафе „Элефант”¹⁵.

¹³ Г. Г. Слышкин, *Концепт фильма...*, s. 183.

¹⁴ А. Хованская, *Путин надел в ООН «галстук Штирлица»*, „Комсомольская правда”, www.kp.ru/daily/26439/3310673 (17.06.2021).

¹⁵ А. Сидорчик, *Путин женится на России*, „Аргументы и факты”, <https://aif.ru/society/44192> (17.06.2021).

W relacji poświęconej konferencji prasowej prezydenta w 2015 roku dziennikarz porównuje natomiast frazę wypowiedzianą przez Putina na zakończenie spotkania do repliki Stirlitza:

„Важно, как войти в нужный разговор, но еще важнее искусство выхода из разговора”. Помните начало этой мысли в фильме *Семнадцать мгновений весны*? „Запоминается последняя фраза — это Штирлиц вывел для себя, словно математическое доказательство”. Фраза, которой Владимир Путин закончил пресс-конференцию, конечно, запомнится многим военным морякам: „А кортики офицерам надо вернуть”¹⁶.

Nierzadko artykuły i doniesienia związane z Putinem opatrzone są tytułami, w których wykorzystuje się tzw. skrzydlate słowa (niekiedy w wersji zmodyfikowanej) z serialu *Siedemnaście mgnień wiosny*. Za przykład mogą posłużyć następujące nagłówki: «*А вас, Штирлиц, я попрошу остаться*»: *Путин одним жестом развернул Зеленского*¹⁷ (o zachowaniu Putina wobec Wołodymyra Zełenskiego podczas szczytu w Paryżu w grudniu 2019 roku w sprawie wojny na Ukrainie); *А вас, Путин, я попрошу остаться!*¹⁸ (o prośbie Miedwediewa skierowanej do Putina w sprawie objęcia przez niego stanowiska premiera) lub *А Вас я попрошу остаться! Путин сохранил полномочия Морозова до сентября*¹⁹ (o wyznaczeniu Siergieja Morozowa na pełniącego obowiązki gubernatora obwodu uljanowskiego). W nagłówkach tych wykorzystana została fraza z serialu wypowiedziana przez Heinricha Müllera do głównego bohatera, która w filmie wybrzmiała w formie: „Штирлиц, а вас я попрошу остаться... еще на одну минуту”, zaś w powieści Siemionowa: „Штирлиц, я вас задержу еще на минуту”²⁰.

Kolejną płaszczyzną, na której można odnotować konotacje pomiędzy obecnym prezydentem Rosji a Stirlitzem, są dowcipy. Wielu badaczy, wśród których wymienić należy Jelenę i Aleksieja Szmielów czy Wadima Dementiewa, uważa dowcip²¹ (ros. *анекдот*) za ty-

¹⁶ *Для обороны наступают тяжелые времена*, „Независимая газета”, https://nvo.ng.ru/realty/2015-12-25/2_red.html (17.06.2021).

¹⁷ https://tsargrad.tv/news/a-vas-shtirlic-ja-poproshu-ostatsja-putin-odnim-zhes-tom-razvernul-zelenskogo_229508 (17.06.2021).

¹⁸ <https://74.ru/text/politics/58325381> (17.06.2021).

¹⁹ <https://73online.ru/readnews/41633> (17.06.2021).

²⁰ К. Душенко, *Словарь современных цитат*, Эксмо, Москва 2006, s. 65.

²¹ Anna Wierzbicka wyraźnie rozgranicza dwa gatunki mowy funkcjonujące w języku polskim: „kawał” i „dowcip”, stwierdzając, że odpowiednikiem rosyjskiego gatunku *анекдот* jest polski *kawał*. Według naszych obserwacji w praktyce

powy wytwór kultury rosyjskiej, który charakteryzuje się m.in. anonimowością, wariantowością i intertekstualnością. Dowcipy łączą się w serie (cykle) tematyczne, w których występują stali bohaterowie. W ocenie Szmielowów współcześnie w języku rosyjskim funkcjonuje około 40–50 bohaterów dowcipów, którzy są rozpoznawalni przez rodzimych użytkowników języka²². Wśród nich ważne miejsce zajmuje Stirlitz — według naszych szacunków seria ta liczy obecnie około 1000 jednostek, a spośród innych cykli dowcipów wyróżnia ją m.in. wysoki odsetek tekstów opartych na komizmie językowym i specyficzna struktura gramatyczna, która przejawia się w wykorzystaniu czasu przeszłego. We współczesnym rosyjskim dyskursie humorystycznym funkcjonuje wiele dowcipów o prezydencie Putinie, część z nich stanowi nawiązanie do serii tekstów o Stirlitzu. W skład pierwszej grupy wchodzi teksty z tzw. motywem wędrownym, tj. identyczne lub zbliżone dowcipy, które występują w różnych cyklach. Za ilustrację powyższego zjawiska może posłużyć następująca para dowcipów:

Гиммлер вызывает своего сотрудника.

— Назовите двузначное число.

— 45.

— А почему не 54?

— Потому что 45!

Гиммлер пишет характеристику: «...характер нордический» — и вызывает следующего.

— Назовите двузначное число.

— 28.

— А почему не 82?

— Можно, конечно, и 82, но лучше 28.

Гиммлер пишет характеристику: «...характер близок к нордическому» — и вызывает следующего.

— Назовите двузначное число.

— 33.

— А почему не... А, это Вы, Штирлиц.

1999 год. Вызывает Ельцин кандидатов в свои преемники. Заходит Черномырдин. Ельцин спрашивает:

językowej Polaków leksem „kawał” używany jest w mowie potocznej, zaś „dowcip” — jako jednostka stylu literackiego, dlatego skłaniamy się ku tezie, że rosyjskiemu gatunkowi mowy „анекдот” odpowiada w języku polskim gatunek „dowcip”. Zob. M. Трендович, *Русский анекдот vs. польский kawał. Несколько замечаний по поводу комических жанров речи в русском и польском языках*, „Мова” 2014, nr 21, s. 56–60.

²² Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев, *Русский анекдот. Текст и речевой жанр*, Языки славянской культуры, Москва 2002, s. 23.

- Как, по-вашему, должны звучать имена и отчества новых президента и премьер-министра России?
 — Виктор Степанович и Анатолий Борисович.
 — А почему не Степан Викторович и Борис Анатольевич?
 Тот замолкает, не зная. Заходит Примаков. Ельцин задаёт тот же самый вопрос. Примаков отвечает:
 — Евгений Максимович и Юрий Михайлович.
 — А почему не Максим Евгеньевич и Михаил Юрьевич?
 Примаков тоже не знает ответа. Входит следующий кандидат. Тот же вопрос.
 Ответ: — Владимир Владимирович и Михаил Михайлович.
 — А почему не... А, это вы, товарищ Путин...

W przytoczonym przykładzie zmiana podlega zarówno sytuacja, jak i bohaterowie, jednak schemat dowcipu oraz cechy głównego bohatera (umiejętność „przechytrzenia” oponenta) pozostają niezmiennie.

Kolejną grupę stanowią teksty, które nie są adaptacją wcześniej funkcjonujących dowcipów o Stirlitzu, ale bezpośrednio do nich nawiązują:

Полковник Путин шел по коридору рейхсканцелярии. На нем было белое кимоно, на плече — горные лыжи. Ему очень хотелось танцевать, но приходилось себя сдерживать. Да, он вопреки своим правилам выпил с Мюллером шнапса. Просто вчера пришла шифровка из Центра Избиркома „Вы выбраны резидентом на второй срок. Поздравляем”. За окнами рейхсканцелярии пылало зарево от горящего рядом рейхстага. До победы оставались долгие четыре года...

Голос Копеляна за кадром: „За две недели до выборов, рейхсканцелярия президента, уверенная в победе Путина на выборах, приказала завезти в Кремль 2 тонны петард, шутих и фейерверков...”

Oba przykłady nawiązują do realiów przedstawionych zarówno w serialu *Siedemnaście mgnień wiosny*, jak również w dowcipach o Stirlitzu (pojawia się w nich Kancelaria Rzeszy, postać Müllera i Jefima Kopeliana, który w serialu odczytywał tekst „od autora”), dlatego związek pomiędzy seriami dowcipów jest bezsporny.

Jednak, jak wynika z analiz przeprowadzonych przez Aleksandrę Archipową, grupa dowcipów o Putinie, która odnosi się do tekstów o Stirlitzu stanowi niewielki odsetek całego zbioru, ponadto — jak stwierdza badaczka — po roku 2000 nowe dowcipy w tej grupie są nieliczne²³.

²³ Zob. А. С. Архипова, *Традиции и новации в анекдотах о Путине*, „Антропологический форум” 2009, nr 10, s. 181–225. Zbiór analizowanych przez autorkę

Wraz z dynamicznym rozwojem Internetu badacze coraz większą wagę przywiązują do analizy gatunków charakterystycznych dla komunikacji wirtualnej. Jednym z nich jest mem internetowy definowany przez Jakuba Srokę w następujący sposób:

Mem internetowy to, przybierająca formę począwszy od obrazka, skończywszy na wiadomości e-mail lub pliku wideo, reprezentacja pojęcia lub idei, która w sposób wirusowy rozprzestrzenia się pomiędzy osobami za pośrednictwem Internetu. Najpopularniejszą formą memu jest obraz osoby lub zwierzęcia opatrzony zabawnym lub uszczypliwym podpisem. Większość posługuje się humorem i apeluje głównie do nastolatków oraz młodych dorosłych, którzy wykazują największe prawdopodobieństwo ich odkrycia, zrozumienia humoru, a także przekazania dalej swoim znajomym²⁴.

Memy, tworzone przez samych użytkowników Internetu, charakteryzują się aktualnością i mogą stanowić komentarz do bieżących wydarzeń, w tym również politycznych, gdyż — jak stwierdza Patocka-Sigłowy — „[w] dobie Internetu użytkownik nie jest już tylko biernym odbiorcą przekazu politycznego, ale również jego współtwórcą [...]”²⁵. Bohaterem licznych memów został prezydent Federacji Rosyjskiej²⁶. W niniejszym opracowaniu chcielibyśmy przywołać przykłady tych, które stanowią nawiązanie do postaci Stirlitza.

W przypadku memów internetowych ich warstwa wizualna jest niemniej istotna niż tekstowa, dlatego przeprowadzona analiza²⁷ po-

tekstów pochodzi z lat 2000–2008, jednak przegląd stron internetowych zawierających dowcipy o Putinie zdaje się potwierdzać tę tezę, chociaż odnaleziono wśród nich kilka tekstów, które nie znalazły się w artykule badaczki (w tym dowcipy przywołane w niniejszym opracowaniu).

²⁴ J. Sroka, #OBRAZKOWE #MEMY #INTERNETOWE, CeDeWu, Warszawa 2014, s. 33–34.

