

POLSKIE TOWARZYSTWO RUSYCYSTYCZNE

# przeгляд rusycystyczny

2022, nr 2 (178)

Katowice 2022

KOMITET HONOROWY

Janusz Henzel, Walenty Piąt, Władysław Woźniewicz

KOMITET REDAKCYJNY

Tadeusz Klimowicz — przewodniczący

Franciszek Apanowicz

Petar Bunjak

Jens Herlth

Jewgienij Jabłokow

Władimir Klimonow

Joanna Madloch

Daria Nevskaya

Kadisha Nurgali

Antoaneta Olteanu

Grzegorz Przebinda

Barbara Stempczyńska

Walerij Tiupa

Halina Waszkielewicz

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Piotr Fast (redaktor naczelny), Michał Głuszkowski (zastępca redaktora naczelnego), Justyna Pisarska, Joanna Darda-Gramatyka, Anna Paszkowska (sekretarz redakcji)

Adiustacja tekstów obcojęzycznych

Yevheniy Liashchevskiyi

Kristina Artamonava

Piotr Plichta

Korekta

Justyna Pisarska

ADRES REDAKCJI

Przegląd Rusycystyczny, 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  
Rusycystyczne**

Polskie Towarzystwo Rusycystyczne  
41-200 Sosnowiec  
ul. Stefana Grota Roweckiego 5/318  
tel. 505 300 667, ptr.polska@gmail.com  
[www.peteer.pl](http://www.peteer.pl)



**UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH**

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

## SPIS TREŚCI

7	ANDREY KOTIN	Idea „sztuki dla sztuki” w kontekście sytuacji komunikacyjnej „autor–czytelnik”
23	VITALIJA PAPIŠH	Dominanta emocjonalno-treściowa w świadomości Walerija Bielanina i jego szkoły naukowej
43	JOANNA KULA	Rzecz o kilku (stawro)polskich świadectwach na Kaukazie Północnym
59	ONDREJ MARCHEVSKÝ	Dostojewski, Kant, Gołosowker — kryminalny trójkąt detektywistyczny
78	FELIKS SHTAINBUK	„Piosenkarz w sta...”, lub utajony stalinizm Michaiła Bułhakowa
96	BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK	Metafora podziemia w twórczości Andrieja Zwiagincewa (na podstawie serialu <i>Czarny pokój: Obscure, Bushido, Wybór</i> )
119	OLENA ANNENKOVA OLENA YUFEREVA	Car, wschód, cywilizacja: Imperium Rosyjskie w trawelogu Edny Dean Proctor
137	JOLANTA BRZYKCY	Emigracyjna filozofia podróżowania Gizelli Lachman (cykl poetycki „Zeszyt podróży”)
157	KATARZYNA JASTRZĘBSKA	Nowe formy w literaturze rosyjskiej. Romana Sienczina: <i>Minus, Nubuk, Na-przód i w górę na wyczerpanych bateriach</i>
172	KONRAD ZIELONKA	NeoSybirsk. Federacja bliskiej przyszłości w cyklu „Sybirpunk” Michała Gołkowskiego
195	MYROSLAVA TSYHANYK	Klasyczny dramat rosyjski na scenie Ukraińskiego Teatru Narodowego Towarzystwo „Ruska Besida” w latach 1864–1914
215	IGORS KOŠKINS TATJANA STOIKOVA	O niektórych cechach słowotwórczych języka rosyjskiego na Łotwie (1918–1940)
239	AGATA KSIĄŻEK	Dekonstrukcja dyskursu politycznego w parodii noworocznych przemówień Władimira Putina
251	LARYSA NIKOLAIEŃKO	Reprezentacja oceny w opisie intensywności zawiści (na materiale języka polskiego, rosyjskiego i ukraińskiego)
RECENZJE		
265	NATALIIA MALIUTINA	Współczesna dramaturgia rosyjska w dialogu pokoleń. С. Я. Гончарова-Грабовская, <i>Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI века)</i> , Минск 2021

## SPRAWOZDANIE

274 ŻANNA SŁADKIEWICZ III Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Mowa – Człowiek – Świat: perswazja językowa w różnych dyskursach*, Gdańsk, 13–14 maja 2021 roku  
ALEKSANDRA KLIMKIEWICZ

277 Noty o autorach

## СОДЕРЖАНИЕ

- 7 АНДРЕЙ КОТИН Идея «искусства для искусства» в контексте коммуникативной ситуации «автор–читатель»
- 23 ВИТАЛИЯ ПАПИШ Эмоционально-смысловая доминанта в осмыслении Валерия Белянина и его научной школы
- 43 ЙОАННА КУЛЯ К вопросу о нескольких (ставро)польских свидетельствах на Северном Кавказе
- 59 ОНДРЕЙ МАРХЕВСКИЙ Достоевский, Кант, Голосовкер – треугольник криминального детектива
- 78 ФЕЛИКС ШТЕЙНБУК «Певец во ста...», или латентный сталинизм Михаила Булгакова
- 96 БЕАТА ВАЛИГУРСКА-ОЛЕЙНИЧАК Метафора подполья в творчестве Андрея Звягинцева (на материале сериала *Черная комната: Obscure*, *Бусидо*, *Выбор*)
- 119 ЕЛЕНА АННЕНКОВА Царь, восток, цивилизация: Российская Империя в травелогe Эдны  
ЕЛЕНА ЮФЕРЕВА Дин Проктор
- 137 ЙОЛАНТА БЖИКЦЫ Эмиграционная философия путешествия Гизеллы Лахман (поэтический цикл «Путевая тетрадь»)
- 157 КАТАЖИНА ЯСТЖЕМБСКА Новые формы в русской литературе. Сенчинские *Минус*, *Нубук*, *Вперед и вверх на севших батарейках*
- 172 КОНРАД ЗЕЛЁНКА НеоСибирск. Федерация близкого будущего в серии Сибирпанк Михала Голковского
- 195 МИРОСЛАВА ЦЫГАНИК Классическая русская драматургия на сцене украинского народного театра общества «Руська Бесіда» 1864–1914 годов
- 215 ИГОРС КОШКИНС О некоторых словообразовательных особенностях русского языка  
ТАТЬЯНА СТОЙКОВА Латвии (1918–1940 гг.)
- 239 АГАТА КСИОНЖЕК Деконструкция политического дискурса в пародии на новогодние обращения Владимира Путина
- 251 ЛАРИСА НИКОЛАЕНКО Репрезентация оценки в описании интенсивности зависти (на материале польского, русского и украинского языков)

## РЕЦЕНЗИИ

- 265 Наталья Малютина Современная русская пьеса в диалоге поколений  
С. Я. Гончарова-Грабовская, Современная русская драматургия  
(конец XX – начало XXI века), Минск 2021

## ОТЧЕТ

- 274 ЖАННА СЛАДКЕВИЧ III Международная научная конференция Речь – Человек – Мир:  
АЛЕКСАНДРА КЛИМКЕВИЧ речевое воздействие в разных дискурсах Гданьск, 13–14 мая 2021  
года
- 277 Об авторах

## TABLE OF CONTENTS

- 7 ANDREY KOTIN The idea of “art for art’s sake”  
in the context of the communication situation “author–reader”
- 23 VITALIJA PAPISH Emotional-semantic dominant in the theoretical studies  
by Valeriy Belianin and his school
- 43 JOANNA KULA About a few (Stavro)Polish Testimonies in the North Caucasus
- 59 ONDREJ MARCHEVSKÝ Dostoevsky, Kant, Golosovker — crime triangle
- 78 FELIKS SHTEINBUK “A singer in a sta ...”, or latent stalinism of Mikhail Bulgakov
- 96 BEATA WALIGÓRSKA-  
OLEJNICZAK The metaphor of the underground in the works of Andrei Zvyagintsev  
(on the basis of the series *Black Room: Obscure, Bushido, Choice*)
- 119 ELENA ANNENKOVA  
ELENA YUFEREVA Czar, East and Civilization: Russian Empire in Edna Dean Proctor’s Travelogue
- 137 JOLANTA BRZYKCY The Emigration Philosophy of Travelling by Gizella Lakhman  
(poetic cycle “Travel Notebook”)
- 157 KATARZYNA JASTRZĘBSKA New forms in Russian literature. *The Minus, The Nubuck, Forward and  
upward on the low batteries* by Roman Senchin
- 172 KONRAD ZIELONKA NeoSybirsk. Federation of the near future in the *Sybirpunk* series  
by Michał Gołkowski
- 195 MYROSLAVA TSYHANYK Classical Kussian drama on the stage of the Ukrainian National Theater  
of “The Ruska Besida” circle in 1864–1914
- 215 TATJANA STOIKOVA Some word-forming features of the Russian language  
IGORS KOŠKINS in Latvia (1918–1940)
- 239 AGATA KSIĄŻEK Deconstruction of the political discourse in a parody of Vladimir Putin’s New  
Year’s speeches
- 251 LARISA NIKOLAENKO Representation of the assessment in the description of the intensity of envy  
(based of the material of Polish, Russian and Ukrainian languages)

#### REVIEWS

- 265 NATALIA MALIUTINA Modern Russian play in the dialogue of generations  
С. Я. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия (конец XX – начало XXI века)*, Минск 2021

#### REPORTS

- 274 ŻANNA SŁADKIEWICZ III International Scientific Conference *Language – Human – World: Linguistic  
ALEKSANDRA KLIMKIEWICZ Influence in Various Discourses*, Gdansk, May 13–14, 2021
- 277 ABOUT THE AUTHORS



ANDREY KOTIN

 ORCID <http://orcid.org/0000-0003-1742-2421>

Uniwersytet Zielonogórski

## ИДЕЯ «ИСКУССТВА ДЛЯ ИСКУССТВА» В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ «АВТОР — ЧИТАТЕЛЬ»

THE IDEA OF „ART FOR ART’S SAKE” IN THE CONTEXT OF THE COMMUNICATION SITUATION „AUTHOR–READER”

The author examines the artistic concept of “art for art’s sake” (*l’art pour l’art*) in its various forms: as a manifesto of a certain historical era (modernism, decadence, postmodernism) or the personal attitude of individual writers and philosophers (Nabokov, Croce). Particular attention is paid to the inextricable relationship of form and content, as well as the idea of their structural and semantic identity. One of the key conclusions of the study is the extreme heterogeneity of the idea of “art for art’s sake”, which main postulates and foundations reveal radical, sometimes mutually exclusive differences depending on the literary trend, literary or cultural theory, as well as in the individuality of a particular writer.

Мне, к сожалению, знакомы люди, читавшие французских и русских романистов, чтобы что-нибудь разузнать о жизни в веселом Париже или в печальной России.

Владимир Набоков<sup>1</sup>

### «НОВОЕ» И «СТАРОЕ» ИСКУССТВО — ВСТУПЛЕНИЕ

Идея «искусства для искусства» возникла в девятнадцатом веке и успешно развивалась, отчасти даже культивировалась в первой половине прошлого столетия. Эта художественная концепция — весьма, впрочем, неоднородная — ассоциируется в первую очередь с английским и французским декадентством (Оскар Уайльд, Шарль Бодлер, Теофиль Готье), немецким и польским

<sup>1</sup> <https://www.litmir.me/br/?b=110136&p=8> (3.04.2022).

модернизмом (Стефан Георге, Гуго фон Гофманнсталь, Станислав Пшибышевский), а также с отдельными представителями русского символизма (Константин Бальмонт, Федор Сологуб, отчасти Вячеслав Иванов и Максимилиан Волошин). Радикальные формы или, скорее, мутации этой идеи можно встретить в теориях и произведениях, относящихся к так называемому «новому роману» (*le nouveau roman*) — французскому движению, первопроходцами которого являлись, среди прочих, Ален Роб-Грийе, Клод Симон и Мишель Бютор. Как пишет Иван Сухих в книге *Структура и смысл*:

Целью модернизма, о чем свидетельствует уже его название [...], становится обоснование принципов нового искусства, отвечающего современности. Современность модернисты понимают как время, когда основные моральные и художественные ценности потеряли прежнее значение, и поэтому искусство нужно строить на новых принципах, искать новые пути<sup>2</sup>.

Прежде чем перейти к особенностям различных вариантов подобных постулатов, обратим внимание на одну крайне любопытную отличительную черту, в целом присущую такого рода манифестам. Всякое стремление определить универсальную, вневременную роль искусства, имеет как бы два вектора: авангардный и ретроспективный. То есть, с одной стороны, утверждается некое новое искусство, порывающее с установившейся традицией. С другой же стороны, эстетической переоценке подвергаются выдающиеся художественные произведения, созданные в былые эпохи. Причем, переоценка эта отнюдь не всегда означает отвержение и критику. Призывы футуристов бросить Пушкина и Достоевского «с парохода современности» (Бурлюк; Крученых; Маяковский; Хлебников 1912) относятся к довольно редким исключениям. Как правило, пророки нового искусства оказывали своим великим предшественникам — будь то Данте, Шекспир или Пушкин — подобающие почтение, однако рассматривали «старое» творчество в «новом» ключе, созвучном их собственным идеалам и теориям. Так, Бодлер в предисловии к *Цветам зла* сетовал на то, что «наш век утратил все классические понятия в области литературы»<sup>3</sup>, а в письме главному редактору «Фигаро» сокрушался что современная французская

<sup>2</sup> И. Сухих, *Структура и смысл: Теория литературы для всех*, Азбука-Аттикус, Санкт-Петербург 2011, с. 347.

<sup>3</sup> Ш. Бодлер, *Цветы зла*, перев. А. Ламбле, В. Левик и др., Фолио, Москва 2003, с. 6.



критика, желая осовременить классиков, пытается сделать из Шекспира социалиста<sup>4</sup>. Желание революционизировать искусство неизбежно ведет к попыткам представить величайшие достижения искусства прежних эпох как своего рода подготовку к этой революции.

Интересно, что подобная «двунаправленность» характерна не только для литературно-теоретического наследия минувших времен, но и для современного литературоведения. Возьмем, к примеру, книгу французского слависта Жана-Филиппа Жаккара *Литература как таковая: от Набокова к Пушкину*<sup>5</sup>. Этот сборник литературоведческих исследований посвящен автореференциальной функции литературы. Парадоксальное название книги неслучайно. Автор действительно продвигается от Набокова к Пушкину, а не наоборот. Иначе говоря, он начинает с текстов, металитературность которых является сознательным приемом писателя, концептуальным элементом стиля и структуры. Однако центральная мысль Жаккара состоит в том, что любая художественная литература — во всяком случае, в лучших ее проявлениях — обнаруживает ту или иную степень автореференциальности. «Скажем прямо — пишет Жаккар в начале первой главы — «литература в первую очередь говорит о себе самой»<sup>6</sup>. И продолжает:

Всякое произведение, как бы увлекательно и добротны ни было его повествовательное содержание, [...] выставляет себя напоказ, проявляя при этом большее или меньшее целомудрие или, наоборот, кокетство, играя со своими многочисленными зеркалами, без конца вкладывая текст в текст<sup>7</sup>.

Таким образом, Жаккар приходит, среди прочего, к выводу, что сказочная поэма Пушкина *Руслан и Людмила*, относящаяся к золотому фонду русской классики, фактически не менее металитературна, чем романы Владимира Набокова или рассказы Даниила Хармса<sup>8</sup>. Ведь, по Жаккару, «именно в тех случаях, когда форма специально показана, мы чувствуем и осознаем

<sup>4</sup> Ш. Бодлер, *Проза*, перев. М. Квятковская, Фолио, Харьков 2001, с. 426–427.

<sup>5</sup> Ж.-Ф. Жаккар, *Литература как таковая: От Набокова к Пушкину*, перев. О. Акимова, Е. Березина, А. Попова, Новое литературное обозрение, Москва 2011].

<sup>6</sup> Там же, с. 11.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же, с. 251–274.

ее в максимальной степени»<sup>9</sup>. Впрочем, как уже было сказано, французский исследователь не занимается тенденциозной апологией экспериментальной («автономной») литературы, сознательно и программно порывающей с реальностью. Напротив, Жаккар считает, что любое из двух крайних творческих решений — излишний натурализм с его топорным упором на «правдивость» или же радикальный авангард с его нарочито подчеркнутым торжеством формы над содержанием — «ведет в тупик»<sup>10</sup>. Более того, верное и неотступное следование данным принципам попросту невозможно, что Жаккар доказывает на примере Толстого, который с одной стороны восставал против эстетической функции искусства, а с другой — сам неоднократно пользовался вполне передовыми литературными находками. Речь идет прежде всего о приеме отстранения, который писатель вводит и при изображении оперы в *Войне и мире*, и при описании умирания главного героя в поздней повести *Смерть Ивана Ильича*<sup>11</sup>. Словом, работы Жакара хотя и подвластны определенному соблазну обобщения, но вместе с тем они весьма убедительно демонстрируют феномен автореференциальности как одного из неотъемлемых, центральных свойств литературы как таковой.

Сходным образом представители и популяризаторы «искусства для искусства» рассматривали этот идеал как некую всеобщую данность, по природе свойственную художественному произведению. Автор может работать в этом ключе сознательно или неосознанно, «программно» или интуитивно, но суть остается неизменной: искусство существует для самого себя.

### **«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА» ИЛИ «ИСКУССТВО ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА»?**

Зададимся теперь вопросом, насколько постулаты теории «чистого искусства» совместимы с представлениями о решающей роли читателя, его понимания и интерпретации того или иного произведения. На первый взгляд, выводы очевидны. «Искусство для искусства» априори не может быть «искусством для читателя», поскольку является его идейной и художественной противоположностью. Соответственно, чем более герметична

<sup>9</sup> Там же, с. 214.

<sup>10</sup> Там же, с. 42.

<sup>11</sup> Там же, с. 47.

эстетика литературного текста, тем менее он ориентирован на читателя, если вообще в нем нуждается. Недаром Вальтер Беньямин — немецкий философ и культуролог эпохи модернизма — в эссе *Задача переводчика* утверждал:

Искусство [...] предполагает телесное и духовное существование человека, однако ни в одном своем произведении оно не исходит из человеческой способности к восприятию. Ни одно стихотворение не предназначено читателю, ни одна картина зрителю, ни одна симфония слушателю<sup>12</sup>.

Беньямин абсолютизирует произведение искусства, самодостаточное словно Бог-Творец в христианской концепции мироздания. С таким подходом не согласились бы, однако, многие великие писатели, композиторы и живописцы. И Толстой, и Диккенс, и Гайдн очень серьезно относились к влиянию своих произведений на читателей и слушателей. Итак, напрашивается заключение, что условные «реализм» и «классицизм» обращены к адресату, в то время как условные «модернизм» и «эстетизм» замкнуты в самих себе. Но можно ли безоговорочно согласиться с этим суждением, которое обычно представляется столь логичным и неоспоримым?

Едва ли. Найдется множество популярных примеров — особенно в сфере концептуальной и абстрактной живописи — когда ценность произведения отнюдь не реалистического определяется именно широтой спектра интерпретационных возможностей созерцателя. Самые, казалось бы, отдаленные от бытовой реальности картины, являющиеся для неискушенного зрителя лишь набором красок и оттенков, парадоксальным образом апеллируют к восприятию созерцателя. *Черный квадрат* Малевича или «капельная живопись» Поллока ценны для своих почитателей не тем, что они представляют, а тем, как они могут быть поняты. Здесь, впрочем, следует сделать одну существенную оговорку, ссылаясь на Юрия Лотмана:

Нельзя [...] упускать из виду, что не только понимание, но и непонимание является необходимым и полезным условием коммуникации. Текст абсолютно понятный есть вместе с тем и текст абсолютно бесполезный. Абсолютно понятный и понимающий собеседник был бы удобен, но не нужен, так как являлся бы механической копией моего «я» и от общения с ним мой

<sup>12</sup> Цит. по: R.J. Goebel, *A Companion to the Works of Walter Benjamin*, Camden House, Rochester 2009, с. 37.

сведения не увеличились бы, как от переключивания кошелька из одного кармана в другой не возрастает сумма наличных денег<sup>13</sup>.

Можно сказать, что эта мысль Лотмана нередко доводится сегодня до абсурда, порождая произведения, эстетический эффект которых основан исключительно на непонимании, причем непонимающий наблюдатель тут столь же необходим, как и непонятный предмет восприятия. Крайней формой такого рода искусства является перформанс — нечто среднее между художественным произведением и событием, эдакий творческий акт «в действии». Так или иначе, феномен перформанса в принципе неосуществим (а во всяком случае, полностью лишен смысла) без наличия публики: одобряющей, возмущенной или просто удивленной, но непременно присутствующей, а желательно многочисленной. Бывают случаи и вовсе курьезные, как недавняя история с итальянским художником Сальваторе Гарая, который за 15 тысяч евро продал... несуществующую скульптуру, названную автором *Я есть (I am)*. Согласно художнику, она «создана из энергии, силы и мыслей». В описании несуществующего произведения сказано:

Скульптура абсолютно невидима, поэтому ее нельзя воспроизвести в Сети или скопировать. Отдельно стоит отметить, что нематериальные работы Гарая не оказывают воздействия на окружающую среду<sup>14</sup>.

В данной ситуации имеется, строго говоря, только воспринимающий субъект, а воспринимаемый объект вообще отсутствует. «Доказательствами существования» художественного произведения являются его название и человек, который заплатил за него деньги. Но поскольку произведения как такового, собственно, нет, то в конечном счете весь творческий акт сводится к факту купли-продажи концептуально описанной пустоты. Можно ли назвать это «искусством для искусства»? Никоим образом. В то же время очевидно, что такого типа акции не имеют ничего общего также с искусством в традиционном, классическом смысле этого слова. В чем же дело? Что такое «искусство для искусства» и чем оно отличается от «искусства для человека»?

<sup>13</sup> Ю. Лотман, *Внутри мыслящих миров*, Азбука-Классика, Санкт-Петербург 2016, с. 133.

<sup>14</sup> [https://lenta.ru/news/2021/05/28/invisible\\_sculpture/](https://lenta.ru/news/2021/05/28/invisible_sculpture/) (13.06.2021).

В первую очередь необходимо подчеркнуть, что утверждение автономности и самоценности литературного творчества вовсе не подразумевает ни умаления роли читательского сознания, ни грубого противопоставления формы произведения его содержанию. По сути, выражение «искусство для искусства» ничего не говорит о том, какого рода текст находится перед нами. Центральный вопрос состоит, однако, не в самоценности искусства как такового, а скорее в том, как само понятие искусства определяется конкретным писателем, поэтом или теоретиком литературы. Неслучайно Владимир Набоков говорил, что с радостью разделял бы идею «чистого искусства», если бы ее не присвоили себе и извратили такие — второсортные, по его мнению — писатели, как тот же Оскар Уайльд<sup>15</sup>. Набоков также полагал, что настоящая литература должна быть свободна от моральной и религиозной дидактики, социально-политической ангажированности, манифестов и общих идей. Но при этом самого Уайльда и подобных ему авторов он считал «штатными моралистами и нравовучителями»<sup>16</sup>. В своих знаменитых лекциях по литературе Набоков говорил:

Удел среднего писателя — раскрашивать клише: он не замахивается на то, чтобы заново изобрести мир, — он лишь пытается выжать все лучшее из заведенного порядка вещей, из опробованных другими шаблонов вымысла. [...] Но настоящий писатель, который заставляет планеты вертеться, лепит человека и, пока тот спит, нещадно мнет его ребро, — такой писатель готовыми ценностями не располагает: он должен сам их создать<sup>17</sup>.

Это тоже — «искусство для искусства», но совсем в ином смысле, чем у Уайльда и других декадентов, которые и вправду скорее преподносили публике «готовые ценности» в непривычной, подчас провокационной форме, нежели создавали новые. Продолжая свою мысль, Набоков плавно переходит к проблеме читателя и сознательно заниженных ожиданий по отношению к последнему:

Разнообразные сочетания, которые средний литератор способен выстроить в заранее заданных рамках, бывают не лишены своеобразного мимолетно-

<sup>15</sup> Н. Мельников (ред.), *Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе*, Независимая газета, Москва 2002, с. 133.

<sup>16</sup> Там же, с. 134.

<sup>17</sup> В. Набоков, *Лекции по зарубежной литературе*, Азбука-Аттикус, Санкт-Петербург 2011, с. 34.

го очарования, поскольку средним читателям нравится, когда им в привлекательной оболочке преподносят их собственные мысли<sup>18</sup>.

Другими словами, ориентация на читателя плоха не тем, что искусству не подобает нисходить до человеческих страстей и предпочтений, но тем, что читатель этот — «средний»: то есть, пассивный, обезличенный. Он в состоянии лишь воспринять свои же мысли и представления, которые автор, словно чересчур услужливый официант в провинциальном ресторане, подает ему в изящной литературной форме. Чинному «обмену любезностями» Набоков противопоставляет отношения писателя и читателя, основанные на обоюдном интеллектуальном усилии: «Раз художник использовал воображение при создании книги, то и ее читатель должен пустить в ход свое — так будет и правильно, и честно»<sup>19</sup>. Поэтому идеальный читатель, по Набокову, всегда имеет в себе некий творческий потенциал, способность к требовательному эстетическому восторгу. Не менее существенен, впрочем, трезвый, аналитический ум, благодаря которому текст можно не только искренне полюбить, но и тщательно исследовать:

[...] для читателя больше всего подходит сочетание художественного склада с научным. Неумеренный художественный пыл внесет излишнюю субъективность [...], холодная научная рассудительность остудит жар интуиции. Но если будущий читатель совершенно лишен [...] страстности художника и терпения ученого, — он едва ли способен полюбить великую литературу<sup>20</sup>.

Набоков не просто рисует аморфный образ абстрактного идеального читателя, но и дает конкретные указания, как развивать в себе эту способность идти по авторскому следу, угадывать художественные приемы и неповторимые особенности литературного произведения. Задача осложняется тем обстоятельством, что читая повествовательный текст, мы нередко отождествляем себя с героями, ищем в нем подтверждение наших мыслей и взглядов, а порой и утешения — то есть, ожидаем от литературы терапевтического воздействия. Все эти проявления личной заинтересованности читателя — сентиментальной, культурной,

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же, с. 37.

<sup>20</sup> Там же, с. 38.

психологической — Набоковым решительно отметаются. Взамен предлагается следующее:

Каков же тот единственно правильный инструмент, которым читателю следует пользоваться? Это — безличное воображение и эстетическое удовольствие. [...] Следует оставаться немного в стороне, находя удовольствие в самой этой отстраненности, и оттуда с наслаждением [...] созерцать глубинную ткань шедевра<sup>21</sup>.

Любопытно, что идеи Набокова, несмотря на его скептическое отношение к немецкой классической философии, частично перекликаются здесь с Иммануилом Кантом, для которого эстетическое наслаждение тоже «свободно от всякого интереса»<sup>22</sup>. Правда, в отличие от Набокова, Кант говорит о «всеобщем» эстетическом чувстве (*Gemeinsinn*), наделяя субъективное восприятие прекрасного чертами объективного, надличного «суждения вкуса»<sup>23</sup>. И немецкий философ, и русско-американский писатель сходятся, однако, в том, что за основу воздействия искусства на человека берется «ощущение, вызывающее в субъекте гармоническую игру воображения и рассудка»<sup>24</sup>. В случае, если перечисленные условия благополучно выполнены, «искусство для искусства» чудом преобразуется в «искусство для человека». Неожиданность такого поворота в том, что оба — и читатель, и автор — ищут в литературе не отражение собственного «я», не пресловутое «содержание», но совершенство формы, а в итоге находят друг друга. Набоков выражает эту диалектику с помощью живописной «альпинистской» метафоры: «Мастер лезет вверх по нехоженому склону, и там, на ветреной вершине, встречает — кого бы вы думали? — счастливого и запыхавшегося читателя, и они кидаются друг другу в объятия, чтобы уже вовек не разлучаться — если вовеки пребудет книга»<sup>25</sup>. На примере набоковских литературных лекций мы видим, какие кардинальные изменения претерпевает родившаяся в декадентских кругах идея «искусства для искусства». Мысли Набокова о сотворчестве гениального писателя и гениального читателя ни-

<sup>21</sup> Там же, с. 37.

<sup>22</sup> <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHc976be614a17700458b2c9> (11.06.2021).

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> В. Набоков, *Лекции по зарубежной литературе...*, с. 34.

чуть не созвучны ни вычурным постулатам заносчивого эстетизма, ни — с другой стороны — теории «открытого произведения» Умберто Эко<sup>26</sup>. Выдающийся литературный текст, безусловно, открыт для восприятия любым человеком, но только читатель определенного типа может насладиться им во всей его художественной полноте. Не потому ли Максимилиан Волошин считал, что «большое искусство всегда радостно»<sup>27</sup>? Поэт разъясняет это смелое утверждение следующим образом: «Пусть идея, воплощенная в нем, будет трагична, но уже в том, что она воплощена, — есть великая радость. Радость искусства — это радость воплощения. Это радость найденных форм»<sup>28</sup>.