²⁵ U. Patocka-Sigłowy, *Wizerunek prezydenta Władimira Putina na portalach społecznościowych (na przykładzie Facebooka)*, „Przegląd Ruscystyczny” 2016, nr 4 (156), s. 116.

²⁶ Marta Noińska i Agnieszka Bielińska, analizując memy internetowe przedstawiające prezydentów Polski, Rosji i Chorwacji, w przypadku Putina wskazały trzy grupy tematyczne: dotyczące sprawności fizycznej prezydenta, przedstawiające go jako poborcę podatków oraz memy interikoniczne — nawiązujące do kadrów filmów lub teledysków. Zob. M. Noińska, A. Bielińska, *Wizerunek głowy państwa w polskich, rosyjskich i chorwackich internetowych memach politycznych*, w: A. Hau, M. Trendowicz (red.), *W poszukiwaniu tożsamości językowej*, t. 5, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021, s. 189–207.

²⁷ Analizie poddano popularne rosyjskie portale internetowe z memami: 1001mem.ru, admem.ru, yaplakal.com, meme-arsenal.com, demotivation.me, rusdemotivator.ru, demotivators.to i in. oraz fora internetowe i portale społecznościowe. Przy

zwoiliła na wskazanie kilku typów powiązań pomiędzy obrazem Putina a obrazem Stirlitz. W skład pierwszej grupy weszły te, w których element ikoniczny (obraz) związany jest bezpośrednio ze Stirlitzem, natomiast komunikat językowy — z Putinem.



Ilustracja nr 1²⁸



Ilustracja nr 2²⁹

każdej z przywoływanych ilustracji wskazano jej pochodzenie, jednak należy zaznaczyć, że nie zawsze jest to źródło pierwotne.

²⁸ <https://www.yaplakal.com/forum28/st/50/topic1928407.html> (21.06.2021).

²⁹ <https://maxpark.com/community/4109/content/6349886> (21.06.2021).

W przywołanych memach składowa wizualna odnosi się bezpośrednio do postaci Stirlitza — najczęściej są to kadry z serialu *Siedemnaście mgieł wiosny* (na drugiej ilustracji widnieje Tichonow wcielający się w rolę głównego bohatera, zaś na pierwszej — dodatkowo Leonid Broniewoj, który zagrał Müllera), natomiast składowa tekstowa — do Putina. Drugi z zaprezentowanych memów przedstawia dowcip o Stirlitzu i Putinie, będący wariacją jednego z klasycznych dowcipów o Stirlitzu z kliszowaną początkową frazą: „Stirlitz szedł po (nocnym) Berlinie” — „Штирлиц шел по (ночному) Берлину”. W nowej wersji zmianie uległo miejsce, co stanowi aluzję do działalności Putina, który jako rezydent wywiadu pracował w Dreźnie. Memy należące do tej grupy są najczęściej spotykane. Znacznie rzadziej występują takie, w których warstwa ikoniczna związana jest z Putinem, tekstowa zaś — ze Stirlitzem. Za ilustrację może posłużyć niniejszy przykład:



Ilustracja nr 3³⁰

W powyższym przykładzie wykorzystano fotografię prezydenta Rosji w otoczeniu przedstawicieli Europejskiego Kongresu Żydowskiego wykonaną podczas spotkania 19 stycznia 2016 roku, na którym w odpowiedzi na skargi dotyczące szerzącego się w Europie antysemityzmu Putin zaproponował, by Żydzi osiedlili się w Rosji. W memie ilustracji towarzyszy skrzydlate słowo z serialu *Siedemnaście mgieł wiosny*, będące jednocześnie jedną z popularnych puent dowcipów

³⁰ <https://www.forum-tvs.ru/lofiversion/index.php/t109708-1800.html> (21.06.2021).

o Stirlitzu („Jeszcze nigdy Stirlitz nie był tak blisko wpadki” — „Еще никогда Штирлиц не был так близок провалу”³¹), zatem asocjacja Putin — Stirlitz jest jawna, ponieważ autor mema określa prezydenta Rosji mianem Stirlitza.

Częstym zjawiskiem jest wykorzystywanie w memach internetowych kolaży, na których pojawiają się obaj bohaterowie, zazwyczaj w scenerii z serialu telewizyjnego o Stirlitzu z umieszczeniem wizerunku Putina zamiast twarzy jednej z postaci, chociaż bywają również memy, w których twarz Stirlitza zastępuje postać na współczesnej fotografii z prezydentem Rosji, co ilustrują poniższe przykłady.



Ilustracja nr 4³²



Ilustracja nr 5³³

³¹ W memie fraza występuje z błędną łączną pisownią „nie” z czasownikami w języku rosyjskim.

³² <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/1080520> (21.06.2021).

³³ <https://www.yaplakal.com/forum27/st/125/topic373674.html> (21.06.2021).

STIRLITZ NA PREZYDENTA...

W memie zaprezentowanym na ilustracji nr 4 wykorzystano kadr z serialu przedstawiający Stirlitza w kawiarni, a postać jego towarzysza zamieniono na Putina, zaś na ilustracji nr 5 — zdjęcie prezydenta z gubernatorem obwodu biełgorodzkiego³⁴, na którym postać gubernatora zamieniono na Stirlitza, a strój Putina — na mundur oficera SS.

Oddzielną grupę memów stanowią te, w których bohater *Siedemnastu mgień wiosny* nie pojawia się bezpośrednio — ani w formie ikonicznej, ani tekstowej, zaś odbiorca może wywnioskować jedynie z kontekstu, że mem nawiązuje do postaci Stirlitza.



Ilustracja nr 6³⁵

Na rysunku zilustrowano opisane zjawisko: widnieją na nim w mundurach SS: Putin oraz Aleksiej Ulukajew — aresztowany za przyjęcie łapówki w kwocie dwóch milionów dolarów amerykańskich. Do stworzenia mema wykorzystano kadr z serialu o Stirlitzu (por. mem przedstawiony na ilustracji nr 1), zaś aluzję do telewizyjnego agenta wywiadu stanowi nie tylko wykorzystanie kadru z serialu i mundurów SS, lecz również warstwa tekstowa (w serialu na przechwyconej przez gestapo walizce z radiostacją znaleziono odciski pal-

³⁴ Warto odnotować, że zdjęcie stało się źródłem wielu memów, a w Internecie można znaleźć przynajmniej kilkanaście jego wersji.

³⁵ <https://anti-xboct.livejournal.com/tag/%D0%A3%D0%BB%D1%8E%D0%BA-%D0%B0%D0%B5%D0%B2> (21.06.2021).

ców Stirlitza). Warto zauważyć, że autor mema zastąpił swastykę na przepasce znajdującej się na ramieniu Ulukajewa symbolem dolara, nawiązując tym samym do jego udziału w aferze korupcyjnej.

Powyższy – pobieżny z powodu ograniczonej objętości niniejszego opracowania – przegląd memów związanych z Putinem i Stirlitzem nie wyczerpuje tematu, jednak zdaje się potwierdzać tezę, że asocjacja nadal jest aktywnie wykorzystywana w Internecie. Należy zauważyć, że podobne kolaże niekiedy pojawiają się również w rosyjskiej prasie, o czym może świadczyć umieszczenie na okładce gazety „Saratowski Reporter” z 31 sierpnia 2007 roku fotomontażu przedstawiającego prezydenta oraz deputowanego dумы Michaiła Isajewa w mundurach SS z komentarzem tekstowym „А вас, Штирлиц, я попрошу остаться. Еще”.



Ilustracja nr 7³⁶

Za kolaż przedstawiciel saratowskiego oddziału partii „Jedna Rosja” Aleksandr Lando złożył do prokuratury doniesienie o popełnieniu przez redaktora naczelnego gazety Sergieja Michajłowa przestępstwa polegającego na znieważeniu przedstawiciela władzy (art. 319 Kodeksu Karnego FR), jednak prokuratura nie dopatrzyła się znamion przestępstwa, zaś okładka gazety została opublikowana wraz z artykułem na ten temat w wiodących mediach rosyjskich³⁷.

³⁶ <https://lenta.ru/news/2007/09/04/saratov/> (21.06.2021).

³⁷ Zob. np. <https://www.kommersant.ru/doc/801145> (21.06.2021).

Podsumowując powyższe rozważania można przywołać słowa Zasurskiego, który konstatuje:

Вопрос узнавания политика решается через систему культурных кодов, находящихся в распоряжении аудитории, и в сравнении с образами других политиков. Удачный образ политика всегда — многослойный конструкт, в котором на символическом уровне заложены те или иные „подсказки” для массового сознания³⁸.

Wizerunek Putina jako działacza politycznego zawiera w sobie wiele elementów, włączając nie tylko odniesienia do postaci Stirlitza, lecz również do dwóch konceptów kulturowych zajmujących ważne w miejsce w rosyjskiej przestrzeni językowo-kulturowej: szpiega (ros. *шпион*) i agenta wywiadu (ros. *разведчик*), które są wzajemnie powiązane i opierają się na opozycji kulturowej swój–obcy, tj. swój agent wywiadu–obcy szpieg³⁹. Jak zauważa Słyszkin, wspomniane koncepty należy zaliczyć do kategorii ideologemów, które są „kultywowane przez władzę w świadomości zwykłych członków społeczeństwa poprzez cały zestaw dostępnych środków oddziaływania masowego”⁴⁰. O aktualności asocjacji na linii Stirlitz — Putin mogą świadczyć przywoływane w niniejszym artykule przykłady doniesień prasowych, dowcipów i memów internetowych. O ile nowe dowcipy o Putinie nawiązujące do postaci serialowego agenta wywiadu obecnie praktycznie się nie pojawiają, o tyle nawiązania w artykułach publicystycznych i memach internetowych są nadal aktualne i wykorzystywane.

W 2000 roku, w przeddzień wyborów prezydenckich, w rosyjskiej prasie ukazał się artykuł *Stirlitz — nasz prezydent*⁴¹, odwołujący się do wyników przeprowadzonego w grudniu 1999 roku badania opinii publicznej na temat bohaterów filmowych, których Rosjanie widzieliby na stanowisku prezydenta kraju. Jego autor doszedł do następujących wniosków, przywoływanych przez autorów raportu z analogicznego badania z 2019 roku:

Путин изначально был Штирлицем, который постепенно совмещал в своем образе качества маршала Жукова (война в Чечне), Глеба Жеглова

³⁸ Я. Н. Засурский (red.), *Средства массовой...*, s. 100.

³⁹ Więcej zob. M. Trendowicz, *Моделирование концептов шпион и разведчик в русской лингвокультуре*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

⁴⁰ Г. Г. Слышкин, *Концепт фильма...*, s. 184.