## ИСКУССТВО И ФОРМА

Одним из наиболее бескомпромиссных восхвалений художественной формы произведения стала самая знаменитая работа итальянского философа Бенедетто Кроче (1866–1952) под репрезентативным названием *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*<sup>29</sup>. В этой книге автор излагает свои соображения насчет независимости эстетики от морали, религии, политики и социологии. «Эстетика чистой красоты» — так Кроче определяет свою теорию искусства. Его рассуждения часто облечены в афористические предложения типа: «Поэту и художнику, которым недостает формы, недостает всего, так как недостает себя самих»<sup>30</sup>, «Существует поэзия без прозы, но нет прозы без поэзии»<sup>31</sup> или: «Поэтическая материя живет в душе каждого человека; только выражение, т.е. форма, делает поэтом»<sup>32</sup>.

Вообще, понятие формы становится в начале прошлого столетия одним из важнейших элементов теории литературы и твор-

<sup>26</sup> У. Эко, *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике*, перев. А. Шурбелев, Академический проект, Санкт-Петербург 2004.

<sup>27</sup> М. Волошин, *Искусство и искуc. Эссе*, Лениздат, Санкт-Петербург 2014, с. 114.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Б. Кроче, *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*, перев. Б. Яковенко, Intrada, Москва 2000.

<sup>30</sup> Там же, с. 35.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же.



ческого кредо многих авторов. И здесь, конечно, нельзя не упомянуть русскую «формальную школу» — научное объединение литературоведов (Борис Эйхенбаум, Виктор Шкловский, Юрий Тынянов) и лингвистов (Евгений Поливанов, Роман Якобсон), исходивших из революционного для того времени (1916–1930 гг.) тезиса о главенстве языковой и структурной составляющей литературного текста над тем, что принято было называть его «содержанием». Впоследствии формализм был, разумеется, решительно отвергнут советской научной цензурой, для которой не-идеологический взгляд на любые виды искусства был, по очевидным причинам, совершенно недопустим. Интересно другое: оказав несомненное влияние на французский структурализм и целый ряд позднейших литературоведческих теорий, русские формалисты по сей день остаются в некотором смысле „нерешенной проблемой”. Кажется бы, в *Работах о поэтике* Якобсон сформулировал один из основных принципов своего исследовательского метода очень четко:

Поэзия есть язык в его эстетической функции. Таким образом, предметом науки о литературе является не литература, а литературность, то есть то, что делает данное произведение литературным произведением<sup>33</sup>.

Но мы опять встаем перед вечным вопросом: *чем* же является эта литературность, *что* делает текст литературным?

Игорь Сухих связывает появление формальной школы с характерным для начала двадцатого века проникновением технических метафор и аналогий в гуманитарную среду, некой «механизацией» литературы, которая пришла на смену естественнонаучной, «биологической» трактовке словесного творчества:

Теоретики-формалисты, отрицая всякую метафизику, философское обоснование художественного творчества и «содержание» вообще, свели произведение к специфической функции языка [...] <sup>34</sup>.

Подобное отношение к трудам формалистов высказывал и Михаил Бахтин, отвергая формальный метод, определяемый им как «„материальная эстетика”, созданная спецификаторами,

<sup>33</sup> Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия* // Того же, *Работы по поэтике*, Прогресс, Москва 1987, с. 275.

<sup>34</sup> И. Сухих, *Структура и смысл...*, с. 9–10.

сознательно выводящими изучение искусства слова из сферы „общей философской эстетики”»<sup>35</sup>. С таким подходом полемизирует философ Владимир Бибахин, который, напротив, обнаруживает в формализме глубокое метафизическое начало:

Занятый борьбой против формализма, Бахтин спешит доказать, что слово есть всего лишь материал художественного мастерства. И оказывается на более плоской позиции чем формализм. В самом деле, незаметная глубина формализма заключалась в том, что он был готов действительность тоже рассматривать как некоего рода текст. Формализм может быть неожиданно для самого себя оказался вдруг в состоянии сказать то, что уже не мог сказать весь 19-й век, что в начале было Слово. Для Бахтина текст оказался неотвратно оторван от бытия<sup>36</sup>.

Действительно, если понимать «слово» и «форму» именно таким образом, то сосредоточение внимания на «формальной» стороне литературного произведения означало бы не эстетское упоение изяществом фразы и не бесстрастный лингвистический микроанализ, но бдительное, увлеченное устремление в семантическую сердцевину текста. В книге *Искусство детали* Ефим Добин очень верно подмечает: «[...] писатель нуждается, как в хлебе насущном, в изошренной наблюдательности и сверхточности образного зрения»<sup>37</sup> — и ровно то же самое следует отнести на счет литературоведа.

Позднее теория формального метода получила новое развитие и претерпела значительные изменения в работах семиотической школы. В книге *Культура и взрыв* Юрий Лотман пишет, что если для формалистов «текст был и константой, и началом, и концом исследования», то современная семиотика, хотя и «считает текст одним из основных исходных понятий», но воспринимает его «не как некоторый стабильный объект, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции»<sup>38</sup>. И наконец, совершенно иное понимание формализма мы находим у польских модернистов начала прошлого столетия. Теоретические работы Станислава Пшибышевского о «новой драме»<sup>39</sup> или «теория чи-

<sup>35</sup> <https://voplit.ru/article/zhanrovое-slovo-u-bahtina-i-formalistov/> (12.06.2021).

<sup>36</sup> В. Бибахин, *Слово и событие. Писатель и литература*, Университет Дмитрия Пожарского, Москва 2010, с. 73.

<sup>37</sup> Е. Добин, *Искусство детали. Наблюдение и анализ*, Советский писатель, Ленинград 1975, с. 9.

<sup>38</sup> Ю. Лотман, *Культура и взрыв*, АСТ, Москва 2019, с. 161.

<sup>39</sup> [http://az.lib.ru/p/pshibyshevskij\\_s/text\\_1902\\_o\\_drame\\_i\\_scene.shtml](http://az.lib.ru/p/pshibyshevskij_s/text_1902_o_drame_i_scene.shtml) (14.06.2021).

стой формы»<sup>40</sup> Станислава Игнация Виткевича не просто не отрекались от философии и метафизики, но вполне сознательно ставили их во главу угла. Постулируя, что «не выражение данного содержания в данной форме является сутью искусства, но сама форма, как таковая»<sup>41</sup>, Виткевич вроде бы повторяет мысли русских формалистов, однако при этом явно имеет в виду нечто иное, нежели Эйхенбаум и Якобсон. И сегодня, век спустя после расцвета и заката европейского модернизма, общепризнанный консенсус относительно четкого определения и значения формы художественного произведения до сих пор не достигнут.

### ИСКУССТВО И ПОЗНАНИЕ — ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В зависимости от того, что подразумевается под понятием искусства или формы, и формализм, и постулат «искусства для искусства» приобретают совершенно различную смысловую окраску. Так, Бахтин пишет: «Творческое сознание автора не есть языковое сознание»<sup>42</sup>, имея в виду, что повествовательную литературу нельзя освободить от социального контекста и свести творчество писателя к одной лишь эстетической функции. Набоков же высказывает мысль якобы прямо противоположную бахтинской, утверждая, что «всякая великая литература — это феномен языка, а не идей»<sup>43</sup>. Но в то же время в словах Набокова, от школ и течений весьма далекого, нет ни полемики с Бахтиным, ни согласия с кем-либо иным. Ведь язык — в набоковском понимании — включает в себя не только художественную сферу, но и все остальные, в том числе философскую и социальную. В лекции о Чехове этот вопрос обсуждается крайне красноречиво. Ни Эйхенбаум, ни Шкловский не позволяли себе столь пламенных, почти романтических, но при этом отнюдь не «заоблачных», а вполне критических замечаний:

Я от души советую вам почаще заглядывать в книги Чехова [...], чтобы, забываясь, пережить эти сказочные сны так, как они были задуманы. В век

<sup>40</sup> <http://www.eni-beni-raba.ru/sut-i-logika-absurda/teoriya-chistoj-formy-vitkevi-cha/> (14.06.2021).

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Москва 1979, с. 169.

<sup>43</sup> В. Набоков, *Лекции по русской литературе*, Независимая газета, Москва 1981, с. 126.

пышущих силой Голиафов полезно вспомнить о хрупких Давидах. Унылые пейзажи, увядшие ивы, склоненные вдоль удручающе грязных дорог, серые вороны, прорезающие серое небо [...] — всю эту трогательную тусклость, всю эту чудную слабость, весь этот чеховский воркотливо-невзрачный мир стоит сбересть среди блистания могучих наглых миров, которые сулят нам поклонники тоталитарных государств<sup>44</sup>.

«Искусство для искусства»? Да, но только в том смысле, что и язык, и вообще сознание человека (вне языка невысказанное) рассматриваются в данном случае как творческий акт, органически связанный с первоначальными истоками бытия. Примечательно, что эта мысль время от времени возникает и у авторов, сосредоточенных главным образом на социальной функции художественной литературы. Так, Виссарион Белинский, ни в чем Набокову не созвучный, опираясь на идеи Гегеля, писал: «Искусство есть непосредственное созерцание истины или мышление в образах. В развитии этого определения заключается вся теория искусства [...]»<sup>45</sup>. Так понимаемое «чистое искусство» становится синонимом «чистой философии» или даже «чистого познания» (недаром эстетическое познание является ключевым понятием и у Кроче)<sup>46</sup>. Причем, вопрос о примате вербальной формы такого познания, остается открытым. Предшествует ли появление содержания возникновению слова — или же они изначально взаимообусловлены? В работе *Эстетика молчания* Марина Михайлова пишет: «Молчание — предшествующее формообразованию состояние познающего духа, возможность рождения формы и условие ее существования»<sup>47</sup>. С другой стороны, Мераб Мамардашвили указывает в *Лекциях об античной философии* на синхронность рождения смысла и формы его выражения, их нераздельное единство<sup>48</sup>.

Говоря непосредственно о художественной литературе, следует заметить, что эстетическое познание имеет свои собственные законы и правила. В отличие от познания научного, писатель не сообщает читателю готовой информации, основанной на неопровержимых фактах, а предлагает заведомо вымышленный

<sup>44</sup> В. Набоков, *Лекции по русской литературе*, Азбука-Аттикус, Санкт-Петербург 2014, с. 358–359.

<sup>45</sup> В. Белинский, *Идея искусства* // Того же, *Собрание сочинений в 9 т.*, т. 3, Художественная литература, Москва 1978, с. 278.

<sup>46</sup> Б. Кроче, *Эстетика как наука о выражении...*, с. 11–12.

<sup>47</sup> М. Михайлова, *Эстетика молчания*, Никая, Москва 2011, с. 25.

<sup>48</sup> <http://psylib.org.ua/books/mamar01/txt04.htm> (12.06.2021).

текст, который, несмотря на свою фикциональность, устроен вполне определенным образом. Это устройство, основанное прежде всего на стиле и структуре произведения, можно и нужно внимательно изучать, желая разобраться в том, что такое «искусство для искусства» — или, вернее, чем оно может быть в контексте коммуникативной ситуации «автор–читатель».

This work is supported by state research programme “Letonika — Fostering a Latvian and European Society” project *Diversity of Latvian Language in Time and Space* (№ VPP-LETONIKA-2021/4-0003)

## REFERENCES

- Bakhtin, Mikhail. *Estetika slovesnogo tvorchestva*. Moskva: Iskusstvo, 1979 [Бахтин, Михаил. *Эстетика словесного творчества*. Москва: «Искусство», 1979].
- Baudelaire, Charles. *Proza*. Transl. Kvyatkovskaya, Maya. Charkov: Folio, 2001 [Бодлер, Шарль. *Проза*. Перев. Квятковская, Майя. Харьков: «Фолио» 2001].
- Baudelaire, Charles. *Cvety zla*. Transl. Lamblye, Adrian, and Levik, Vilgyelm at all. Moskva: Folio, 2003 [Бодлер, Шарль. *Цветы зла*. Перев. Ламбле, Адриан, и Левик, Вильгельм и др. Москва: «Фолио» 2003].
- Belinskiy, Vissarion. “Ideya iskusstva.” Idem. *Sobraniye sochineniy v 9 t.* Т. 3. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1978 [Белинский, Виссарион. *Идея искусства*. Idem, *Собрание сочинений в 9 т.* Т. 3. Москва: Художественная литература, 1978].
- Bibikhin, Vladimir. *Slovo i sobytiye. Pisatel' i literature*. Moskva: Universitet Dmitriyurozharskogo, 2010 [Бибихин, Владимир. *Слово и событие. Писатель и литература*. Москва: Университет Дмитрия Пожарского, 2010].
- Dobin, Yefim. *Iskusstvo detali. Nablyudeniye i analiz*. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1975 [Добин, Ефим. *Искусство детали. Наблюдение и анализ*. Ленинград: Советский писатель, 1975].
- Еко, Umberto. *Otkrytoye proizvedeniye. Forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike*. Transl. Shurbelev, Alexandr. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proyekt, 2004 [Эко, Умберто. *Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике*. Перев. Шурбелев, Александр. Санкт-Петербург: «Академический проект», 2004].
- Goebel, Rolf J. *A Companion to the Works of Walter Benjamin*. Rochester: Camden House, 2009.
- Kroche, Benedetto. *Estetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshchaya lingvistika*. Transl. Yakovenko, Boris. Moskva: Intrada, 2000 [Кроче, Бенедетто. *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*. Перев. Яковенко, Борис. Москва: Intrada, 2000].
- Lotman, Yuriy. *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Idem. *Ob iskusstve*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, 1998 [Лотман, Юрий. *Структура художественного текста*. Idem, *Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 1998].
- Lotman, Yuriy. *Vnutri myslyashchikh mirov*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika, 2016 [Лотман, Юрий. *Внутри мыслящих миров*. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2016].

- Lotman, Yuriy. *Kul'tura i vzryv*. Moskva: AST, 2019 [Лотман, Юрий. *Культура и взрыв* Москва: АСТ 2019].
- Mel'nikov, Nikolay (Ed.). *Nabokov o Nabokove i prochem. Interv'yu. Retsenzii. Esse*. Moskva: Nezavisimaya gazeta, 2002 [Мельников, Николай (Ed.). *Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе*. Москва: Независимая газета, 2002].
- Mikhaylova, Marina. *Estetika molchaniya*. Moskva: Nikeya, 2011 [Михайлова, Марина. *Эстетика молчания*. Москва: Никея, 2011].
- Nabokov, Vladimir. *Lektsii po russkoy literature*. Moskva: Nezavisimaya gazeta, 1981 [Набоков, Владимир. *Лекции по русской литературе*. Москва: Независимая газета, 1981].
- Nabokov, Vladimir. *Lektsii po russkoy literature*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus 2014 [Набоков, Владимир. *Лекции по русской литературе*. Санкт-Петербург: «Азбука-Аттикус», 2014].
- Nabokov, Vladimir. *Lektsii po zarubezhnoy literature*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus, 2011 [Набоков, Владимир. *Лекции по зарубежной литературе*. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2011].
- Sukhikh, Igor'. *Struktura i smysl: Teoriya literatury dlya vseh*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus, 2011 [Сухих, Игорь. *Структура и смысл: Теория литературы для всех*. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2011].
- Voloshin, Maksimilian. *Iskusstvo i iskus. Esse*. Sankt-Peterburg: Lenizdat, 2014. [Волошин, Максимилиан. *Искусство и искуc. Эссе*. Санкт-Петербург: Лениздат, 2014].
- Yakobson, Roman. *Noveyshaya russkaya poeziya*. Idem. *Raboty po poetike*. Moskva: Progress, 1987 [Якобсон, Роман. *Новейшая русская поэзия*. Того же, Роман. *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс, 1987].
- Zhakkar, Zhan-Filipp. *Literatura kak takovaya: Ot Nabokova k Pushkinu*. Transl. Akimova, Olga, and Berezina, Elena, and Popova, Alina. Moskva: Novoye literaturnoye obozryeniye, 2011 [Жаккар, Жан-Филипп. *Литература как таковая: От Набокова к Пушкину*. Перев. Акимова, Ольга, и Березина, Елена, и Попова, Алина. Москва: Новое литературное обозрение, 2011].
- <http://bodlers.ru/Godovwina-Shekspira.html> (5.05.2021).
- <http://kassandron.narod.ru/commentary/11/6ben.htm> (10.06.2021).
- <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHc976be614a17700458b2c9> (11.06.2021).
- <https://voplit.ru/article/zhanrovoye-slovo-u-bahtina-i-formalistov> (12.06.2021).
- <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekci-po-russkoj-literature/chehov.htm> (12.06.2021).
- <http://rusavangard.ru/online/history/poshcheychina-obshchestvennomu-vkusu> (12.06.2021).
- <https://www.lang-lit.ru/2019/11/moralnyy-urok-bodlera.html> (12.06.021).
- <http://psylib.org.ua/books/mamaro1/txt04.htm> (12.06.2021).
- [http://az.lib.ru/p/pshibyshevskij\\_s/text\\_1902\\_o\\_drame\\_i\\_scene.shtml](http://az.lib.ru/p/pshibyshevskij_s/text_1902_o_drame_i_scene.shtml) (14.06.2021).
- <http://www.eni-beni-raba.ru/sut-i-logika-absurda/teoriya-chistoj-formy-vitkevi-cha> (14.06.2021).



VITALIJA PAPISH (ВИТАЛИЯ ПАПИШ)

 ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2609-1620>

Донецкий национальный университет им. Василя Стуса

## ЭМОЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВАЯ ДОМИНАНТА В ОСМЫСЛЕНИИ ВАЛЕРИЯ БЕЛЯНИНА И ЕГО НАУЧНОЙ ШКОЛЫ

EMOTIONAL-SEMANTIC DOMINANT IN THE THEORETICAL STUDIES BY VALERIY BELYANIN  
AND REPRESENTATIVES OF HIS SCHOOL

The article provides analysis of the conceptual background of the psycholinguistic theory by Valeriy Belyanin. By promoting the notion of the emotional-semantic dominant the researcher analyzed the phenomenon of reflection of the world models within the text and demonstrated the specific approaches to the typology of the texts by applying the principles of accentuations, highlighted by him, and further developed in the research works of his followers. Belyanin distinguished the problem mentioned above as a separate field of psycholinguistics. I strived to demonstrate that the emotional-semantic dominant is present in any type of the texts (such as fiction, political or religious discourse) containing the retold or translated content. However, translated or literary retold the emotional-semantic dominant may undergo transformation, and, in particular, may be intensified.

Интенсивное развитие психолингвистики XXI в. и антропологическое языкознание существенно расширяют научный контекст изучения языковой личности. В последние 40 лет новым объектом анализа в этой области стало языковое сознание акцентуированных творческих личностей. В дихотомии «сознание и язык» важно понять, как внутренние психические процессы могут повлиять на создание текстов. Психолингвистическое изучение теории акцентуации по ее речевым проявлениям связываем с научной деятельностью современного русского ученого Валерия Белянина и его научной школы. Цель статьи — проследить вектор развития теории акцентуации в аспекте актуализации феномена эмоционально-смысловой доминанты, изложенной в системных разысканиях Белянина и представителей его научной школы, указав на перспективы этого учения в связи

с доминирующим в современной науке принципом междисциплинарности.

Вспоминая начало своего научного пути, осуществляемого под руководством Юрия Сорокина, Белянин поведал любопытную историю:

Как-то на 16-й странице *Литературной газеты* была опубликована юмористическая заметка о том, как разные писатели пересказали бы один и тот же сюжет «Красной шапочки» — Тургенев, Пушкин, экзистенциалисты. Мне показался этот простой экзерсис очень важным для понимания сути текста — я уже тогда догадывался о том, что текст не только отражает реальность, но и видение реальности писателем<sup>1</sup>.

Ответом на вопрос о том, каким образом автор как личность проявляется в произведении, стала докторская диссертация Белянина *Психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте* (1992), в которой подчеркивалась важность не только лингвистического, но и психологического и даже психиатрического подхода к анализу художественного текста. На этих постулатах фактически и построена теория Валерия Белянина. Изучая личность автора, основываясь на (1) типологии психопатических личностей, предложенной Петром Ганнушкиным (1933), и (2) классификации акцентуированных личностей, описанных Карлом Леонгардом (1982), Белянин вводит в научный обиход понятие эмоционально-смысловой доминанты текста, интерпретируя ее так: «Система рациональных и эмоциональных эталонов автора, являющаяся основой модели порождения текста»<sup>2</sup>. Идеи о доминантах текста высказывались и раньше, в частности такими исследователями, как Виктор Виноградов, Роман Jakobson, Густав Шпет, Владимир Соловьев, Александр Потебня, но в их трудах положения о текстовых доминантах не развивались: проблема была лишь поставлена. Указанные ученые базировались на антропоцентризме как основном принципе лингвофилософии. «Актуальными проблемами лингвистики и сегодня является изучение человека говорящего, проявление языковой

<sup>1</sup> В. Белянин, *Воспоминания о Юрии Александровиче Сорокине*, «Вопросы психолингвистики» 2021, № 2 (48), с. 20.

<sup>2</sup> В. Белянин, *Психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте: автореф. дисс. [...] докт. филол. наук по спец. 10.02.19*, Москва 1992, с. 1.



личности в многоаспектном языковом пространстве»<sup>3</sup>, поэтому в современных условиях идея о текстовых доминантах, в частности и ее эмоционально-смысловой разновидности, вышла на новый исследовательский уровень, поскольку возрос интерес к эмоциональной сфере человека и даже оформилась лингвоэмоциология как самостоятельное научное направление, разработанное Владимиром Шаховским.

Исследуя (а) избранные произведения (тексты) художественной литературы (русской и зарубежной) на основании разработанной методики интерпретации текста, а также учитывая (б) высказывания-оценки испытуемых об их индивидуальных предпочтениях, касающихся отдельных параметров прочитанных ими художественных текстов (экспериментальная методика), Белянин создал авторскую типологию художественных текстов на основании актуализации системы подобранных им психолингвистических параметров. Эта типология репрезентирована, как представляется, образными номинациями, т.е., по его мнению, тексты подразделяются на (1) «светлые», (2) «активные», (3) «веселые», (4) «красивые», (5) «простые», (6) «печальные» с примечанием: «список открыт». Эмоционально-смысловую доминанту каждого вида текста автор этой типологии соотнес с лексической и смысловой (содержательной) составляющими, учитывая при этом и фактор структурной системности текста. Как отмечал ученый, «текст для представителей гуманитарных областей знания является одновременно и конгломератом языковых структур и риторических правил, и манифестацией языковой личности, и средством речевого воздействия»<sup>4</sup>. Для подтверждения своих теоретических постулатов, как было отмечено, исследователь осуществил экспериментальную проверку, подтверждающую факт существования выделенных им типов текстов. Активизировав категорию языковое сознание читателя (интерпретатора текста) и разработав соответствующий опросник, Белянин пришел к выводу, что «читатель предпочитает тексты, эмоционально-смысловая доминанта которых соответствует или близка его собственной доминанте по-

<sup>3</sup> Т. Космеда, *Мовна гра в системі лінгвістичних термінів*, «Культура слова» 2011, № 74, с. 137.

<sup>4</sup> В. Белянин, *Психолінгвістическа типологія художественних текстів...*, с. 3.

веденческого характера»<sup>5</sup>. Изложенные в диссертации положения были опубликованы в монографии *Психолингвистические аспекты художественного текста* (1988).

В 1996 году Белянин издает монографию *Введение в психиатрическое литературоведение*. Психиатрический подход к художественному тексту «предполагает применение психиатрических знаний в отношении семантики языкового материала»<sup>6</sup>. Считая монографию немецкого психиатра Леонгарда *Акцентуированные личности* (1968; 1981), «самой полной работой в отношении постановки психиатрических диагнозов литературным персонажам»<sup>7</sup>, Белянин углубляет положения этого разыскания, выделяя систему акцентуированных личностей, ср.: (1) демонстративные, (2) педантические, (3) застревающие или паранойяльные, (4) возбудимые или эпилептоидные, (5) гипертимические, (6) дистимические, (7) аффективно-лабильные, (8) аффективно-экзальтированные, (9) тревожные, (10) эмотивные, (11) экстравертированные, (12) интровертированные. Очевидно, эта классификация незавершена, поскольку должны существовать и гибридные типы. Как всякая типология, она, естественно, несколько условна.

Обратив внимание на связь феномена одаренного человека с некоторыми симптомами психопатии, он счел и акцентуационные типы близкими к паталогичным.

Акцентуированная личность, также как и патологическая, отличается чрезмерной выраженностью отдельных черт характера и их сочетаний, представляя собой крайний вариант нормы. Акцентуированная личность, как правило, не адаптирована к окружающей среде или находится в конфликте с ней. Существенной чертой акцентуированной личности является также неадекватность ее отражательной способности. Реальное положение дел расходится с тем, как акцентуированная личность отражает его в своем сознании<sup>8</sup>.

Ключевым положением, как представляется, является тезис крайний вариант нормы, т.е. акцентуация не является отклонением от нормы.

Со структурой личности авторов текста, среди которых много акцентуированных, ученый связывает и различные типы тек-

<sup>5</sup> Там же, с. 2.

<sup>6</sup> В. Белянин, *Введение в психиатрическое литературоведение*, Verlag Otto Sagner, Specimina Philologiae Slavicae, Band 107, Munchen 1996, с. 27–28.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

## ЭМОЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВАЯ ДОМИНАНТА...

стов, подчеркивая наличие в каждом типе некоторой стереотипности в отражении действительности, важным является определенный системообразующий фактор, повторяющиеся сюжеты, закономерности в использовании имен собственных, общих идей. В пределах каждого типа текста

можно выделить семантически довольно ограниченный список предикатов, которыми характеризуются выбранные объекты материального, социального, ментального и эмоционального мира человека. В свою очередь этим предикатам соответствуют наборы лексических элементов, которые встречаются наиболее часто в текстах одного типа. [...] Различными оказываются не только синтаксические и стилистические особенности строения типов текстов, но и их ритмика<sup>9</sup>.

Используя понятие эмоционально-смысловой доминанты текста, сформированное на основе актуализации известного в психологии понятия доминанты (Алексей Ухтомский), научных идей Петра Ганнушкина, Карла Леонгарда, Юрия Сорокина и достижений современной психологии, а также актуализировав мысль Льва Щербы о том, что типология текстов должна быть близка читательскому, отчасти интуитивному подразделению текстов на определенные типы, Белянин предлагает авторскую классификацию текстов по степени и способам актуализации эмоционально-смысловой доминанты, которые отражают ту или иную акцентуацию личности<sup>10</sup>.

Так, «светлые» («активные») тексты, по Белянину, базируются на паранояльности. Прослеживается вербализация таких ключевых смыслов: 'чистый', 'долг', 'достоинство', 'борьба', 'враг', 'глаза', 'сердце', 'тепло', 'отец', 'идея' и др. «Светлые» и «активные» тексты прослеживаются в детективном художественном дискурсе, а также политизированной публицистике. «Темные» тексты базируются на эпилептоидности. Здесь такие ключевые слова: 'темнота', 'двойник', 'лють', 'смех', 'размер', 'падение', 'вода', 'неприятный запах', 'тело', 'смерть'. «Темных» текстов много в дискурсе научной фантастики и поэзии.

«Грустные» тексты обусловлены депрессивностью личности. В них преобладает такая гамма смыслов: 'тихий', 'прият-

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См. также: В. Папіш, *Витоки і розбудова теорії психоакцентуації в східнослов'янському мовознавстві: фрагментарний огляд (кінець ХХ–початок ХХІ ст.)*, «Acta Polono-Ruthenica» 2021, № 3 (XXVI), с. 101–118.

ный запах', 'потеря денег', 'смерть', 'камень', 'холод', 'жалость', 'одиночество'. Это повести о любви, поэтические тексты, реалистическая русская проза (Иван Тургенев, Иван Бунин, Леонид Андреев, Николай Гоголь и др.).

«Веселые» тексты, по мнению ученого, отражают мироощущение маниакальной личности. Ключевые смыслы: 'вместе', 'удача', 'эрудиция', 'полет', 'богатство', 'сила', 'аппетит'. Обычно это авантюрные романы и сценарии для кинокомедий.

«Красивые» тексты основаны на демонстративности (истероидности). Их ключевые смыслы: 'цвет', 'чувства и эмоции', 'унижение и страдание', 'родственники', 'сравнение с животным', 'происхождение'. В этом психологическом жанре написано много дамских романов.