⁴¹ Е. Смирнова, *Штирлиц — наш президент*, „Коммерсантъ Власть” 2000, nr 10, s. 6.

(„замочим в сортире”) и Петра I („с точки зрения многих граждан, мы сейчас имеем достаточно дикую страну, которую необходимо цивилизовать”)⁴².

Należy podkreślić, że wszystkie wymienione w tym cytacie postaci zajmują wysokie pozycje we wspomnianych badaniach opinii publicznej⁴³: Piotr I (w rolę którego w filmie o tym samym tytule z 1937 roku wcielił się Nikołaj Simonow) — pierwsze miejsce w badaniu RCBOP z 1999 roku, w pozostałych nie występuje; Gleb Żegłow (bohater filmu *Gdzie jest czarny kot?*⁴⁴, którego zagrał Władimir Wysocki) — trzecie miejsce w badaniu RCBOP z 1999 roku, trzecie miejsce — ROMIR z 1999 roku, w badaniu z 2019 roku nie występuje; marszałek Gieorgij Żukow (z filmu *Wyzwolenie*, w tej roli Michaił Uljanow) — drugie miejsce w rankingu RCBOP z 1999 roku, pierwsze miejsce — ROMIR z 1999 roku, w badaniu z 2019 roku nie występuje. Natomiast Stirnitz jako jedyna z tych postaci zajmuje czołowe miejsca we wszystkich trzech badaniach: czwarte w rankingu RCBOP z 1999 roku, drugie — ROMIR z 1999 roku i pierwsze — z 2019 roku.

Walerij Szubiński zauważa, że:

Образ русского разведчика, работавшего у немцев и ставшего „почти немцем”, полюбился многим — можно сказать, что Путин выиграл избирательную кампанию не в 2000 году, а на четверть века раньше⁴⁵.

Natomiast autorzy raportu z badań opinii publicznej z roku 2019 stawiają śmielszą tezę:

Многие респонденты выбирают в качестве главы государства Штирлица, потому что действующий российский президент обладает качествами, соответствующими идеальному политику/политическому лидеру. Произошла своеобразная инверсия: если в 1999 году Путин выглядел предпочтительным кандидатом, поскольку был похож на Штирлица, то в 2019 образ Штирлица остается актуальным, потому, что его реализует самый популярный политик страны — Путин⁴⁶.

⁴² ВЦИОМ, *Штирлиц — навсегда?*, <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9953> (22.06.2021).

⁴³ Mowa o badaniach z roku 1999 przeprowadzonych oddzielnie przez Rosyjskie Centrum Badań Opinii Publicznej (ВЦИОМ) i holding badawczy РОМИР oraz z roku 2019 przeprowadzonych wspólnie przez Rosyjskie Centrum Badań Opinii Publicznej i Centrum Koniunktury Politycznej (ЦПК).

⁴⁴ Oryginalny tytuł: *Место встречи изменить нельзя*.

⁴⁵ В. Шубинский, *Неразлучные понятия. Русская интеллигенция и тайные службы*, „Октябрь” 2001, nr 8, s. 149.

⁴⁶ ВЦИОМ, *Штирлиц — навсегда?*, <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9953> (22.06.2021).

Ostatni fragment tej wypowiedzi, stwierdzający, że Putin jest najpopularniejszym politykiem w Rosji, zdają się potwierdzać wyniki badań opinii publicznej. W cotygodniowym rankingu zaufania wobec czołowych działaczy politycznych Federacji Rosyjskiej ogłaszanym przez Rosyjskie Centrum Badań Opinii Publicznej obecny prezydent zajmuje pierwsze miejsce ze średnim wynikiem w ostatnim roku na poziomie 35 punktów⁴⁷ (wskaźnik wyliczany jest jako różnica pomiędzy ocenami pozytywnymi i negatywnymi). Nieco niższe notowania ujawniają analizy prowadzone przez niezależne Centrum Lewady⁴⁸, jednak również w nich Putin plasuje się na pierwszej pozycji. W badaniach opinii publicznej, na których opierają się autorzy raportu, brak jednak potwierdzenia tezy, że obecny prezydent Rosji charakteryzuje się cechami, które powinien posiadać idealny polityk lub lider polityczny.

Należy jednak podkreślić, że wykorzystanie postaci Stirlitza w kreowaniu wizerunku Putina doprowadziło do sytuacji, w której z prezydentem Rosji utożsamiany jest nie tylko bohater powieści Semionowa i serialu Lioznowej, lecz również — a nawet przede wszystkim — bohater dowcipów, który jest komicznym sobowtorem pierwowzoru. Jak zauważa Aleksandr Bielow:ow:

Анекдоты представляют героя не кем иным, как дураком. Это характерно для современного мифотворчества, которое использует именно образ фольклорного дурака, пародируя культурных героев нашего времени⁴⁹.

Można zatem stwierdzić, że — podobnie, jak w przypadku Stirlitza — w dowcipach i memach dyskredytuje się obecnego prezydenta Federacji Rosyjskiej i jego umiejętności, a sam bohater (analogicznie, jak jego pierwowzór) staje się obrazem stereotypowym. Nawiązanie do postaci Stirlitza w procesie kreowania wizerunku Władimira Putina spowodowało włączenie do niego nie tylko konotacji pozytywnych przejawiających się w takich charakterystykach archetypowych, jak patriotyzm, mądrość czy miłość do ojczyzny, lecz również parodii

⁴⁷ ВЦИОМ, *Доверие политикам*, https://wciom.ru/news/ratings/doverie_politikam_1/ (22.06.2021).

⁴⁸ Левада-центр, *Доверие политикам, одобрение институтов и положение дел в стране*, <https://www.levada.ru/2021/07/02/doverie-politikam-odobrenie-institutov-i-polozhenie-del-v-strane-3> (12.07.2021). Wcześniejsze wyniki analizuje również U. Patocka-Sigłowy — zob. U. Patocka-Sigłowy, *Komunikowanie...*, s. 45–48.

⁴⁹ А. Ф. Белюсов, *Анекдоты...*, s. 17.

tych cech i uruchomienie wielu asocjacji, które z punktu widzenia wizerunku nie są pożądane, choć z drugiej strony z pewnością wpłynęło na rozwiązanie problemu uznawalności polityka. W rosyjskim dyskursie politycznym funkcjonuje zatem dwoisty obraz prezydenta: z jednej strony oficjalnie kreowany wizerunek przywódcy i ojca narodu, z drugiej zaś — ironiczny i parodiujący ten pierwszy. Wykorzystanie postaci Putina w dowcipach i memach stanowi przejaw karawalizacji życia politycznego i desakralizacji władzy, a sam polityk przedstawiany jest w „krzywym zwierciadle”, podobnie jak Stirlitz, zaś jego wizerunek można określić jako ambiwalentny.

REFERENCES

- Arkhipova, Aleksandra. “Traditsii i novatsii v anekdotakh o Putine.” *Antropologicheskii forum* 2009, no. 10: 181–225 [Архипова, Александра. “Традиции и новации в анекдотах о Путине.” *Антропологический форум* 2009, no. 10: 181–225].
- Arkhipova, Aleksandra. “Shtirlits shel po koridoru...” *Kak my pridumyvayet anekdoty*. Moskva: Izdatel'stvo RGGU, 2012 [Архипова, Александра. “Штирлиц шел по коридору...” *Как мы придумываем анекдоты*. Москва: Издательство РГГУ, 2012].
- Belousov, Aleksandr. “Anekdoty o Shtirlitse.” *Zhivaya starina* 1995, no. 1: 16–18 [Белоусов, Александр. “Анекдоты о Штирлице.” *Живая старина* 1995, no. 1: 16–18].
- Dalosh, D'yerd'. “Shtirlits, geroy anekdotov, ili parodiya na homo sovieticus.” *Rossiya i Germaniya v XX veke*, t. 3: *Ottepel', pokholodaniye i upravlyayemyy dialog. Russkiye i nemtsy posle 1945 goda*. Red. Аумермакхер, Карл i др. Moskva: AIPO-XXI, 2010. 229–241 [Далос, Дьердь. “Штирлиц, герой анекдотов, или пародия на homo sovieticus.” *Россия и Германия в XX веке*, т. 3: *Оттепель, похолодание и управляемый диалог. Русские и немцы после 1945 года*. Ред. Аймермакхер, Карл и др. Москва: АИРО-XXI, 2010. 229–241].
- Nońska, Marta, Bielińska, Agnieszka. “Wizerunek głowy państwa w polskich, rosyjskich i chorwackich internetowych memach politycznych.” *W poszukiwaniu tożsamości językowej*, t. 5, Red. Нау, Анна, and Trendowicz, Marcin. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2021. 189–207.
- Patocka-Sigłowy, Urszula. “Wizerunek prezydenta Władimira Putina na portalach społecznościowych (na przykładzie Facebooka).” *Przegląd Rusycystyczny* 2016, no. 4(156): 101–117.
- Patocka-Sigłowy, Urszula. *Komunikowanie polityczne w Rosji. Specyfika dyskursu prezydenckiego*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019.
- Shmeleva, Yelena, Shmelev, Aleksey. *Russkiy anekdot. Tekst i rechevoy zhanr*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2002 [Шмелева, Елена, Шмелев, Алексей. *Русский анекдот. Текст и речевой жанр*. Москва: Языки славянской культуры, 2002].
- Shubinskiy, Valeriy. “Nerazluchnyye ponyatiya. Russkaya intelligentsiya i taynyye sluzhby.” *Oktjabr'* 2001, no. 8: 140–153 [Шубинский, Валерий. “Неразлучные

- понятия. Русская интеллигенция и тайные службы.” *Октябрь* 2001, no. 8: 140–153].
- Slyshkin, Gennadiy. “Kontsept fil’ma «Semnadtsat’ mgnoveniy vesny» v russkoy lingvokul’ture.” *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnaya seriya* 2004, no. 1(31): 179–187 [Слышкин, Геннадий. “Концепт фильма «Семнадцать мгновений весны» в русской лингвокультуре.” *Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия* 2004, no. 1(31): 179–187].
- Sroka, Jakub. #OBRAZKOWE #MEMY #INTERNETOWE. Warszawa: CeDeWu, 2014.
- Trendowicz, Marcin. *Fenomen Shtirlitsa. Obraz sovetskogo razvedchika v russkoy yazyke i kul’ture sovremennoy Rossii*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019 [Trendowicz, Marcin. *Феномен Штирлица. Образ советского разведчика в русском языке и культуре современной России*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2019].
- Trendowicz, Marcin. *Modelirovaniye kontseptov shpion i razvedchik v russkoy lingvokul’ture*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014 [Trendowicz, Marcin. *Моделирование концептов шпион и разведчик в русской лингвокультуре*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014].
- Trendovich, Marchin. “Russkiy anekdot vs. pol’skiy kawał. Neskol’ko zamechaniy po povodu komicheskikh zhanrov rechi v russkom i pol’skom yazykakh.” *Mova* 2014, no. 21: 56–60 [Трендovich, Марчин. “Русский анекдот vs. польский кawał. Несколько замечаний по поводу комических жанров речи в русском и польском языках.” *Mova* 2014, no. 21: 56–60].
- Zasurskiy, Yasen. Ed. *Sredstva massovoy informatsii Rossii*. Moskva: Aspekt Press, 2006 [Засурский, Ясен. Ред. *Средства массовой информации России*. Москва: Аспект Пресс, 2006].