Соответствие типов текстов и акцентуации представлены в таблице:

Табл. 1. Типы текстов по параметрам акцентуации<sup>11</sup>

Название типа текста	Тип акцентуации
«светлые»	паранояльность
«активные»	паранояльность
«темные»	эпилептоидность
«веселые»	маниакальность
«печальные»	депрессивность
«красивые»	истероидность

Белянин основательно описал каждый тип акцентуации и представил систему характеристик психолингвистических особенностей выделенных текстовых типов, указав на комплексную методику процесса акцентуации. Ввиду ограниченных рамок статьи приведем только один пример такого описания эмоционально-смысловой доминанты «веселых» текстов:

[...] это тексты, описывающие поведение преуспевающего человека, который сталкивается с препятствиями, или опасностями, но успешно преодолевает их и достигает высшей степени успеха. Тематически «веселые» тексты посвящены людям т. наз. отважных профессий. Это романы о пара-

<sup>11</sup> Источник: В. Белянин, *Введение в психиатрическое литературоведение...*, с. 80.

## ЭМОЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВАЯ ДОМИНАНТА...

шютистах, влюбленных в свою профессию и совершающих подвиги. Это повести об отважных ребятах-шоферах, которые пробиваются с важным грузом сквозь снежные заносы и т.п. Главный герой удачливый, остроумный, оптимистичный, находчивый и эрудированный. В таком тексте обилие событий и их участников, происходит частая смена места действия. Нередко принадлежность текста к тому или иному типу проявляется в самом его начале. Начинается «веселый» текст обычно с того, что главный герой случайно оказывается в такой ситуации, когда ему надо действовать смело и энергично, а за это он имеет шанс получить большое вознаграждение. Далее с героем происходят совершенно невероятные приключения, в результате которых он становится сказочно богатым человеком. В финале герой побеждает всех противников и устремляется к новым приключениям. Свообразным лозунгом «веселых» текстов служит высказывание «Вся жизнь — игра». Атрибуция произведения как авантюрного или плутовского романа в большинстве случаев также свидетельствует о том, что текст создан в соответствии с этой эмоционально-смысловой доминантой. Немало кинокомедий об удачливых гангстерах и охотников за ними созданы также на основе этой же эмоционально-смысловой доминанты. Стиль «веселых» текстов легкий и свободный<sup>12</sup>.

Как видим, в описании преобладает литературоведческий анализ, базирующийся на дескрипции сюжетно-фабульной структуры.

На основании сочетания двух разных доминант Белянин предложил и синкретические типы текстов, т.е. смешанные, среди которых «светло-темные» (тексты Михаила Пришвина), «светло-печальные» (*Обломов* Ивана Гончарова), «светло-веселые» (*Каникулы в Простоквашино* Эдуарда Успенского), «светло-красивые» (*Волшебник изумрудного города* Александра Мелентьевича), «печально-темные» (*Алые паруса* Александра Грина), «печально-веселые» (*Евгений Онегин* Александра Пушкина), «печально-красивые» (*Не жалею, не зову, не плачу* Сергея Есенина) и др. Рассматриваются и рецептивные аспекты, обусловленные психолингвистическим восприятием текстов, а также результаты экспериментальных исследований корреляции между читательскими предпочтениями и личностью реципиента.

Анализируя языковые явления, представленные в разных типах текстов, Белянин приходит к выводу о формировании разных моделей мира, определяющихся способом психической организацией личностей отдельных писателей. Несмотря на теоретическую возможность создания таких моделей мира, в ре-

<sup>12</sup> Там же, с. 168.

альности в художественном тексте их существует ограниченное количество. Представим их в таблице 2. Модели мира и их корреляты в концепции акцентуации Белянина.

Табл. 2. Модели мира и их корреляты в концепции акцентуации Белянина<sup>13</sup>

Модель мира	Условное название	Возможная акцентуация
«жизнь уникальна, жизнь — это борьба»	«светлые»	паранояльная
«жизнь трудна, а ты в ней — маленький человек против человека большого и злого»	«темные»	эпилептоидная
«жизнь — это движение к смерти, а все, что в ней — бессмысленно»	«печальные»	депрессивная
«жизнь — это приключение»	«веселые»	маниакальная
«жизнь — это игра»	«красивые»	истероидная

В 2008 году Белянин актуализирует свою теорию, но уже в диссертации на соискание кандидата психологических наук на тему *Психолингвистические предикторы акцентуированных черт личности*, где «обоснован психолингвистический подход к диагностике акцентуируемых черт личности, и на этой основе разработана психолингвистическая классификация»<sup>14</sup>. Диссертант прибегает к психолингвистическому анализу темы произведения, синтаксиса текста, своеобразия авторского идиостиля, касающихся эмоционально-отмеченных текстов (термин Белянина), сквозь призму которых можно определить акцентуируемые черты создателя текста. Проанализированы эмоционально отличительные тексты разных родов литературы, ее жанров и разной тематической сферы, проблематики — рассказы, новеллы, повести, романы, пьесы, детективы, ме-

<sup>13</sup> Источник: Ю. Панькина, В. Белянин, *Индивидуальное в поэтическом переводе как индикатор эмоционально-смысловой доминанты художественного текста*. «Вопросы психолингвистики» 2019, № 2 (40), с. 111.

<sup>14</sup> В. Белянин, *Психолингвистические предикторы акцентуированных черт личности: автореф. дисс. [...] канд. психол. наук по спец. 19.00.01, Ростов-на-Дону 2008*, с. 8.

лодрамы, научная фантастика, религиозные тексты, материалы произведений и биографические анкеты абитуриентов.

Обосновывая свою теорию, Белянин опирается на обширную научную литературу по психологии и медицине, чем придает ей большей убедительности. Психолингвистику он называет теорией речевой деятельности, несколько сужая ее проблематику, и считает эту науку частью психологии<sup>15</sup>. При этом ученый не утверждает, что автор текста обязательно является акцентируемой личностью, хотя и констатирует следующее: «рассмотрены психолингвистические аспекты связи особенностей личности автора и созданного им художественного текста»<sup>16</sup>. В приведенных утверждениях прослеживаем некоторое противоречие. Можно, как представляется, предположить, что акцентируемые черты, «скрытые» в тексте, все же свидетельствуют об акцентуации писателя как творца текста.

Различная акцентуация, как утверждалось, представлена в разных типах текстов. Под типом текстов Белянин понимает «набор тематических, содержательных и в целом психолингвистических признаков, характерных для ряда текстов»<sup>17</sup>. Заметим, что здесь отдельно речь не идет о языке художественных произведений. По сути, выделяются параметры литературоведческого анализа: особенности сюжета, образов, стиля (возвышенного, сниженного и др.), содержания, значений и смыслов, однако в дальнейшем ученый обращает внимание и на лингвистические признаки анализа текста, в частности на отбор лексики, учет параметров синтаксиса текста (строения предложений, их типы и др.), специфику стилистических параметров — актуализацию орнаменталики: наличие тропов и механизмы их моделирования и др. Делается вывод о том, что «возможности идентификации психологических особенностей личности автора» определяются «по созданному им тексту»<sup>18</sup>, т.е. текст — это и есть продолжение автора.

Учел Белянин и прикладные возможности подхода к диагностике акцентуированных черт личности, базирующихся на эмпирическом экспериментальном материале, собранном в процессе анкетирования 900 студентов разных вузов. Мысль о психологи-

<sup>15</sup> Там же, с. 4.

<sup>16</sup> Там же, с. 11.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же, с. 13.

ческом тождестве читателей и писателей подкрепляется таким выводом: читатели определенного типа предпочитают определенные типы текстов. Причем речь идет не всегда именно о выборе для чтения, а скорее об адекватности интерпретации тех или иных текстов.

Для выявления вербальных предикторов эмоционально-смысловой доминанты ученый предлагает использование компьютерной психолингвистической системы ВААЛ, выстраивающей частотные характеристики текста на уровне семантики и позволяющей создавать частотный словарь исследуемого текста. Таким образом, эмоционально-смысловая доминанта при помощи актуализации приема статистического анализа позволяет делать определенные прогнозы. К сожалению, эта система актуальна исключительно для русскоязычных текстов.

Для более тщательной разработки теории акцентуации профессор Белянин создал свою научную школу, достижения представителей которой и рассмотрим далее.

Варвара Красильникова представила исследование *Психолингвистический анализ семантических трансформаций при переводе и литературном пересказе художественного текста* (1998), рассмотрев художественный текст с психолингвистических позиций и предприняв попытку определения корреляции между семантическими трансформациями, возникающими при переводе прозаического художественного текста, и содержанием индивидуального сознания переводчика. При этом обращено внимание на субъективные психологические факторы, влияющие на качество перевода художественного текста, малоизученные сегодня. На многочисленных примерах исследовательница показывает специфику личностной обусловленности семантических трансформаций, возникающих в процессе перевода и литературного пересказа художественного текста. Например, замена нейтральной лексики оригинала лексикой разговорной приводит, естественно, к снижению стиля: это свидетельствует об актуализации эпилептоидности (признак «темных текстов»). Замена описательных элементов повествовательными или же статических — динамическими объясняется экстравертивной установкой переводчика. Трансформация динамических элементов в статические соответствует интровертивности. Подобные примеры свидетельствуют о возникновении «вторичной» доминанты, отличающейся от эмоционально-смысловой



доминанты оригинала, что может отрицательно повлиять на читательские предпочтения. Сходство же личностных доминант обеспечивает более глубокое проникновение в оригинальный художественный текст. Применение компьютерной системы ВААЛ дало возможность Красильниковой «не только оценить эмоционально-смысловую доминанту каждого перевода, но и на основе сравнения результатов их обработки сделать вывод и об эмоционально-смысловой доминанте оригинала»<sup>19</sup>. Указанная исследовательница приходит к выводу, что методика определения эмоционально-смысловой доминанты художественного текста, разработанная Беляниным, оказалась достаточно продуктивной и в применении к переводным текстам<sup>20</sup>.

Элина Саракаева — автор диссертационной работы *Психолингвистический анализ миссионерских текстов* (2000) — применила классификацию по эмоционально-смысловой доминанте для анализа текстов миссионерского направления, среди которых она выделяет четыре типа: «грустные», «красивые», «светлые», «темные» тексты. Каждому из них «присущи свои базовые сюжетные модели и набор семантических компонентов»<sup>21</sup>. Для «светлых» текстов религиозной тематики

характерны мотивы ликования, обретения веры и смысла жизни, уникальности личности, описания индивидуального религиозного опыта. Отличительная особенность этих текстов — эмоционально приподнятый, возвышенный стиль. На грамматическом уровне он выражается использованием некоторых архаических форм языка. На лексическом уровне — частым использованием лексических единиц, реализующих «светлые» семантические компоненты, такие как ‘свет’, ‘тепло’, ‘чистота’, ‘душа’, ‘единственный’, ‘верх’, ‘жизнь’ и проч. Созданию экспрессивности светлых текстов служит неоднократное употребление поэтической и архаической лексики. Стилистической особенностью светлых текстов является частое употребление заглавных букв<sup>22</sup>.

В концепции Саракаевой разновидностью «светлых» текстов являются тексты «активные», отличающиеся мобильной жиз-

<sup>19</sup> В. Красильникова, *Психолингвистический анализ семантических трансформаций при переводе и литературном пересказе художественного текста: дисс. [...] канд. филол. наук по спец. 10.02.19*, Москва 1998, с. 142.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Э. Саракаева, *Психолингвистический анализ миссионерских текстов: автореф. дисс. [...] канд. филол. наук по спец. 10.02.19*, Краснодар 2000, с. 17.

<sup>22</sup> Там же, с. 8.

ненной позицией авторов, ср.: «Идея борьбы, движения вперед, активности часто реализуется в активных текстах в ряде призывов или лозунгов, зовущих единомышленников объединиться и встать на защиту святынь»<sup>23</sup>. К особенностям «красивых» текстов, по мнению Саракаевой, относятся эмоциональность, описание необычных ситуаций, нередко наличие эротических компонентов (в религиозных текстах!), ср.:

Стиль этих текстов эмоционально приподнятый, изысканный, с избытком эпитетов, метафор и сравнений, причем люди часто уподобляются животным. Лексика красивых текстов реализует такие семантические компоненты, как внешность, части тела, одежда, цвет, драгоценности, родственники<sup>24</sup>.

«Темные» тексты религиозной тематики соотносятся с вербализацией идеи об опасности врага (дьявола) и необходимости бороться с ним. В таких текстах прослеживается наличие лексики с семантическими компонентами 'тьма', 'враг', 'страх', 'грязь', 'огонь', 'вода', 'низ', 'падение', 'кровь'. Они отличаются избытком пунктуационных знаков, в том числе и авторских, большим количеством абзацев, придающих им «отрывистость и резкость, в ряде случаев даже характер разорванности»<sup>25</sup>. «Печальные» религиозные тексты выделяются на основании вербализации концептов одиночества, потери связи с Богом и людьми, переживания вины, неотвратимости смерти и наказания за проступки.

Эти мотивы получают реализацию в таких семантических компонентах, как 'одиночество', 'вина', 'смерть', 'боль', 'холод', 'печаль', 'молчание', 'наказание' и проч. В основе эмоционально-смысловой доминанты «печальных» текстов лежит депрессивное мироощущение<sup>26</sup>.

Сравнив некоторые виды русскоязычных текстов с текстами-переводами на английский и испанский языки, названная исследовательница приходит к выводу, что проявление эмоционально-смысловой доминанты в миссионерских текстах не привязано к какому-либо языку, а обладает универсальным характером, ибо связано с особенностями психической организации человека, фиксирующимся в тезаурусе. Отмечается и то,

---

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же, с. 9.

<sup>25</sup> Там же, с. 10.

<sup>26</sup> Там же.

что акцентуация влияет на процессы перевода и читательской проекции текста, ибо как переводчики, так и пересказывающие акцентуированные личности иногда вносят некоторые элементы своих индивидуальных стилей, что мотивировано именно психологическими особенностями этих личностей. Поэтому при сравнении оригиналов с переводами и пересказами текстов можно обнаружить наличие у последних вторичной эмоционально-смысловой доминанты.

Идея о возможности идентификации личностных особенностей по анализу их речи (идиолекта, идиостиля) легли в основу научной работы Оксаны Гиль *Речевые проявления личности в устном рассказе нарративного типа* (2000), в которой исследуются стили экстравертов и интровертов с целью определения индивидуально-речевых особенностей лингвоперсоны рассказчика и эмоционально-смысловой доминанты его речевой продукции (по классификации Беянина). Материалом исследования послужили устные рассказы испытуемых, полученные в процессе эксперимента, заключающегося в описании картины Павла Федотова *Сватовство майора* и детского комикса *Розовая пантера*. Вывод таков: для стиля экстравертного рассказчика характерны (1) вербализация оптимизма, (2) детальная интерпретация представленной ситуации, (3) частотность моделирования вопросов, (4) активное употребление вводных конструкций, обращений, предназначенных собеседнику, (5) наличие ссылок на социальные нормы. Для интровертов, по мнению Гиль, характерны такие признаки: (1) пессимистическая тональность интерпретации, (2) депрессивное восприятие действительности, (3) вербализация состояния неуверенности, (4) наличие большого количества описательных конструкций, (5) моделирование более кратких высказываний по сравнению с идиостилевыми особенностями экстравертов. Гиль рассматривает результаты анализа текстов испытуемых, актуализируя метод эмоционально-смысловой доминанты. На основе лексико-семантического анализа текстов, принадлежащих соответствующим акцентуированным личностям, исследовательница констатирует наличие элементов «красивых» текстов в демонстративном стиле и элементов «печальных» текстов в депрессивном стиле<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> О. Гиль, *Речевые проявления личности в устном рассказе нарративного типа: дисс. [...] канд. филол. наук по спец. 10.02.19*, Москва 2000.

Теория эмоционально-смысловой доминанты актуализирована и в научном разыскании Екатерины Репиной *Психолингвистические параметры воздействия политического текста (на материале программных и агитационных текстов различных политических партий конца 90-х гг. XX в.)* (2001). Диссертационная работа посвящена описанию особенностей эмоционального воздействия политических текстов на реципиента. Исследование построено на анализе таких видов текстов, как листовки, газетные статьи, политические программы, декларации, заявления политического характера, обращения общественно-политических движений и партий в средствах массовой информации, брошюры, буклеты, а также интервью, статьи и книги по различным политическим вопросам (разновидности публицистического дискурса), — общее количество текстов составляет 200 наименований. Особенность этой работы в том, что в ней использована компьютерная психолингвистическая экспертная система ВААЛ<sup>28</sup>, о которой уже шла речь, позволяющая осуществлять эффективный анализ языкового материала на разных системных уровнях. По признаку характера эмоционального воздействия на читателя выделены три типа политических текстов: «агрессивный», «эпатажный», «энергичный». Им дана лексико-семантическая, синтаксическая и стилистическая характеристика. Обращая внимание на эмоциональное напряжение многих текстов, исследовательница полагает, что

внешней формой выражения эмоционального напряжения, а также стремления в борьбе за общественное мнение завладеть как можно большей аудиторией, привлечь как можно больше сторонников, становится экспрессивный вокабуляр, экспрессивный синтаксис, определенные стилистические приемы. Среди них большое место занимают метафоры, эпитеты, сравнения, риторические вопросы, ирония и сарказм. Нередки обращения к авторитетам, цитаты, аллюзии, апелляция к идеям христианства и к фольклорному дискурсу<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> В. Белянин, *Основы психолингвистической диагностики (Модели мира в литературе)*, Тривола, Москва 2000.

<sup>29</sup> Е. Репина, *Психолингвистические параметры политического текста: На материале программных и агитационных текстов различных политических партий конца 90-х гг. XX в.: дисс. [...] канд. филол. по спец. 10.02.19*, Москва 2001, <https://www.dissercat.com/content/psikholingvisticheskie-parametry-politicheskogo>, [www.onet.pl](http://www.onet.pl) (11.02.2022).

Но при этом также отмечается, что

помимо разных средств воздействия, применяемых создателем текста сознательно, существует такое явление, как эмоционально-смысловая доминанта, которая не зависит от воли автора текста и в совокупности с другими стилистическими приемами определяет эмоциональную окраску текста, создает определенный коннотативный ореол<sup>30</sup>.

Тексты, составленные разными авторами, принадлежащими к одной политической партии, могут иметь одинаковую эмоционально-смысловую доминанту. Это уникальное явление объясняется тождественными когнитивными структурами, «мышлением в парадигме общих установок»<sup>31</sup>.

Ценным дополнением теории Белянина о типах текстов, выделенных вследствие реализации теории акцентуации, является усовершенствованная классификация его последовательницы: осуществлено подразделение основных типов на подтипы. К примеру, среди «светлых» текстов Репина выделяет «активные» и «энергичные»<sup>32</sup>; «темные» делит на «собственно темные», «простые», «вязкие», «щемящие», «жестокие», «вычурные», «разорванные», а также «агрессивные»<sup>33</sup>; среди «красивых» текстов выделяет «эпатажные»<sup>34</sup>. Как видим, эта классификация также основана на образной терминологии.

Юлия Панькина использует методiku определения эмоционально-смысловой доминанты для анализа текстовых переводов. Как известно, «[...] в основе переводческой деятельности лежит индивидуальное восприятие текста оригинала и его субъективная способность вообразить, выбрать то, что представляется ему эквивалентным»<sup>35</sup>. В разыскании Панькиной *Индивидуальное в поэтическом переводе как индикатор эмоционально-смысловой доминанты художественного текста* показано, что индивидуальность переводчика может существенно влиять на изменение эмоционально-смысловой доминанты текста-оригинала, а также на моделирование вторичной до-

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Е. Репина, *Политический текст: психолингвистический анализ воздействия на электорат*, ИНФРА-М, Москва 2012, с. 72–75.

<sup>33</sup> Там же, с. 54–63.

<sup>34</sup> Там же, с. 62–72.

<sup>35</sup> Н. Гарбовский, О. Костикова, «Крутые галсы» *российского переводоведения*, «Przegląd Ruscystyczny» 2021, № 2 (174), с. 20–21.

минанты<sup>36</sup>. На основании анализа русскоязычных переводных текстов шекспировского сонета 73, предложенных Саммуилом Маршаком и Борисом Пастернаком, продемонстрировано, как «светло-темно-печальный» тип текста-оригинала становится «светлее». Убедительной в этом случае представляется методика обнаружения доминанты, что очень важно для начинающих исследователей, хотя механизм степени проявления отдельных признаков, их шкалирование — проблема, еще не решенная. Ср.:

Обнаружение доминанты происходит следующим образом. В тексте выделяются маркеры доминанты, которые представляют собой ключевые слова замысла текста, являясь предикатами к представленным в тексте объектам ментального и реального мира (по Проппу — функции). Например, мяч веселый, мяч помчался, цыплята разбежались (С. Я. Маршак). Затем идет поиск правил, согласно которым «живут» персонажи в вымышленном мире автора (тут колючко и нашлось — он же). Параллельно процессу выявления маркеров идет реконструкция модели мира, которая послужила основой порождения текста и реализована в тексте на разных уровнях (пунктуация, синтаксис, структура текста)<sup>37</sup>.

Учитывая дополнения, предлагаемые последователями Белянина, соответствия типов и акцентуации можно представить следующим образом в таблице 3 (см. на следующей странице).

Обобщим сказанное: теория эмоционально-смысловой доминанты, разработанная Беляниным и представленная в его докторской диссертации (1992), монографиях (1988, 1996, 2000) и многочисленных публикациях (1988–2001), нашла практическое применение и теоретическое продолжение в трудах его учеников, представляющих научную школу метра, в частности Красильниковой (акцентуация в переводных текстах), Саракаевой (акцентуация в миссионерских текстах), Гиль (акцентуация в текстах-пересказах по картине), Репиной (акцентуация в политических текстах), Панькиной (применение акцентуации к исследованию языковой личности переводчика). Разыскания названных ученых важны для развития теории психолингвистики в аспекте учения об акцентуации, которая, как представляется, еще себя не исчерпала.

<sup>36</sup> Ю. Панькина, В. Белянин, *Индивидуальное в поэтическом переводе как индикатор эмоционально-смысловой доминанты художественного текста*, «Вопросы психолингвистики» 2019, № 2 (40), с. 108–120.

<sup>37</sup> Там же, с. 109.

## ЭМОЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВАЯ ДОМИНАНТА...

Табл. 3. Типы и подтипы текстов по параметрам акцентуации

Название типа текста	Названия подтипа текста	Тип акцентуации
«светлые»	«активные»	паранояльность
	«энергичные»	
«активные»		паранояльность
«темные»	«собственно темные»	эпилептоидность
	«простые»	
	«вязкие»	
	«щемящие»	
	«жесткие»	
	«вычурные»	
	«разорванные»	
	«агрессивные»	
«веселые»		маниакальность
«печальные»		депрессивность
«красивые»	«эпатажные»	истероидность

Таким образом, можно сделать вывод, что теория эмоционально-смысловой доминанты представляет определенный научный интерес, ибо она позволяет по-новому интерпретировать тексты, обращая внимание на особенности идиолекта и идиостиля языковых личностей под новым углом зрения теории акцентуации. Это позволяет представить иную типологию языковых личностей и текстов, ими произведенных. Как показал обзор научных трудов Беянина и его последователей, теорию эмоционально-смысловой доминанты можно проецировать не только на художественные тексты, но и на тексты публицистического дискурса, в частности политические, религиозные и др., включая разную жанровую классификацию. Предложенную методику, как было отмечено, можно продуцировать и на переводные тексты. Методика выявления эмоционально-смысловой доминанты, в том числе и вторичной, психолингвистическая типоло-

гия текстов, эксперимент в психолингвистике по определению читательских предпочтений, освоение системы ВААЛ, — все это утвердилось в науке во многом благодаря Беянину и его научной школе.

Однако теория акцентуации, как представляется, имеет широкую перспективу, в частности для определения типов языковой личности с учетом комплекса параметров, требует обобщенного и комплексного описания методология теории акцентуации, ее метаязык, методика в сукупности и конкретные методы, исследовательские ракурсы и аспекты с определением ближайших задач, связанных с развитием и углублением (а) теории языковой личности, (б) теории линвоэмоциологии, (в) теории персонального текста (Его-текста), на который рассматриваемое учение еще не проецировалось, (г) лингвистики текста и (д) дискурсолингвистики.

## REFERENCES

- Belyanin, Valeriy. *Eksperimental'noye issledovaniye psikholingvisticheskikh zakonomernostey smyslovogo vospriyatiya teksta: avtoref. diss. [...] kand. filol. nauk po spets. 10.02.19*. Moskva: In-t yazykoznaniiya AN SSSR, 1983 [Беянин, Валерий. *Экспериментальное исследование психолингвистических закономерностей смыслового восприятия текста. Автореф. дисс. [...] канд. филол. наук по спец. 10.02.19*. Москва: Ин-т языкознания АН СССР, 1983].
- Belyanin, Valeriy. *Psikholingvisticheskiye aspekty khudozhestvennogo teksta*. Moskva: Izd-vo Moskovskogo un-ta, 1988 [Беянин, Валерий. *Психолингвистические аспекты художественного текста*. Москва: Изд-во Московского ун-та, 1988].
- Belyanin, Valeriy. *Psikholingvisticheskaya tipologiya khudozhestvennykh tekstov po emotsional'no-smyslovoy dominante: avtoref. diss. [...] dokt. filol. nauk po spets. 10.02.19*. Moskva, 1992 [Беянин, Валерий. *Психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте: автореф. дисс. [...] докт. филол. наук по спец. 10.02.19*. Москва, 1992].
- Belyanin, Valeriy. *Vvedeniye v psikhiatricheskoye literaturovedeniye*. Verlag Otto Sagner. / Specimina Philologiae Slavicae [Беянин, Валерий. *Введение в психиатрическое литературоведение*. Verlag Otto Sagner. / Specimina Philologiae Slavicae. Band 107. Munchen, 1996].
- Belyanin, Valeriy. *Osnovy psikholingvisticheskoy diagnostiki (Modeli mira v literature)*. Moskva: Trivola, 2000 [Беянин, Валерий. *Основы психолингвистической диагностики: (Модели мира в литературе)*. Москва: Тривола, 2000].
- Belyanin, Valeriy. *Psykholynhvystycheskye predyktory aktsentyurovannykh chert lychnosti: avtoref. dyss. [...] kand. psykhol. nauk po spets. 19.00.01*. Rostov-na-Donu, 2008 [Беянин, Валерий. *Психолингвистические предикторы*



- акцентуированных черт личности: автореф. дисс. [...] канд. психол. наук по спец. 19.00.01. Ростов-на-Дону, 2008].
- Belyanin, Valeriy. "Vospominaniya o Yurii Aleksandroviche Sorokine." *Voprosy psikholingvistiki*, 2021, no. 2(48): 20–27 [Белянин, Валерий. "Воспоминания о Юрии Александровиче Сорокине." *Вопросы психолингвистики*, 2021, no. 2(48): 20–27].
- Gannushkin, Petr. *Osobennosti emotsional'no-volevoy sfery pri psikhopatiyakh. Psikhologiya emotsiy. Teksty*. Moskva, 1984 [Ганнушкин, Петр. *Особенности эмоционально-волевой сферы при психопатиях. Психология эмоций. Тексты*. Москва, 1984].
- Harbovskyy, Nykolay, and Kostykova, Ol'ga. "Krutyye Halsy' rossyyskoho perevodovedenyua." *Przeglad rusycystychny*, 2021, 2(174): 9–25 [Гарбовский, Николай, Костилова, and Ольга, "Крутые галсы' российского переводоведения." *Przeglad rusycystychny*, 2021, no. 2(174): 9–25].
- Gil', Oksana. *Rechevyye proyavleniyalichnosti v ustnom rasskaze narrativnogo tipa: diss. [...] kand. filol. nauk po spets. 10.02.19*. Moskva, 2000 [Гиль, Оксана. *Речевые проявления личности в устном рассказе нарративного типа: дисс. [...] канд. филол. наук по спец. 10.02.19*. Москва, 2000].
- Kosmeda, Tetyana. "Movna hra v systemi lnhvistychnykh terminiv". *Kul'tura slova*, 2011, no. 74: 137–141 [Космеда, Тетяна. "Мовна гра в системі лінгвістичних термінів". *Культура слова*, 2011, no. 74: 137–141].
- Krasil'nikova, Varvara. *Psikholingvisticheskiy analiz semanticheskikh transformatsiy pri perevode i liter iliteraturnom pereskaze khudozhestvennogo teksta: diss. [...] kand. filol. nauk po spets. 10.02.19*. Moskva, 1998 [Красильникова, Варвара. *Психолингвистический анализ семантических трансформаций при переводе и литературном пересказе художественного текста: дисс. [...] канд. филол. наук по спец. 10.02.19*. Москва, 1998].
- Leonhard, Karl. *Aktsentirovannyye lychnosty*. Rostov-na Donu: Yzdatel'stvo "Fenyks", 2000 [Леонгард, Карл. *Акцентированные личности*. Ростов-на-Дону: Издательство "Феникс", 2000].
- Pan'kina, Yuliya, Belyanin, Valeriy. "Individual'noye v poeticheskom perevode kak indikator emotsional'no-smyslovyoy dominanty khudozhestvennogo teksta." *Voprosy psikholingvistiki*, 2019, no. 2(40): 108–120 [Панькина, Юлия, Белянин, Валерий. "Индивидуальное в поэтическом переводе как индикатор эмоционально-смысловой доминанты художественного текста." *Вопросы психолингвистики*, 2019, o. 2(40): 108–120].
- Papish, Vitaliia. "Vytoky i rozbudova teorii psykhoaktsentuatsii v skhidnoslov'yans'komu movoznavstvi: frahmentarnyy ohlyad (kinets' XX — ochatok XXI)." *Acta Polono-Ruthenica*, 2021, no. 3. XXVI: 101–118 [Папіш, Віталія. "Витоки і розбудова теорії психоакцентуації в східнослов'янському мовознавстві: фрагментарний огляд (кінець XX — початок XXI ст.)." *Acta Polono-Ruthenica*, 2021, no. 3.XXVI: 101–118].
- Repina, Yekaterina. *Psikholingvisticheskiye parametry politicheskogoteksta: Na materiale programnykh i agitatsionnykh tekstov razlichnykh politicheskikh partiy kontsa 90-kh gg. XX v.:diss. [...] kand. filol. po spets. 10.02.19*. Moskva, 2001 [Репина, Екатерина. *Психолингвистические параметры политического текста: На материале программных и агитационных текстов различных политических партий конца 90-х гг. XX в.: дисс. [...] канд. филол. по спец. 10.02.19*. Москва, 2001].