SOURCES

- Dlya oboronki nastupayut tyazhelye vremena*, „Независимая газета”, https://nvo.ng.ru/realty/2015-12-25/2_red.html (17.06.2021) [*Для обороны наступают тяжелые времена*, „Независимая газета”, https://nvo.ng.ru/realty/2015-12-25/2_red.html (17.06.2021)].
- Dushenko, Konstantin. *Slovar’ sovremennykh tsitat*. Moskva: Eksmo, 2006 [Душенко, Константин. *Словарь современных цитат*. Москва: Эксмо, 2006].
- <https://73online.ru/readnews/41633> (17.06.2021).
- <https://74.ru/text/politics/58325381> (17.06.2021).
- <https://anti-xboct.livejournal.com/tag/%D0%A3%D0%BB%D1%8E%D0%BA%D0%B0%D0%B5%D0%B2> (21.06.2021).
- <https://www.kommersant.ru/doc/801145> (21.06.2021).
- <https://lenta.ru/news/2007/09/04/saratov> (21.06.2021).
- <https://maxpark.com/community/4109/content/6349886> (21.06.2021).
- <https://www.meme-arsenal.com/create/meme/1080520> (21.06.2021).
- https://tsargrad.tv/news/a-vas-shtirlic-ja-poproshu-ostatsja-putin-odnim-zhestom-razvernul-zelenskogo_229508 (17.06.2021).
- <https://www.forum-tvs.ru/lofiversion/index.php/t109708-1800.html> (21.06.2021).

- <https://www.yaplakal.com/forum27/st/125/topic373674.html> (21.06.2021).
- <https://www.yaplakal.com/forum28/st/50/topic1928407.html> (21.06.2021).
- Khovanskaya, Asya. „Putin nadel v OON «galstuk Shtirlitsa».”, *Komsomol'skaya pravda*, www.kp.ru/daily/26439/3310673 (17.06.2021) [Хованская, Ася. „Путин надел в ООН «галстук Штирлица».”, *Комсомольская правда*, www.kp.ru/daily/26439/3310673 (17.06.2021)].
- Levada-tsentr. *Doveriye politikam, odobreniye institutov i polozheniye del v strane*, <https://www.levada.ru/2020/05/29/doverie-k-politikam> (12.07.2021) [Левада-центр. *Доверие политикам, одобрение институтов и положение дел в стране*, <https://www.levada.ru/2020/05/29/doverie-k-politikam> (12.07.2021)].
- Sidorchik, Andrey. „Putin zhenitsya na Rossii.” *Argumenty i fakty*, <https://aif.ru/society/44192> (17.06.2021) [Сидорчик, Андрей. „Путин женится на России.” *Аргументы и факты*, <https://aif.ru/society/44192> (17.06.2021)].
- Smirnova, Yekaterina. „Shtirlits — nash prezident.” *Kommersant' Vlast'*, no. 10/2000: 6 [Смирнова, Екатерина. „Штирлиц — наш президент.” *Коммерсантъ Власть*, no. 10/2000: 6].
- Tseplyayev, Vitaliy. „A vas ya poproschu ostat'sya.” *Argumenty i fakty*, 2019, no. 44: 3 [Цепляев, Виталий. „А вас я попрошу остаться.” *Аргументы и факты*, 2019, no. 44: 3].
- VTSIOM. *Doveriye politikam*, https://wciom.ru/news/ratings/doverie_politikam_1 (22.06.2021) [ВЦИОМ. *Доверие политикам*, https://wciom.ru/news/ratings/doverie_politikam_1 (22.06.2021)].
- VTSIOM. *Razvedchiki sredi nas*, <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9984> (16.06.2021) [ВЦИОМ. *Разведчики среди нас*, <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9984> (16.06.2021)].
- VTSIOM. *Shtirlits — navsegda?*, <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9953> (15.06.2021) [ВЦИОМ. *Штирлиц — навсегда?*, <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=9953> (15.06.2021)].
- Yakunin, Igor'. „A vas, Shtirlits, ya poproschu ostat'sya: Rossiyane khotyat videt' vo glave strany chestnogo i umnogo razvedchika.” *Komsomol'skaya pravda*, <https://www.kp.ru/daily/27044/4109978> (15.06.2021) [Якунин, Игорь. „А вас, Штирлиц, я попрошу остаться: Россияне хотят видеть во главе страны честного и умного разведчика.” *Комсомольская правда*, <https://www.kp.ru/daily/27044/4109978> (15.06.2021)].



R E C E N Z J E

МАРИЯ ЛЕСКИНЕН

Институт славяноведения РАН, Москва, Россия

<https://orcid.org/0000-0002-7638-507X>

Вячеслав Б. Аксёнов, *Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918)*. Монография, Новое литературное обозрение, Москва 2020. 992 с. с ил.

Книга Вячеслава Аксёнова, значительная по объему, актуальная не только в научном отношении и интересна не только для специалистов-историков. Она посвящена реконструкции социально-психологических стереотипов в России в период Великой войны и революционных событий 1917–1918 гг. Выход книги был сразу же (нечастый случай) замечен и отмечен в российских СМИ¹: у автора брали интервью², с ним полемизировали³; опубликована научная рецензия⁴. Аксёнов был номинирован на Гайдаровскую премию 2020 г. по истории.

¹ А. Мокроусов, *Кумачовое радио* // «Коммерсант» 2021, 25 января, с. 11, <https://www.kommersant.ru/doc/4661241> (08.08.2021); А. Рогожин, *Где кончается Родина: две новые книги о патриотизме в Первую мировую. Чем жила Россия во время первого глобального потрясения XX века* // «Горький», <https://gorky.media/reviews/gde-konchaetsya-rodina-dve-novye-knigi-o-patriotizme-v-pervuyu-mirovuyu/> (08.08.2021)

² *Интервью с В. Аксёновым* // Радиостанция «Эхо Москвы». 29 ноября 2020 г., <https://echo.msk.ru/programs/senarobedy/2749418-echo/> (08.08.2021); *Массовые настроения в России в начале XX века. Интервью с Вячеславом Аксёновым*. 30 июня 2021 г., <https://voovo.ru/video-VJCicNX8NnU-poiski> (08.08.2021)

³ *Слухи XX века глазами историка и фольклориста*. Онлайн-дискуссия. 21 июля 2020 г., <https://gmig.ru/events/slukhi-khkh-veka-glazami-istorika-i-folklorista-onlayn-lektsiya/> (08.08.2021)

⁴ С.А. Нефедов, *Слухи и революция. Рец. на кн.: Аксёнов В.Б. Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2020. 992 с., ил., «Известия Уральского федерального университета», серия 2: Гуманитарные Науки 2020, т. 22, № 3 (200), с. 287–293. DOI 10.15826/izv2.2020.22.3.059.

Число российских и зарубежных исследований, посвященных социальной российской истории и культуре накануне и во время Первой мировой войны, резко выросло в последнее десятилетие в связи со столетними юбилеями этих событий. Однако масштабный труд Аксёнова выделяется из ряда соответствующих монографий, сборников и диссертаций. Прежде всего тем, что несмотря на подчеркиваемый автором конкретно-исторический характер работы, она представляет собой оригинальное по постановке задач социально-антропологическое исследование, реконструирующее сложный комплекс коллективных представлений, образов, стереотипов, эмоций и фобий различных слоев населения Российской империи. Книга показывает, как вследствие столкновения традиционной культуры и модерна в России социокультурные особенности, сложившиеся на рубеже столетий, начали еще до войны стремительно и болезненно меняться.

Конечно, изучением менталитета русского крестьянства немало занимались как историки и экономисты, так и этнографы, этнолингвисты, крестьяновееды, социологи и культурологи. Взгляды и позиции царского двора, политической и военной элиты, творческой и земской интеллигенции, буржуазии и других социокультурных групп первых десятилетий прошлого века также неоднократно становились предметом научного анализа. Отлично ориентируясь в историографии различных направлений и постоянно вступая в диалог и дискуссии с коллегами по цеху, Аксёнов, однако, ставит более сложную задачу: он стремится воссоздать всестороннюю и многоаспектную картину кризисного состояния общества. Автор книги подчеркивает, что «революции сначала происходят в головах и лишь затем вырываются на улицы», так что «состояние умов, или революционное настроение, следует изучать не через противостояние существующих политических идеологий, складывающихся партийных блоков, кулуарных интриг и пр., а посредством исследования [...] тех ментальных форм, в которых выражались массовые настроения современников, отражалась психология эпохи» (962). Впрочем, сосредотачиваясь на стихийных факторах и массовых настроениях, исследователь вовсе не отвергает объективный и закономерный характер революции. Он выявляет механизмы эволюционирования массовых форм общественного бессознательного: стереотипы и реакции, поведенческие нормы и девиации, мифологизацию и десакрализацию, коллективные эмоциональные перепады — от эйфорий, риторических клише, героического пафоса до психических отклонений и восприятия насилия как нормы. Основное место в книге занимает осуществляемый в рамках «эмоциологического подхода» анализ возникновения и трансляции слухов, их роли в условиях войны, социально-экономического и политического кризисов.

Структура монографии по необходимости довольно сложна. Книга состоит из семи разделов (*Идея, Действо, Слово, Текст, Образ, Сим-*

вол, Эмоция), в каждом из которых несколько больших глав. В разделах *Идея* и *Действо* в центре внимания Аксёнова — дискуссионный и по-прежнему актуальный для истории России вопрос о различных традициях трактовки патриотизма в периоды внешних и внутренних потрясений. Аксёнов показывает парадоксальную природу концептуализации патриотизма, зависимость его проявлений от форм и методов пропаганды. Для реконструкции патриотического дискурса привлекается широкий круг источников: от официальных деклараций, партийных программ и цензурных ограничений до фабрикация газетных «вбросов» и ура-патриотической агитации; анализируется также общий для воевавших государств процесс формирования образа врага-зверя. Важно отметить стремление автора книги отказаться от размытого и противоречивого понятия «патриотизм» при определении схожих настроений различных слоев общества. Аксёнов ставит четко структурированную и продуманную в методологическом отношении задачу — интерпретировать механизм формирования имперского и гражданского патриотизма как социального чувства (эмоции, идеи, мифологемы) и/или банальной идеологической установки как «сверху», так и «снизу». Автор различает патриотическое сознание и патриотическое действие на коллективном уровне. Он справедливо отмечает, что расхождение позиций исследователей в оценке патриотических настроений во время войны часто обусловлено выбором однородных источников, что приводит к стремлению экстраполировать заключения на весь социум. Сам Аксёнов успешно преодолевает эту проблему, подвергая критическому анализу, в частности, причины массовых акций периода мобилизации (манifestации и демонстрации под патриотическими лозунгами, а также сопутствовавшие им грабежи и погромы), сведения об энтузиазме мобилизованных призывников и членов их семей, выявляя своеобразие выражения патриотических чувств и эмоций в различных социокультурных и гендерных сообществах.