Repina, Yekaterina. *Politicheskiy tekst: psikholingvisticheskiy analiz vozdeystviya na elektorat*. Moskva: INFRA-M, 2012 [Репина, Екатерина. *Политический текст: психолингвистический анализ воздействия на электорат*. Москва: ИНФРА-М, 2012].

Sarakayeva, Elina. *Psikholingvisticheskiy analiz missionerskikh tekstov: avtoref. diss.[...]kand. filol. nauk spets. 10.02.19*. Krasnodar, 2000 [Саракаева, Элина. *Психолингвистический анализ миссионерских текстов: автореф. дисс. [...] канд. филол. наук по спец. 10.02.19*. Краснодар, 2000].

**JOANNA KULA** ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1950-3498>

Uniwersytet Wrocławski

## RZECZ O KILKU (STAWRO)POLSKICH ŚWIADECTWACH NA KAUKAZIE PÓŁNOCNYM

ABOUT A FEW (STAVRO)POLISH TESTIMONIES IN THE NORTH CAUCASUS

The aim of the article is to present a few less known, but historically and culturally significant, testimonies of Polish activity in the territory of today's Stavropolsky Krai. The main part of the article introduces three different kinds of the activity of Poles. Firstly, the author has discussed circumstances of making the inscriptions in Polish language, carved in the rock near the village of Orekhovka. Secondly, the history of the Catholic community in Pyatigorsk is briefly presented. The author has focused on the construction of a church with a historical inscription above the entrance made in Polish. At last, the article presents the profile of a Pole, Josif Bentkowski (1812–1890), a member and secretary of the Stavropol Statistical Committee, and his research activities. Three subjective selected examples of written sources (spontaneously curved rock inscriptions, an element of an architectural design and Bentkowski's archived research works) are manifestations of the cultural activities of Poles in the North Caucasus and, in a broader sense, refer to the concept of "sites of memory" (*lieux de mémoire*).

Zainteresowanie Polaków Kaukazem ma długą tradycję. Potwierdzają to najdawniejsze świadectwa piśmiennicze, na przykład *Traktat o dwóch Sarmacjach, azjatyckiej i europejskiej, i o tym, co się w nich znajduje* (łac. *Tractatus de duabus Sarmatiis Asiana et Europiana et de contentis in eis*) autorstwa krakowskiego uczonego Macieja Miechowity (właśc. Maciej Karpiga, 1457–1523). Traktat, który ujrzał światło dzienne w 1535 roku, stanowi jedno z pierwszych nowożytnych opracowań etnograficznych na temat Europy Wschodniej, w tym także o Kaukazie. Począwszy od XVII w. aktywność Polaków w tym regionie stawała się coraz bardziej widoczna. Wiadomo, że w kolejnych stuleciach Polacy niejednokrotnie uczestniczyli w misjach jezuickich na Kaukazie, który był w tym czasie areną rywalizacji różnych wyznań. Na przełomie XVIII i XIX stulecia cenne materia-

ły o narodach Kaukazu pozostawił zapalony podróżnik Jan Potocki (1761–1815). Jednak najwięcej świadectw piśmienniczych polskich autorów powstało w XIX w., kiedy po stłumieniu polskich zrywów niepodległościowych formą represji stały się zesłania na tzw. Południową Syberię.

Dziesiątki Polaków pozostawiło niezwykle wartościowe z literackiego i poznawczego punktu widzenia opracowanie na temat regionu, tradycji górali kaukaskich czy toczącej się w latach 1817–1864 wojny, w której Polacy walczyli po obu stronach: na służbie w armii carskiej oraz przeciw imperialnej kolonizacji Kaukazu. Jeden z nich — Mateusz Gralewski (1826–1891) — pisał o sytuacji rodaków niezwykle emocjonalnie:

Nim nastał 1831 rok, już setki tysięcy ludzi zrodzonych na polskiej ziemi przybyło, żyło i skonało tutaj. Potem, oprócz kolonizowania stepów kaukaskim ludem z Wołynia, Podola i Ukrainy, jeszcze obficie zapełniono Polakami kadry wojskowe. Większą część powstańców z 1831 roku zabranych z pola, domów, szpitali i tych, których złudną amnestią ściągnięto z Galicji i Prus, spędzono właśnie tutaj. Słowem, od razu kilkanaście tysięcy ludzi z tych, którzy się bili przeciwko carowi, przyprowadzono pod bagnety, aby się bili za niego. Mieli oni jednak wstręt do podobnej walki. Jedni zaraz na wstępie wiązali się z Gruzinami, którzy w owym czasie ostro się postawili przeciw rekrutowaniu u nich ludzi, drudzy pałali chęcią przejścia na stronę walczących górali<sup>1</sup>.

Oczywiście, o „setkach tysięcy” polskich zesłańców nie mogło być mowy, ale hiperbolizacja jest w tym przypadku uzasadniona. Książka Gralewskiego *Kaukaz. Wspomnienia z dwunastoletniej niewoli* opublikowana we Lwowie w roku 1877 ma jednoznacznie antycarską wymowę. Autorowi bliskie są refleksje historiozoficzne na temat losów Polaków na Kaukazie: niektórzy traktowali swój pobyt w kategoriach posłannictwa i prometeizmu, inni rozumieli go jako konieczność dziejową, jeszcze inni odnajdywali sens we własnym cierpieniu, które wiązali z bliskim wyzwoleniem własnej ojczyzny<sup>2</sup>. Wśród innych wartościowych dziewiętnastowiecznych opracowań można wymienić *Szkice Kaukazu* Władysława Strzelnickiego (1820–1846), dzieło Michała Butowda-Andrzejkowicza (1816–1861) pod tym samym tytułem czy też *Pamiętnik mojej żołnierki na Kaukazie i niewoli u Szamila od roku 1844 do 1854* Karola Kalinowskiego (1821–1882). Szczególnie ciekawe, choć stronicze i pełne nieścisłości, jest także świadectwo

<sup>1</sup> M. Gralewski, *Kaukaz. Wspomnienia z dwunastoletniej niewoli*, oprac. P. Adamczewski, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2015, s. 535.

<sup>2</sup> Tamże, s. 544–545.

Teofila Łapińskiego (pseud. Teffik-Bej, 1826–1886) *Gorcy Kaukazu i ich wojna wyzwolenicza przeciw Rosjanom* (niem. *Bergvölker des Kaukasus und ihr Freiheitskampf gegen die Russen*).

Zarówno beletrystyczne jak i faktograficzne piśmiennictwo Polaków przebywających na Kaukazie Północnym, choć dobrze znane i opracowane, wciąż wywołuje duże zainteresowanie współczesnych uczonych, co potwierdzają niedawne wznowienia dziewiętnastowiecznych publikacji (Kalinowskiego czy Gralewskiego), merytorycznie opracowane przez historyka Przemysława Adamczewskiego. Ambitnego zadania podjęli się także badacze z Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie – wykonawcy projektu „Biblioteki Kaukaskiej”. Celem przedsięwzięcia było ułatwienie dostępu do najcenniejszych źródeł historycznych związanych z obecnością Polaków na Kaukazie w XIX wieku oraz popularyzacja wiedzy na ten temat. Dzięki realizacji projektu udostępniono online wiele publikacji, w tym m.in. *Szkice Kaukazu* Strzelnickiego. Wartościowym opracowaniem w świetle poruszanej w niniejszym artykule problematyki jest też monografia *Поляку на Северном Кавказе в XIX–XX вв.* piatigorskiego badacza Aleksandra Bogolubowa. Zainteresowanie współczesnych uczonych dorobkiem naukowym i literackim Polaków na Kaukazie wynika z chęci pogłębienia badań kulturowych na temat Kaukazu i dowodzi także aktualności studiów nad pamięcią.

Polskich zesłańców i podróżników z całą pewnością można uznać za popularyzatorów wiedzy o fascynującym obszarze, jakim jest Kaukaz. Równie ciekawa i warta uwagi jest sama obecność Polaków w regionie oraz ślady ich działalności. Przedmiotem zainteresowania autorki są pochodzące z XIX w. świadectwa przebywania Polaków na obszarze dzisiejszego Kraju Stawropolskiego. Niniejszy artykuł stanowi zaledwie wstęp do badań filologiczno-kulturowych na ten temat i został poświęcony omówieniu trzech różnych świadectw: są to inskrypcje naskalne, odnalezione niedaleko miejscowości Oriechowka, napis na budynku kościoła katolickiego w Piatigorsku oraz piśmiennictwo naukowe uczonego polskiego pochodzenia Józefa Bentkowskiego. Wszystkie świadectwa mają zróżnicowaną formę i odmienny charakter badawczy, ale bez wyjątku stanowią takie przejawy działalności, które mogą być rozpatrywane w kluczu „miejsc pamięci” i świadectwa historii. Jak zauważył francuski myśliciel Paul Ricoeur:

Zagadnienia świadectwa automatycznie przenosi nas w pobliże formalnych warunków obejmujących „rzeczy minione” (*praereria*), warunków określających możliwość skutecznego przeprowadzenia operacji historiograficznej. Świadectwo

inicjuje proces poznawczy, który wychodzi od pamięci deklarowanej, przechodzi przez archiwa i dokumenty, a kończy się na dowodzie dokumentalnym<sup>3</sup>.

Świadek to prawda, w przeciwieństwie do archiwaliów, pierwotnie miało charakter ustny, to na potrzeby niniejszej pracy jest traktowane szerzej – jako ustanowienie archiwum. Świadek daje początek procesowi poznawczemu, jest reprezentantem przeszłości, stanowi słowny, obrazowy lub materialny środek retoryczny. Świadek rozpoczyna narrację. „Miejsce pamięci” z kolei, rozumiane jest jako obecność przeszłości w teraźniejszości<sup>4</sup> i stanowi wizualno-przestrzenny element żywej historii.

### 1.

Obecność Polaków na Kaukazie w XIX w. najczęściej tłumaczy się zesłaniami po stłumionych przez władze powstaniach niepodległościowych oraz obecnością polskich rekrutów w armii carskiej. Wiadomo jednak, co potwierdzają dokumenty archiwalne, pamiętniki, zapiski podróżników oraz samych zesłańców, że duża liczba Polaków znalazła się na Kaukazie po kampanii Napoleona w 1812 roku. Prawdopodobnie to właśnie grupa polskich jeńców wojennych wykonała inskrypcje w kamieniu niedaleko miejscowości Oriechowka i Wysockoje na obszarze dzisiejszego Kraju Stawropolskiego. Informację o istnieniu takiego świadectwa pisanego zawdzięczamy historykowi i archiwistce Grigorijowi Prozritielewowi (1849–1933), który szczegółowo opisał okoliczności odkrycia inskrypcji w miniaturowej publikacji zatytułowanej *О военно-пленных поляках на Северном Кавказе в войну 1812 г.*<sup>5</sup>. Badacz przyznawał, że o napisach krążyły legendy: wykonane tajemniczym alfabetem epigrafy musiały wzbudzać zainteresowanie i były odczytywane jak zaklęcie lub wskazówki do odnalezienia ukrytego skarbu.

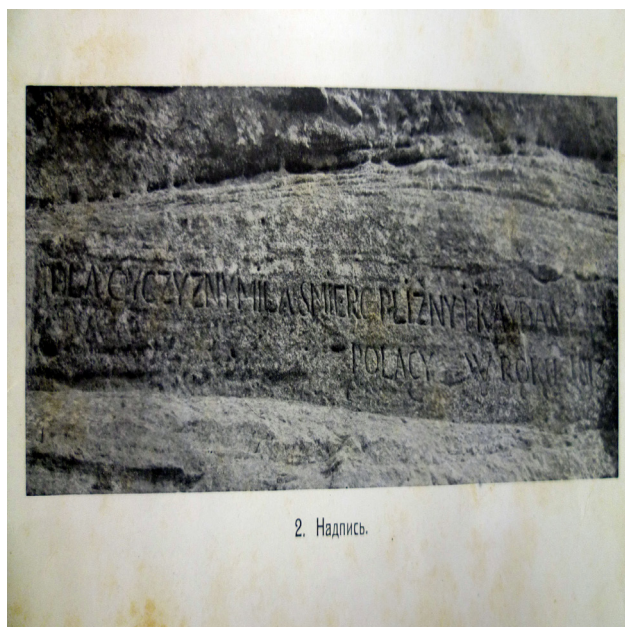
Dopiero poszukiwania zleczone przez rosyjskiego uczonego (w tym czasie sekretarza Stawropolskiego Komitetu Statystycznego) pozwo-

<sup>3</sup> P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 212.

<sup>4</sup> A. Szpociński, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 11.

<sup>5</sup> Г. Прозрителев, *О военно-пленных поляках на Северном Кавказе в войну 1812 года*, Типография Главного Управления Уделов, Санкт-Петербург 1914, s. 1–4.

liły, po pierwsze, odnaleźć tajemnicze napisy i dokładnie określić miejsce ich lokalizacji, po drugie, ustalić język, w którym inskrypcje zostały wykonane. Dokonano tego w 1912 roku, a dwa lata później opublikowano wyniki ekspedycji terenowej i podjętych badań archiwalnych.