В разделе *Слово* речь идет об отношении крестьянства к царствующей династии и императорской семье, а также к верховной власти в целом накануне и во время Первой мировой войны. Используются материалы судебных дел по статье 103 Уголовного уложения Российской империи, подразумевавшей наказание за «оскорбление Священной Особы Императора и Членов Императорского Дома», — они становятся источником реконструкции оценок и их архетипическо-мифологической подоплеки, высказываний и жестов в устной традиционной культуре (включая слухи и сказочный жанр). В разделе *Текст* рассмотрен мифопорождающий потенциал письменной культуры, представлены настроения городских обывателей: фобии, мистицизм, оккультные практики и сопутствовавшие им психические отклонения, источником которых становились газеты, журналы и передававшие-

ся в переписке слухи. Для российского обывателя того времени слухи оказывались альтернативным, актуальным, более понятным и достоверным видом информации о происходящем в стране, нежели утратившая доверие официальная пропаганда. Это порождало определенный характер социального действия.

Аксёнов активно привлекает недооцененный российскими историками вид источников — визуальные тексты. Справедливо утверждая, что они позволяют реконструировать весь спектр массовых представлений (настроения, идеалы, расхожие клише, социальную иерархию, эсхатологические ожидания, мистические предвидения, катастрофические предчувствия), автор монографии рассматривает материал как высокой, так и народной и низовой культуры, от модерна и авангарда до артефактов, ориентированных на массовое потребление: плакаты, лубки, открытки, журнальная графика, карикатуры, фотографии и т.п. (раздел *Образ*). Он анализирует символические, мифологические и семиотические пласты этих визуальных текстов.

Своеобразно построен раздел *Символ*. В нем воссоздается политико-символическое пространство, отразившее метаморфозу православной народной религиозности и наивного монархизма крестьянства, кроме того, систематизированы характерные для военного периода ценности других слоев российского общества (интеллигенции и городских обывателей), на которые повлияли «дискредитация и инверсия патриотических смыслов» (с. 618). В этой части в центре внимания — широко понимаемый процесс десакрализации: утрата веры, падение авторитета Церкви и духовенства, разочарование в идеализируемых пропагандой образах русского воина и сестры милосердия, расцвет технофобии и миллениаристских ожиданий в российском обществе. Обращаясь к вопросу о роли, которую играла в период 1914–1918 гг. Государственная Дума как властный орган, который в драматичной исторической ситуации теоретически мог служить средством сплочения социума, Аксёнов подчеркивает исторический парадокс — существование самодержавной власти при наличии верховного закона и парламента, что создавало серьезную почву для последующих конфликтов.

Последний раздел посвящен психоэмоциональному состоянию российского общества в 1917-м — начале 1918 г. (кризис веры и идеалов, неврозы, психозы и мании как ключевые его характеристики), подпитываемому слухами, толками в условиях общей неопределенности ситуации. Анализ механизмов возникновения, трансляции и воздействия слухов в книге — несомненно, вносит существенный вклад в изучение этого коммуникативного феномена.

Автор книги стремится не только описать то, что по традиции зачастую именуется «общественным сознанием», но воссоздать и реконструировать массовые настроения/состояния, не всегда осознаваемую совокупность реакций, впечатлений и опасений периода катастроф

и социальных катаклизмов: показано, что эти социопсихологические состояния не просто являются фоном или сопутствующей атмосферой таких исторических и социальных потрясений, как войны и революции, но и выступают подчас ключевым фактором развития событий. Аксёнов считает, что именно в феврале — марте 1917 г. слухи стали оказывать непосредственное воздействие на события. Теоретическое обоснование этого вывода лежит в области синергетики (с. 781).

Конечно, с позиции историка-позитивиста подобные суждения могут быть сочтены исследовательской ошибкой и вызвать упрек в недооценке объективно-исторических факторов. Например, автор одной из рецензий, говоря об акцентированной в книге роли слухов в событиях Февральской революции 1917 года, резюмировал, что объяснение Аксёнова «нельзя признать удачным» (хотя не исключил возможности «других, более продуктивных попыток в этом направлении»⁵). Речь идет, в частности, о слухах по поводу ограничений поставок хлеба, спровоцировавших беспорядки в столице. Называя такую точку зрения далеко не новой, рецензент (как и автор монографии), убежден, что выводы о значении слухов во многом зависят от выбора источников, но считает более репрезентативной информацию из документов Охранного отделения, которые Аксёнов не использовал.

Такая критика отчасти справедлива в отношении одного — последнего раздела книги, но вряд ли ее можно отнести к монографии в целом. Напротив, на наш взгляд, количество разнообразных и разножанровых источников, а также убедительные методы их анализа и отличное знание отечественной и зарубежной историографии в области социальной антропологии дают автору неоспоримые преимущества как в поле системной аргументации, так и в теоретической части.

Многие заключения Аксёнова способствуют развенчанию российских историографических мифов, которые бытуют на протяжении столетия, а в последние годы актуализировались вследствие «новаций» в сфере исторической политики. Например, осуществленный автором книги анализ мировоззрения и поведенческих практик русского крестьянства в начале XX в., убедительно показывает кризис традиционных промонархических настроений и религиозных ценностей, отказ от соблюдения нравственных норм в период войны, десакрализация образа императорской фамилии и падение авторитета священнослужителей. Важно отметить, что причины такой неожиданной и даже необъяснимой для многих трансформации автор видит в том числе и в ряде культурных недоразумений. Они, в частности, были обусловлены тем, что представители властной и интеллектуальной элиты мыслили крестьянскую картину мира в категориях уваровской доктрины, как основанную на архаических представлениях о статусе

⁵ С.А.Нефедов *Слухи и революция*, с. 293.

Монарха и Церкви. Стремление рационализировать и объективировать то, что было порождено властью традиций и мифологическими представлениями, приводило к трагическим последствиям. Убедительно и заключение Аксёнова, что стратегия принципиально новой личной репрезентации образа самодержца, нацеленной не на возвышение и непреодолимое дистанцирование миропомazanного государя от своих подданных, а на «демократизацию» его имиджа, оказалась не только ошибочной, но попросту провальной. Это не было понято властными кругами. Внушавшиеся официальной пропагандой образы «доступного» царя, общающегося с рядовыми солдатами и простыми обывателями, и «ангелоподобных» царевен, подвизавшихся во время войны в качестве сестер милосердия, вызывали в крестьянской среде «непредсказуемый» эффект — воспринимались крайне негативно. Это приводило к десакрализации образа Государя — он сам и члены его семьи в массовом сознании наделялись непредставимыми ранее чертами — слабоволием, глупостью, склонностью к разврату, лживостью, распространено было и представление о «царице-шпионке». Висевший в крестьянской избе портрет государя «совсем нельзя считать знаком политической лояльности или преданности короне, прежде всего это был признак формировавшейся в быту новой визуальной традиции» (с. 666). Столь же неуважительно подозрительно относились крестьяне и к вдовствующей императрице Марии Федоровне — об этом редко упоминается в историографии, посвященной изучению образов Романовых в Российской империи.

Будучи примером исследования, в котором эффективно применены историко-антропологические методы и социокультурные интерпретации, монография Аксёнова во многом способствует уточнению стереотипных представлений о причинах революции. Это особенно актуально сегодня, когда историю Российской империи начала XX в. агрессивно «трансформируют» во имя продвижения конъюнктурных идеологических схем, соответственно идеализируя либо демонизируя определенные социальные и политические группы и отдельных деятелей. В качестве характерного примера можно назвать показанный весной 2021 г. на одном из российских государственных телеканалов фильм *Гибель империи. Российский урок* (18 серий), автор которого — глава Патриаршего совета по культуре митрополит Псковский и Порховский Тихон (Шевкунов).

REFERENCES

- Mokrousov, Aleksey. “Kumachovoye radio.” *Kommersant*, 25/01/2021, 11
 [Мокроусов, Алексей. “Кумачовое радио.” *Коммерсант*, 25 января 2021, 11.
 <<https://www.kommersant.ru/doc/4661241> (08.08.2021)>]

RECENZJE

- Rogozhin, Aleksey. "Gde konchayetsya Rodina: dve novyye knigi o patriotizme v Pervuyu mirovuyu. Chem zhila Rossiya vo vremya pervogo globalnogo potryaseniya XX veka." *Gorkiy* [Рогожин, Алексей. "Где кончается Родина: две новые книги о патриотизме в Первую мировую. Чем жила Россия во время первого глобального потрясения XX века." «Горький»] <<https://gorky.media/reviews/gde-konchaetsya-rodina-dve-novye-knigi-o-patriotizme-v-pervuyu-mirovuyu/> (08.08.2021)>
- Intervyu s Vyacheslavom Aksenovym. Radiostantsiya Ekho Moskvy. 29/11/2020 ["Интервью с Вячеславом Аксеновым." *Радиостанция Эхо Москвы*. 29 ноября 2020 г.] <<https://echo.msk.ru/programs/сенаробеды/2749418-echo/> (08.08.2021)>.
- Massovyye nastroyeniya v Rossii v nachale XX veka. Intervyu s Vyacheslavom Aksenovym. 30/06/2021 ["Массовые настроения в России в начале XX века. Интервью с Вячеславом Аксеновым." 30 июня 2021 г.] <<https://voovo.ru/video-VJCicNX8NnU-poiski> (08.08.2021)>
- Slukhi XX veka glazami istorika i folklorista. Onlayn-diskussiya. 21/07/2020 ["Слухи XX века глазами историка и фольклориста. Онлайн-дискуссия." 21 июля 2020 г.] <<https://gmig.ru/events/slukhi-khkh-veka-glazami-istorika-i-folklorista-onlayn-lektsiya/> (08.08.2021)>
- Nefedov, Sergey. Slukhi i revolyutsiya. Review of: Aksenov V. B. Slukhi. obrazy. emotsii. Massovyye nastroyeniya rossiyan v gody voyny i revolyutsii (1914–1918). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye. 2020. 992 s. il. "*Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnyye nauki.*" 2020. T. 22. № 3 (200). 287–293 [Нефедов, Сергей. Слухи и революция. Рец. на кн.: Аксёнов В.Б. Слухи, образы, эмоции. Массовые настроения россиян в годы войны и революции (1914–1918), Москва: Новое литературное обозрение, 2020. 992 с., ил., "*Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки.*" 2020. Т. 22. № 3 (200). С. 287–293. DOI 10.15826/izv2.2020.22.3.059.].



MIROŚLAWA MICHALSKA-SUCHANEK

Uniwersytet Śląski

 ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5262-0816>

Л. Луцевич, *Авто-биографические исповеди в литературе. Претексты. Тексты. Контексты*, Наука, Москва 2020, 502 s.

Spowiedź w literaturze rosyjskiej, a nawet szerzej – w kulturze europejskiej, od dawna pozostaje w centrum zainteresowań badawczych Ludmiły Łucewicz. Liczne artykuły zawierające efekty jej – wyraźnie to odnotujemy – pionierskich badań publikowane są w polskich i rosyjskich czasopismach, a także zbiorowych monografiach, wydawanych w Polsce oraz Rosji. Z tych wieloletnich naukowych doświadczeń wyrosła monografia, wydana w roku 2020 w Moskwie przez renomowane wydawnictwo Nauka, zatytułowana *Авто-биографические исповеди в литературе*, i opatrzona podtytułem *Претексты. Тексты. Контексты*.

Tytuł może sugerować teoretyczny charakter książki, jako że nie konkretyzuje obszaru literackiego, którego autobiograficzna spowiedź dotyczy, mamy jednak do czynienia z pozycją bez wątplenia historycznoliteracką. Autorka, w oparciu o prace między innymi Leonida Grossmana, Michaiła Bachtina, Michaiła Uwarowa, Marietty Czudakowej, Nikołaja Kazanskiego, Olega Duszina, podejmuje wprawdzie próbę zdefiniowania spowiedzi jako gatunku literackiego, a także usystematyzowania i opisanie jej rudymen-tarnych genologicznych wyznaczników, ale przejawia wrażliwość badawczą właściwą raczej dla rzetelnego interpretatora tekstów i historyka literatury a nie teoretyka. W polu zainteresowań Łucewicz pozostaje nie tyle formalny, ile semantyczno-ideowy aspekt prezentowanych dzieł, osadzonych w wyraź-nie zarysowanym, szerokim (europejskim) kontekście.

Podtytuł monografii – *Претексты. Тексты. Контексты* – określa przyjętą przez badaczkę metodę prezentacji materiału. Mamy tu *Претексты*, czy może raczej pre-teksty, gdzie przedrostek „pre” wskazuje na związek z innymi utworami literackimi, a także okolicznościami i uwarunkowaniami historycznymi, poprzedzającymi powstanie konkretnych tekstów, bezpośrednio lub pośrednio składającymi się na ich genezę. Mamy też *Контексты*, które

tworzy zespół odniesień zarówno do tradycji literackiej, jak i zjawisk pozaliterackich — historycznych, polityczno-społecznych, religijnych, etycznych, filozoficznych. W przestrzeni stanowiącej splot rozmaitych uwarunkowań, zjawisk i wydarzeń przeszłych oraz teraźniejszych, tj. między pre-tekstami i kontekstami lokują się *Teksty* — autobiograficzne spowiedzi, które są mocno osadzoną w realiach historycznych samoanalizą/autorefleksją/samopoznaniem ich autorów.

W pierwszym rozdziale zatytułowanym *Вместо введения* Łucewicz pokazuje spowiedź jako unikalne w ponad dwutysiącletniej historii chrześcijaństwa doświadczenie kulturowe. Pierwotnie usytuowana była w przestrzeni religijnej jako przejaw kultu (rodzaj praktyki obrzędowej). Literatura staroruska od samego początku wchłonęła elementy spowiedzi w formie ujętego w słowach wyrazu skruchy (wyznanie grzechów i wyrażenie skruchy uznaje się za konieczne składowe spowiedzi), ale dopiero w twórczości Awwakuma nadała jej status dominujący. Autor *Żywotu Protopopa Awwakuma* głosił przekonanie, że spowiedź prowadzi do uświadomienia własnej grzeszności, co jest warunkiem zachowaniu czystości wiary prawosławnej i w konsekwencji zapewnienia sobie otwartej drogi do duchowego odkupienia.

Stopniowe odchodzenie od średniowiecznych kanonów religijnych w drugiej połowie XVII wieku przyczyniło się do ukształtowania spowiedniczych i kaznodziejskich fenomenów jako samodzielnych estetycznie zjawisk, które powoli (choć jeszcze nie w pełni) przybierają status świecki. Spowiedź zaczyna funkcjonować jako forma literackiej ekspresji, rozwijająca się — jak dowodzi Łucewicz — w dwóch kierunkach. Po pierwsze, trzon semantyczny dzieła literackiego tworzy zbiór spowiedzi bezpośrednich i pośrednich, powiązanych z pokutą, nawróceniem, modlitwą etc., i po drugie, tekst literacki jest wyznaniem autobiograficznym, którego cel stanowi samoanaliza, autorefleksja i samopoznanie.

Badaczka wysuwa interesującą tezę, że większość autorów nie sięgała po gatunek spowiedzi w sposób świadomy, lecz instynktownie. Nieokreślony wewnętrzny imperatyw skłaniał ich do wyartykułowania uczuć, emocji, uświadomienia sobie istoty przeżytych wydarzeń, przemian duchowych, przełomów i kryzysów, albo też odczuwali potrzebę uniwersalizowania, uogólnienia czy podsumowania swojego dotychczasowego życia. Zwracali się wtedy w sposób niejako naturalny (podświadomy) ku spowiedzi — formie obrzędu prawosławnego w takich sytuacjach najbardziej właściwej, a ponadto oswojonej, gdyż dobrze znanej z dzieciństwa. Spowiedź autobiograficzna uwiecznia (uwierzytelnia) na piśmie i w świadomości autora znaczący dla niego etap życia — z rozmaitych względów trudny, związany z poszukiwaniem własnego „ja”, samorozwojem, przyswajaniem nowych wartości lub przeciwnie — ich utratą. Gatunek spowiedzi pozwala piszącemu na traktowanie jej jako sposobu eksplikacji rzeczywistości i narzędzia samooczyszczenia, co w efekcie winno doprowadzić go do osiągnięcia zamierzonego celu.

Dwa kolejne rozdziały monografii zawierają rozbudowane analizy wybranych tekstów-spowiedzi. Jako kryterium ich doboru badaczka przyjęła prosty czynnik formalny — obecność w tytule utworu słowa „исповедь”, bądź jego synonimów: „признание” lub „покаяние”. Cezura czasowa przypada na wiek XIX, co nie znaczy, że po gatunek ten nie sięgali także twórcy kolejnego stulecia. Spowiedź/wyznanie rezonuje — jak zaznacza Łucewicz — w twórczości choćby Walerija Briusowa, Andrieja Biełego czy Aleksandra Błoka, aby ograniczyć się tylko do początków XX wieku, wówczas jednak *genre* ten wykazuje nieco inny charakter i pełni inną rolę.

Zachowanie chronologicznego układu prezentowanych w monografii utworów pozwala na uzyskanie w miarę pełnego i z pewnością spójnego obrazu funkcjonowania gatunku. Jednocześnie Łucewicz nie traktuje analizowanych tekstów wyłącznie w kategorii genologicznej reprezentacji, lecz postrzega je jako składową europejskiej kultury, wieloaspektowe zjawisko kulturowo-historyczne. Z jednej strony rejestruje proces ewolucji gatunku, z drugiej zaś, ze względu na umiejscowienie tekstów w uszczegółowionym, szerokim kontekście, rekonstruuje holistyczny obraz ówczesnego świata ze wszystkimi jego zewnętrznymi determinantami, ale również typowym dla określonego czasu historycznego modelem psychologiczno-mentalnościowym.

Analityczny przegląd literackich spowiedzi inicjują trzej — chciałoby się rzec kultowi — przedstawiciele kultury europejskiej (rozdział drugi monografii). Pierwsze literackie wyznanie należy do św. Augustyna — filozofa, teologa, świętego Kościoła Katolickiego i Cerkwi Prawosławnej. Jego religijna autobiografia wypełniona wyznaniem grzechów i przejawami skrucy daje świadectwo dramatycznej walki duchowej człowieka, przemierzającego wyboistą drogę od pełnego sceptycyzmu do głębokiej chrześcijańskiej wiary. Zapis filozoficzno-teologicznych poszukiwań Aureliusza Augustyna z Hippony nie pozostawał bez odzewu. Docierał do wykształconych kręgów przedstawicieli narodowych kultur i zyskiwał naśladowców, między innymi w średniowiecznej literaturze irlandzkiej, niemieckiej czy francuskiej.

Kilka wieków później, średniowieczny filozof i poeta — Pierre Abélard — w *Historii moich niedoli* otwarcie opisuje zakazaną, burzliwą miłość do Heloizy, które to uczucie znalazło odzwierciedlenie w twórczości czołowych przedstawicieli włoskiego renesansu, choć nie tylko.

I wreszcie Jean Jacques Rousseau — pisarz, filozof, pedagog, którego wpływ na rozwój europejskiej kultury jest nie do podważenia. Jego ekspresywne, emocjonalne *Wyznania* okazały się bezprecedensowym w swojej szczerości studium ludzkiej duszy. Rousseau z ekshibicjonistyczną prawdziwością snuje — obnażającą psychiczną niestabilność — opowieść o własnym życiu, bez zatajania intymnych faktów i niskich uczynków.

Rozdział zamyka analiza recepcji w Rosji Srebrnego Wieku dzieł tych trzech wielkich postaci, która w monografii pełni rolę łącznika między dwiema przestrzeniami kulturowymi — europejską i rosyjską. Łucewicz omawia

wypowiedzi znaczących przedstawicieli tego okresu — Dmitrija Miereżkowskiego, Wasilija Rozanowa, Dmitrija Filozofowa i Gieorgija Fiedotowa.

Trzeci, najobszerniejszy rozdział monografii, stanowi chronologiczny przegląd najbardziej — w przekonaniu badaczki — reprezentatywnych dzieł, w których spowiedź/wyznanie stała się dominującą formą literackiej ekspresji. Omówione zostały zabytki tradycji cerkiewnej wieków XIV–XVII, a wśród nich dzieła Ewfimija Turkowa, Eleazara Anzerskiego, Martirija Zeleneckiego i Awwakuma Pietrowa (Protopopa Awwakuma).

W pełni status świecki w rosyjskiej kulturze spowiedź przybiera stosunkowo późno, bo dopiero w drugiej połowie XVIII wieku, w dużej mierze — jak podkreśla Łucewicz — pod wpływem twórczości Rousseau, dobrze znanej rosyjskiemu osiemnastowiecznemu odbiorcy. Powstają wówczas dwa — szczególnie w książce omówione — teksty o charakterze wyznania autorstwa Denisa Fonwizina i cesarzowej Katarzyny II.

Ponad 280 kolejnych stron monografii badaczka poświęca wiekowi XIX. Rosyjscy twórcy, bez względu na uwarunkowania społeczne, polityczne, filozoficzne, etyczne czy estetyczne, chętnie wówczas sięgają po spowiedź/wyznanie jako formę autobiograficzną, o charakterze zarówno literackim, jak i dokumentalnym, czyniąc ją dominującą tendencją XIX stulecia. Przywołany przez Łucewicz Fiodor Dostojewski punktuje: „Наступает какая-то всеобщая исповедь. Люди рассказываются, выписываются, анализируют самих же себя перед светом, часто с болью и муками” (s. 181). Dostojewski nie tylko odnotowuje powszechną skłonność ludzi do spowiedzi, ale zwraca też uwagę na jej efekt ekspiacyjny, a nawet autoterapeutyczny, używkiwany poprzez publiczną samoanalizę i samoocenę (temat w patrystyce znany od dawna).

Prezentację kolejnych dziewiętnastowiecznych twórców i ich dzieł poprzedza typologia gatunku spowiedzi. Jako kryterium klasyfikacyjne Łucewicz przyjmuje podejmovany w tekście zakres tematyczny. W ten sposób wyróżnia pięć kategorii spowiedzi i każdej z nich przyporządkowuje właściwych autorów: po pierwsze — spowiedź jako przejaw skruchy i jednocześnie rodzaj kazania, służącego nauczaniu w duchu religijnym (Denis Fonwizin, Nikołaj Gogol, Konstantin Leontiew, Lew Tołstoj); po drugie — spowiedź jako wyznanie grzechu (od cudzołóstwa, zabójstwa i donosicielstwa po alkoholizm), gdy podmiot tłumaczy się z własnych czynów, usprawiedliwia, dokonuje samoanalizy, szuka argumentów na rzecz złagodzenia własnej winy (Katarzyna II, Nikołaj Martynow, Apołłon Grigoriew, Nikołaj Makarow); po trzecie — spowiedź jako kognicja, pojmovana z jednej strony jako proces poznawczy o charakterze psychiczno-fizjologicznym (Nikołaj Ogariow, Anastasija Kairowa), z drugiej zaś jako poznanie, próba zgłębienia i opisanie świata zewnętrznego (Jewdokim Łaczinow); po czwarte — spowiedź jako opis zawilej drogi twórczej (Aleksiej Konstantynowicz Tołstoj, Aleksandr Orłow); wreszcie po piąte — spowiedź jako kazanie propagujące określoną doktrynę, ideę czy światopogląd. W tym przypadku treść autobiograficzna realizowana

jest dwutorowo: może wyrażać przekonania społeczno-polityczne, ale również religijne, filozoficzne, etyczne etc. (Piotr Wiaziemskij, Mikołaj I, Piotr Ławrow i inni), albo może prezentować odejście autora (autentyczne lub pozorne) od określonych poglądów politycznych i przejście/powrót do głoszenia chwały monarchii i prawosławia (Michaił Bakunin, Wasilij Kelsijew, Iwan Pryżkow, Lew Tichomirow).

Próba odczytania dzieł klasyków rosyjskiej literatury w kluczu spowiedzi/wyznania/kazania skutkuje interesującymi reinterpretacjami utworów znanych, należących do kanonu lektur. *Wybrane fragmenty korespondencji z przyjaciółmi* Nikołaja Gogola na przykład, będące opowieścią pisarza o jego duchowym odrodzeniu, Łucewicz interpretuje jako literacką kontynuację tradycji pouczeń staroruskich cerkiewnych hierarchów, które kierowane do mnichów miały za zadanie spełniać funkcję apostołską, tj. uczyć jak stać się prawdziwym chrześcijaninem.

Podobnie odczytywana jest *Spowiedź* kolejnego klasyka rosyjskiej dziewiętnastowiecznej literatury — Lwa Tołstoja. Pisarz w swoim autobiograficznym literackim wyznaniu przyznaje się do błędów z czasów przed kryzysem, wyznaje grzechy i wyraża skruchę, pojmowaną jako głęboka świadomość winy. Poszukiwania istoty chrześcijaństwa uwieńczone są wielkim tryumfem wiary i deklaracją pełnego oddania Bogu oraz Jego Prawdzie. Wyznanie wiary Tołstoja stało się dla niego przyczynkiem do publicznego obnażania zgubnego stylu życia klas wyższych, co prowadzić miało do powszechnej metamorfozy: życie grzeszne, egoistyczne i egocentryczne winno — w przekonaniu pisarza — przeobrazić się w życie w miłości i wierze, zgodnie z Bożymi Przykazaniami.

Na szczególną uwagę zasługuje podrozdział monografii poświęcony tematyce mortalnej w *Spowiedzi* Tołstoja. Zagadnienia tanatyczne w ujęciu zarówno filozoficznym, etycznym, jak i literackim obecne są już w wieku XVII, koniec XIX stulecia niesie jednak ich Tołstojowską aktualizację. W *Spowiedzi* mnożą się i podlegają nieskończonym wariacjom dwa fundamentalne zdaniem pisarza pytania — dlaczego człowiek żyje? i dlaczego umiera? Łucewicz przywołuje poglądy rosyjskich religijnych filozofów, między innymi Lwa Szestowa, Nikołaja Bierdiajewa i Siergieja Bułgakowa, a także badaczy tołstoistów czasów sowieckich oraz przedstawicieli myśli ortodoksyjnej, jak np. o. Aleksandr Meń, tj. zarówno tych nielicznych, którzy w najlepszym przypadku neutralnie oceniali poglądy Tołstoja, jak i większości, która poddawała je surowej krytyce, widząc w nich nie tyle chrześcijańską, co sektancką etykę, opartą na zbyt swobodnej interpretacji Ewangelii.

W monografii reprezentowane są różne siły polityczne i różne stany. Obok spowiedzi imperatorów, jak Katarzyna Wielka i Mikołaj I, pojawiają się działacze rewolucyjni: Michaił Bakunin — przedstawiciel rosyjskiej rewolucyjnej myśli społecznej, Nikołaj Ogariow — myśliciel, rewolucjonista, rosyjski emigrant, współwydawca (wraz z Aleksandrem Hercenem w Londynie na przełomie lat 50. i 60.) gazety „Kołoło”, Lew Tichomirow — ide-

owy lider „Narodnej Woli” („Народная Воля”), w latach 70. zadeklarowany rewolucjonista i zwolennik zamachów na cara, który w latach 80. odcina się od radykalnej przeszłości i przechodzi na pozycje chrześcijańsko-monarchistyczne, i Wasilij Kelsijew, jeden z przedstawicieli rewolucyjnej emigracji lat 60.

„Wcielone zło” w monografii reprezentuje Konstantin Leontjew — apologeta reakcji i politycznego utylitaryzmu, deklarowany konserwatysta, panteista, etyczny potwór, wieszczący, że zdemokratyzowana i zsekularyzowana Rosja stanie się ojczyzną Antychrysta. Nieostrzeżony za życia, po śmierci stał się obiektem zainteresowania takich wielkich rosyjskich myślicieli przełomu wieków jak Władimir Sołowjow, Siergiej Trubieckoj czy Nikołaj Bierdiajew. Opowiedziana przez Leontjewa w *Mojej spowiedzi* autobiograficzna historia nawrócenia grzesznika tworzy obraz współczesnego mu człowieka, walczącego ze sobą, pogrążonego w niekończących się wątpliwościach, sprzecznościach, kontrowersjach i bezsilnego wobec zgubnych namiętności.

Z punktu widzenia polskiego odbiorcy interesujący wydaje się podrozdział poświęcony Bakuninowi, podejmujący temat tzw. sprawy polskiej. Zawiera on mało znane informacje dotyczące kontaktów Bakunina z Joachimem Lelewelem, księciem Adamem Czartoryskim, Alojzym Biernackim i Adamem Mickiewiczem, jak również z rzeszą polskich czynnych działaczy politycznych. Łucewicz zwraca uwagę na dominujące w *Spowiedzi* Bakunina stereotypowe — wówczas powszechne — postrzeganie Polaków jako osób aroganckich, zadufanych, wywyższających się, którym skoncentrowanie się wyłącznie na idei odzyskania niepodległości uniemożliwia dostrzeżenie zmian zachodzących w świecie.

Na motyw polski badaczka zwraca uwagę również w *Spowiedzi* Kelsijewa, rewolucyjnego emigranta nieco przesłoniętego przez czołówkę takich wielkich działaczy jak Aleksandr Hercen, Nikołaj Ogariow czy wspomniany już Bakunin. Wyznania Kelsijewa charakteryzują środowisko polskich studentów prawa na uniwersytecie w Petersburgu w latach 40. i 50. XIX wieku. Tam również pojawia się stereotypowa narracja o Polakach — zasklepienie się we własnym środowisku, rozmowy wyłącznie o historii Polski w jej starych granicach i genealogii magnatów oraz o papieżu, co powszechnie (z wyraźnym nacechowaniem pejoratywnym) interpretowano jako lęk przed utratą narodowej tożsamości i osłabieniem pieczołowicie przez lata pielęgnowanej nienawiści do Rosjan.

Zrekapitulujmy. Łucewicz opisuje ewolucję gatunku spowiedzi, wskazuje na związki intertekstualne, nie wyłączając kultury europejskiej, dokonuje reinterpretacji znanych dzieł rosyjskich twórców, ale także w jakimś sensie rewiduje cały proces historyczny i literacki od literatury staroruskiej po koniec XIX wieku. Jednocześnie — poprzez osadzenie analizowanych tekstów w szerokim kontekście pozaliterackim, przywołując mnóstwo faktów, dat, nazwisk i uzupełnień w rozbudowanych, erudycyjnych przypisach — prezentuje analityczny obraz ówczesnego świata.

Do atutów monografii trzeba zaliczyć przejrzystą, logiczną segmentację treści, a także precyzję i rzeczowość przekazu, co zdecydowanie ułatwia odbiór ogromnego przecież materiału. Badaczce udało się uniknąć patetycznej manieri cechującej wiele rosyjskojęzycznych prac naukowych.

Monografia zawiera indeks nazwisk i streszczenie w języku angielskim, brakuje jednak bibliografii, która dopełniłaby całości.

W ostatnich dziesięcioleciach zainteresowanie świata naukowego spowiedzią jako gatunkiem literackim powoli wzrasta. Pozostaje żywić nadzieję, że monografia Ludmiły Łucewicz spowoduje, że rozproszone efekty owych badawczych zainteresowań zaowocują opracowaniami, które złożą się na spójną, kompleksową, wielowymiarową i interdyscyplinarną charakterystykę zjawiska.



JAN JAKUB GERMAN

Doktorant w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ, absolwent filologii klasycznej i filologii rosyjskiej UJ. Zainteresowania badawcze: językoznawstwo historyczno-porównawcze, kontakty językowe, przekład literacki. Tłumaczy na język polski poezję i prozę rosyjską (opublikował przekłady utworów m.in. Josifa Brodskiego i Giermana Sadułaiewa).

Kontakt: janekgerman@gmail.com

JEWGIENIJ JABŁOKOW

Rosyjski literaturoznawca, dr hab. Nauk filologicznych, profesor. Główne obszary zainteresowań — literatura rosyjska XX wieku (Michaił Bulhakow, Andriej Platonow, Aleksandr Grin i in.). Doktorat 1990: *Художественное осмысление взаимоотношений человека и природы в литературе 1920—1930-х годов: Л.М. Леонов, А.П. Платонов, М.М. Пришвин*. Habilitacja 1997: *Проза Михаила Булгакова: структура художественного мира*.

Kontakt: eajablokov@gmail.com

KATARZYNA JAWOR

Licencjatka, absolwentka studiów I stopnia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, magistrantka w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obszar zainteresowań: współczesna literatura rosyjska, rosyjska proza kobieca, obraz kobiety w kulturze, współczesne kino.

Kontakt: k.m.jawor@gmail.com

TATIANA KOSMEDA

Prof. zw. dr hab., kierownik Zakładu Ukrainistyki w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukrainskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka ponad dziesięciu monografii (m.in. *Аксіологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки*, 2000; *Ego i Alter Ego Тараса Шевченка в комунікативному просторі щоденникового дискурсу*, 2012; *Мовна гра в парадигмі інтерпретативної лінгвістики. Граматика оцінки. Граматична ігра (теоретичне осмислення дискурсивної практики)*, 2013, we współautorstwie; *Степан Руданський: феномен моделювання «живого» мовлення українців*, 2015, we współautorstwie; *Лінгвокалейдоскоп*:

живые речевые процессы, 2017; *Delineation of Linguopersonology and Linguoaxiology*, 2019, we współautorstwie) i ponad 300 publikacji naukowych. Zainteresowania naukowe: lingwopragmatyka, lingwoaksjologia, lingwokulturologia, lingwopersonologia i in.

Kontakt: tkosmeda@gmail.com

EŁŁA KRAWCZENKO

Dr, docent na Wydziale Lingwistyki Ogólnej i Stosowanej oraz Filologii Słowiańskiej Donieckiego Uniwersytetu Narodowego imienia Wasyla Stusa (Winnica). Zainteresowania naukowe: językoznawstwo teoretyczne, onomastyka, poetyka imion własnych, lingwistyka tekstu, intertekstualna analiza tekstu, poetyka filmu. Monografie: *Imya kak element teksta i poetonimosfery: poetyka svyazej i otnoshenij*, Winnycia 2015; *Slownyk vlasnyh imen poetychnyh tekstiv Wasyla Stusa*, Winnycia 2020.

kontakt: kravchenko@donnu.edu.ua

MICHAEL KUHN

Magister (Master of Arts), absolwent Wydziału Filozofii Uniwersytetu Friedricha Schillera w Jenie (Niemcy), doktorant w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; autor prac naukowych z zakresu współczesnych literatury i kina rosyjskiego, uczestnik kilku międzynarodowych konferencji naukowych. Obszar zainteresowań: obraz Niemiec i Niemców we współczesnej literaturze rosyjskiej, imagologia, semantyka, utopia i dystopia, autofikcja, współczesne kino rosyjskie.

Kontakt: michael.kuhn.slawistik@gmail.com

MARIA LESKINEN

Dr hab. (historia), pracownik naukowy w Instytucie Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk (Moskwa). Zainteresowania naukowe: historia rosyjskiej etnologii XIX wieku, stereotypy i obrazy etniczne w nauce i świadomości społecznej Imperium Rosyjskiego, konstruowanie rosyjskiej tożsamości narodowej, konceptualizacja pojęcia/ethnonimu *Wielikorus*. Autorka ponad 150 artykułów naukowych i recenzji, w tym książek *Мифы и образы сарматизма. Истоки национальной идеологии Речи Посполитой* (Moskwa 2002), *Поляки и финны в российской науке второй половины XIX века: «Другой» сквозь призму идентичности* (Moskwa 2011), *Великоросс/великорус. Из истории конструирования этничности. Век XIX* (Moskwa 2016).

Kontakt: mardem1570@gmail.com

MARTA NOIŃSKA

Dr, adiunkt w Katedrze Pragmatyki Komunikacji i Akwizycji Języka przy Instytucie Ruscystyki i Studiów Wschodnich Uniwersytetu Gdańskiego. Członek PTJ. Członek zespołu redakcyjnego „Studia Rossica Gedanen-

NOTY O AUTORACH

sia”. Autorka monografii *Новогоднее обращение лидера государства как ритуальный жанр медиадискурса на материале российских, немецких и польских выступлений: медиалингвистический анализ* (Gdańsk 2020), ponad 20 artykułów naukowych i współautorka podręczników akademickich *Русский язык в университете* (Gdańsk 2019, 2021). Zainteresowania badawcze obejmują analizę dyskursu, mediolingwistykę, socjolingwistykę i językoznawstwo porównawcze.
Kontakt: marta@noinska.pl

JÓZEFINA PIĄTKOWSKA-BRZEZIŃSKA

Doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego, koordynator sekcji języka rosyjskiego. Oprócz studiów lingwistycznych ukończyła studia w Instytucie Nauk Politycznych UW. Staż w uniwersytecie RGGU w Moskwie. Zajmuje się przede wszystkim poetyką lingwistyczną, przekładem poetyckim i pragmatyką gramatyki. Publikuje prace na temat zagadnień z tych dziedzin. Jest tłumaczem poezji rosyjskiej i tłumaczem konferencyjnym. Prowadzi działy autorskie na temat poezji w kwartalnikach „Czas Literatury” oraz „Presto”.
Kontakt: j.i.piatkowska@uw.edu.pl

JUSTYNA PISARSKA

Dr, adiunkt w Katedrze Literaturoznawstwa Rosyjskiego w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ, członek zespołu redakcyjnego „Przeglądu Rusycystycznego” i zarządu Polskiego Towarzystwa Rusycystycznego. Autorka monografii *Tłumacz i metoda. O angielskich i polskich przekładach „Bohatera naszych czasów”*. Zajmuje się przekładoznawstwem, teorią literatury oraz literaturą rosyjską z perspektywy postkolonialnej.
Kontakt: justynapisarska@o2.pl

ŻANNA ŚLADKIEWICZ

Dr hab., prof. UG, dyrektor Instytutu Rusycystyki i Studiów Wschodnich Uniwersytetu Gdańskiego. Kierownik Pracowni badań nad perswazją językową; zastępca redaktora nac. rocznika „Studia Rossica Gedanensia”, członek PTJ i PTR. Opublikowała ponad 100 prac z zakresu komunikologii, dyskursologii, pragmalingwistyki, socjolingwistyki, frazeologii i glotodydaktyki. Autorka monografii: *Политический фельетон в свете теории речевого воздействия* (Gdańsk 2013), *Здоровье превыше всего. Коммуникативная ситуация оправдания в дидактическом дискурсе: прагматический и межкультурный аспект* (Gdańsk 2019, we współaut.); podręcznika *Ćwiczenia z fonetyki języka rosyjskiego dla początkujących* (Gdańsk 2014, we współaut.), redaktor naukowy 10 monografii.
Kontakt: zanna.sladkiewicz@ug.edu.pl

MARCIN TRENDOWICZ

Dr w zakresie językoznawstwa (Uniwersytet Gdański, 2018), adiunkt w Zakładzie Pragmatyki Komunikacji i Dydaktyki Języka Rosyjskiego Instytutu Rusycystyki i Studiów Wschodnich Uniwersytetu Gdańskiego. Autor monografii poświęconych konceptom *szpieg i agent wywiadu* we współczesnym języku rosyjskim (2014) oraz fenomenowi Stirlitza w kulturze i języku rosyjskim (2019), a także blisko 30 artykułów naukowych. Sfera zainteresowań naukowych związana jest z lingwistyką kulturową i kognitywną, komunikacją międzykulturową, porównawczą analizą gatunków mowy w języku polskim i rosyjskim, kulturowymi uwarunkowaniami przekładu oraz psycholingwistyką.

E-mail: marcin.trendowicz@ug.edu.pl

ANATOLIJ ZAHNITKO

Dr hab. nauk filologicznych, profesor Wydziału Lingwistyki Ogólnej i Stosowanej oraz Filologii Słowiańskiej Donieckiego Uniwersytetu Narodowego imienia Wasyla Stusa (Winnica). Zainteresowania naukowe: językoznawstwo teoretyczne, ogólne, porównawczo-historyczne i słowiańskie, funkcjonalne, komunikacyjne, tekstowe, korpusowe, stosowane; teoria systemów językowych; gramatyka przypadkowa, analityczna, formalna. Monografie: *Teorija linhwopersonołołhiji*, Winnycia, 2017; *Mownyj prostir hramatyky*, Winnycia, 2018; *Delineation of Linguopersonology and Linguoaxiology*, Poznań 2019; *Teoriji linhwistycznych uczeń*, Winnycia, 2019.

Kontakt: a.zagnitko@donnu.edu.u

JADWIGA ZAJĄC

Doktorantka literaturoznawstwa w Uniwersytecie Śląskim, absolwentka filologii polskiej ze specjalizacjami sztuka pisania, literaturoznawstwo i dyskurs publiczny w teście uczelni. Związana z dziedziną badań społecznych. Jej główne zainteresowania badawcze są skoncentrowane wokół antropologicznych odczytań literatury najnowszej.

Kontakt: jadviga.zajac@us.edu.pl

BOŻENA ZOJA ZILBOROWICZ

Dr hab., prof. UMK w Katedrze Filologii Słowiańskiej w Toruniu; rusycystka i bułgarystka, literaturoznawczyni. Zainteresowania badawcze: etyka i literatura, transgresje w literaturze i kulturze, twórczość Wsiewołoda Garszyna, pisarz i władza, trauma noty o autorach i pamięć. Monografie: *Problemy etyczne we współczesnej prozie i publicystyce rosyjskiej*, Łódź 2000; „*Ponad stan*”. *Motywy transgresyjne w twórczości Jordana Jowkowa*, Toruń 2010; „*Placzący Ezop*”. *Życie i twórczość Wsiewołoda Garszyna*, Toruń 2017.

Kontakt: bo.zena@umk.pl