Il. 1. Napis uwieczniony na fotografii w 1912 r. (fragment broszury)

Prozritielew przybył na miejsce z fotografem, dzięki czemu udało się zachować materiał wizualny z wyprawy. Jak relacjonował, napisy zostały wykonane na skalnym urwisku na wzniesieniu wyróżniającym się na tle dość płaskiego krajobrazu. Zdaniem uczonego, początkowo do wyrycia epigrafów przygotowywano inną skałę, o czym miały świadczyć wygładzenia powierzchni i początek frazy, umieszczonej ostatecznie na skale obok: DLA OJCZYZNY MIŁA ŚMIERĆ, BLIZNY I KAYDANY — POLACY W 1813. W opublikowanym niedawno artykule Przemysław Adamczewski powołuje się na źródło, zgodnie z którym przytacza napis naskalny w innym brzmieniu: „Dla Ojczyzny śmierć, zablížnione rany i kajdany. Polacy w 1813 roku”<sup>6</sup>. Jednak tę

<sup>6</sup> П. Адамчевский, *Обзор польской эпитафии на Кавказе*, „История, археология и этнография Кавказа” 2021, т. 17, no. 1, s. 61–68, <https://doi.org/10.32653/CH17161-68> (15.09.2021).

wersję można zweryfikować dzięki fotografii z broszury Prozritielewa, na której uwieczniono wyraźny napis (zob. Il. nr 1). Jest on wykonany wprawną ręką, składa się z równych liter wielkości ok. 15 centymetrów. Jak podkreślono, epigraf został zrobiony na dużej wysokości, co oznacza, że jego wykonanie musiało wymagać przygotowania podestu lub innego przyrządu. Z całą też pewnością było to zadanie czasochłonne i wymagające dużej staranności.

Poza patriotycznym hasłem Prozritielew skopiował, a fotograf uwiecznił na zdjęciu, jedenaście z szesnastu polskich nazwisk wykonanych tą samą techniką. Uczony przytoczył nazwiska, które w całości lub częściowo udało mu się odczytać, umieszczając obok zapis w cyrylicy:

KID...  
 WAR...  
 CIEMNIEWSKI  
 SZPINCIER  
 PORADOWSKI  
 RYDZEWSKI  
 MOKIN  
 SOBIESZCZANSKI  
 WIERCINSKI  
 A. POMORSKI  
 nieczytelne  
 nieczytelne  
 IAK. ZELEWSKI  
 W. MILADOWSKI  
 nieczytelne  
 BOHATKA<sup>7</sup>

Jak podawał Prozritielew, polskich nazwisk było więcej, lecz niektóre zostały wykonane we wgłębieniach skały, przez co były mniej widoczne, inne zaś, po stu latach, zostały zatarte w wyniku erozji.

W stawropolskich archiwach zachowały się informacje o Polakach, przebywających w tym okresie w różnych miejscach na Kaukazie Północnym (w Stawropolu, w ówczesnych Goriaczich Wodach, Georgijewsku, Mozdoku, Kizliarze). Prawdopodobnie autorami inskrypcji byli jeńcy transportowani do jednej z twierdz kaukaskiej linii lub pracujący w pobliskich kamieniołomach. W lokalnym archiwum Prozritielew zdołał odnaleźć tylko jedno z tych nazwisk – Miladowskiego.

<sup>7</sup> Г. Прозрителев, *О военно-пленных поляках...*, s. 2.



Po upływie kolejnego stulecia (2013) powtórzona przez autorkę artykułu ekspedycja pozwoliła potwierdzić ustalone przez Prozritielewa fakty. Lokalni mieszkańcy nie wiedzieli o istnieniu polskich epigrafów. Samo miejsce obrosło legendą w związku z walkami toczącymi się na tym obszarze podczas wielkiej wojny ojczyźnianej. Nie bez trudu udało się odnaleźć właściwe miejsce i skały. Niestety, inskrypcje pozostawione w 1813 roku, poza pojedynczymi nazwiskami i fragmentami wyrazów, stały się w dużym stopniu nieczytelne. Częściowo zachował się cytowany przez Prozritielewa napis (zob. Il. nr 2).



Il. 2. Napis przytoczony przez Prozritielewa

Z punktu widzenia problematyki niniejszej pracy, należy podkreślić sam fakt istnienia świadectwa historii. W tym przypadku, nieco inaczej niż w pierwotnej koncepcji Pierre'a Nory, „miejsce pamięci” nie jest zinstytucjonalizowaną formą zbiorowych wspomnień przeszłości<sup>8</sup>. Jest miejscem, które znika (w wyniku erozji, niewiedzy, zapo-

<sup>8</sup> A. Szpociński, *Miejca pamięci (lieux de mémoire)...*, s. 12.

mnienia), ale może być zachowane dzięki formie pośredniej (fotografii, dokumentowi, archiwum). Ricoeur pisał, iż „specyfika świadectwa polega na tym, że stwierdzenie rzeczywistości nierozzerwalnie wiąże się z gestem autodesygnacji podmiotu poświadczającego. Z tej zależności wynika typowe sformułowanie aktu świadczenia: byłem tam”<sup>9</sup>. Tak właśnie należy rozumieć przesłanie Polaków z 1813 roku — jako osobiste zaangażowanie, potrzebę wyrażenia „ja” (tu także podmiotu zbiorowego) i własnej narracji. Na podziw zasługuje trud włożony w stworzenie tego pierwszego świadectwa, deklaracja obecności i przesłanie skierowane do przyszłych pokoleń.

## 2.

Znaczna grupa Polaków, którzy znaleźli się na Kaukazie w latach dziesiątych XIX w., nigdy już nie wróciła do ojczyzny. Jak odnotowywał Gralewski, „wojny napoleońskie dostarczały niewolników polskiej narodowości, z których jednego, jeszcze w 1856 roku, widzieliśmy w pietrowskim batalionie liniowym. Był to starzec osiemdziesięcioletni, ogłuszony, oniemiały i bezwiedny prawie o sobie”<sup>10</sup>. Szacuje się, że na Kaukazie znalazło się wtedy około 10 tysięcy Polaków, w związku z czym powiększały się lokalne społeczności katolickie. Zanim powstały kościoły w Stawropolu, Piatigorsku czy we Władykaukazie, potrzeby duchowe katolików zaspokajali księża z Mozdoku, gdzie kościół założono jeszcze w 1766 roku<sup>11</sup>, oraz kapelani z armii carskiej.

Jak wiadomo, prawosławie było w Cesarstwie Rosyjskim religią państwową, a wyznawców pozostałych odłamów chrześcijaństwa czy też innych konfesji represjonowano, na przykład ograniczając ścieżkę kariery administracyjnej lub wojskowej. Z nieufnością traktowano muzułmanów, żydów, katolików czy unitów. Idea harmonii wyrażona w państwowej formule „prawosławie, samodzierżawie, ludowość” (ros. *православие, самодержавие, народность*) wykluczała jedność i równość poddanych imperium. Gralewski we wspomnieniach oskarżał cara o nietolerancję religijną, motywowaną głównie poczuciem zagrożenia dla autorytetu jego władzy: „Nie mógł znieść żadnej władzy, która by jakiegokolwiek rodzaju wpływ miała w jego posiadłościach.

<sup>9</sup> P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie...*, s. 215–216.

<sup>10</sup> M. Gralewski, *Kaukaz. Wspomnienia z dwunastoletniej niewoli...*, s. 534.

<sup>11</sup> A. Bogolubow, *Polacy w Kościele katolickim na Kaukazie Północnym*, „Annales Missiologici Posnanienses” 2017, t. 22, s. 48.

Nie cierpiał papieża, jak i nie znosił sultana, głowy sunnitów muzułmańskich<sup>12</sup>. Ponownie warto zaznaczyć, że książka Gralewskiego prezentuje wyraźną pozycję polityczną i ma wydźwięk antycarski.

Dla wielu Polaków w Cesarstwie Rosyjskim katolicyzm był nie tylko kwestią wyznania, ale przede wszystkim warunkiem trwałości narodowej tożsamości. Polacy (obok Ormian i Niemców) stanowili największą grupę wspólnoty katolickiej na Kaukazie. Według niektórych szacunków liczba katolików w Piatigorsku w połowie lat 30. XIX w. wynosiła ok. 400 osób na 1000 mieszkańców miasta<sup>13</sup>, choć można założyć, że jest to liczba zawyżona. Bardziej wiarygodne wydają się dane, mówiące o liczbie ponad stu osób wyznania katolickiego<sup>14</sup>. Niezależnie od faktycznej liczby piatigorskich katolików, w latach 30. zaczęli oni zbierać datki na budowę domu modlitwy i mimo że Kościół Katolicki zawsze był traktowany jako zagrożenie dla Kościoła Prawosławnego, a księżom zarzucano prozelityzm, to w 1837 roku car Mikołaj I wyraził zgodę na budowę kościoła. Miał też osobiście wspomóc inicjatywę, dokładając 40 rubli złotem (jak twierdzi Bogolubow), choć nie potwierdzają tego źródła archiwalne. Klasycystyczny projekt kościoła został wykonany przez pochodzących ze Szwajcarii braci Giovanniego i Giuseppe Bernardazzi — głównych budowniczych Piatigorska. Projekt, z drobnymi poprawkami, został zatwierdzony w Petersburgu.

Budowa kościoła rozpoczęła się wiosną 1840 roku i choć szybko ją sfinalizowano, to prace wykończeniowe przedłużyły się na kolejne lata. 6 sierpnia 1844 roku świątynię konsekrowano pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego<sup>15</sup>. Jest to jeden z najstarszych kamiennych zabytków architektonicznych w Piatigorsku. Powołując się na ustalenia Bogolubowa, można stwierdzić, że w XIX w. opiekę nad katolikami Piatigorska i regionu Kaukaskich Mineralnych Wód w przeważającej większości pełnili polscy kapłani: Antoni Szymański (proboszcz z Mozdoku), Bernard Giżycki (od 1845), Ferdynand Sienkiewicz (od 1856), Aleksander Grodzki (od 1866), Melchior Orłowski (od 1869), Wincenty Bielski (lub Bielewski) (od 1872), Aleksander Kamiński

<sup>12</sup> M. Gralewski, *Kaukaz. Wspomnienia z dwunastoletniej niewoli...*, s. 560.

<sup>13</sup> А. Боголюбов, *Поляки на Северном Кавказе в XIX–XX вв.*, Кубанский государственный университет, Краснодар 2008 s. 194. А. Bogolubow, *Polacy w Kościele katolickim...*, s. 48.

<sup>14</sup> С. Боглачев, В. Кузнецов, Н. Маркелов, *Пятигорск в исторических очерках*, Издательство Снег, Пятигорск 2014, s. 171.

<sup>15</sup> А. Боголюбов, *Поляки на Северном Кавказе в XIX–XX вв...*, s. 195.

(lub Kamieniecki) (od 1877), Franciszek Roziński (lub Rogoziński) (od 1888), Bolesław Andrzejkowicz (od 1891), Józef Szewczyński (od 1894), Julian Michalski (od 1902), Ignacy Mickiewicz (od 1906)<sup>16</sup>.

Świątynia funkcjonowała zgodnie z przeznaczeniem do lat 30. XX w., kiedy została zamknięta, a przez kolejne dziesięciolecia budynek był wykorzystywany do innych niż wyznaniowe celów. Przez ten czas zmieniał się wygląd i fasada budynku. W tym kontekście szczególnie interesujące jest kolejne (stawro)polskie świadectwo. Obecnie nad wejściem do kościoła widnieje napis w języku polskim: CHWALCIE BOGA WSZYSTKIE LUDY (zob. Il. nr 3), który został odrestaurowany w latach 90. XX w. po zwróceniu świątyni wiernym<sup>17</sup>.



Il. 3. Napis uwieczniony na fotografii w 2011 r.

Nie udało się ustalić, kiedy wykonano oryginalną inskrypcję. O parafrazie psalmu na fasadzie budynku nie wspominał w *Szkicach Kaukazu* (publikacji wydanej w Żytomierzu w 1860 roku) Władysław Strzelnicki, przebywający w Piatigorsku 20 maja 1846 roku. Autor umieścił w *Szkicach* malowniczy opis zadbanego Piatigorska, nie kryjąc swojego zachwyty nad urokliwym miasteczkiem, oraz obraz samego kościoła.

<sup>16</sup> Tamże, s. 196–201.

<sup>17</sup> Nie jest to tabliczka, jak twierdzi Adamczewski. Por. „Во время реставрационных работ, проводимых на рубеже 80-х и 90-х годов XX в., была восстановлена табличка над входом...”. П. Адамчевский, *Обзор польской эпиграфики на Кавказе...*, s. 65.

## RZECZ O KILKU (STAWRO)POLSKICH ŚWIADECTWACH...

Jest tu i kościółek Katolicki, murowany, założony z funduszków p. Zaleskiego, obywatela Podolskiej (zdaje się) guberni. Dzięki, stokratne dzięki fundatorowi za pieniądze, architektowi za piękną budowę, księdzu N za staranne, gorliwością chrześcijańską i gustem odznaczające się urządzenie tej naszej świątyni<sup>18</sup>.

I chociaż Strzelnicki pisał o „naszej świątyni”, to w żaden sposób nie nawiązał do polskiego napisu. Można przypuszczać, że inskrypcja w rodzimym języku nie pozostałaby bez komentarza. Napis „Chwalcie Boga wszystkie ludy” nie został też odnotowany przez Karola Kalinowskiego. Jego *Pamiętnik* (wydany w Warszawie w 1883 roku), bogaty w rzeczowe informacje i szczegóły topograficzne, zawiera rozbudowany opis regionu Kaukaskich Mineralnych Wód, gdzie autor znalazł się w latach 40. W Piatigorsku Kalinowski przebywał na leczeniu w 1856 roku, co zresztą skomentował dość ironicznie: „nie doznałem szczególnej ulgi w moich cierpieniach, ale to przypisuję bardziej nieumiejętności tamtejszych lekarzy, aniżeli małej sile uzdrawiającej wód piatigorskich”<sup>19</sup>. Samo miasteczko, podobnie jak w relacji Strzelnickiego, przedstawione jest jako zadbane i urocze miejsce. Opisując kościół w Piatigorsku, Kalinowski ogranicza się jednak do następującej uwagi:

Nad miasteczkiem, na pięknym wzgórzu, panuje udanej struktury kościółek katolicki z plebanią i ogródkiem. Ksiądz pleban, człowiek jeszcze niewiekowy, ale przez wszystkich szanowany, gorliwie spełniał obowiązki pasterza, ojca i przyjaciela parafian<sup>20</sup>.

Brakuje najmniejszej wzmianki o polskim tekście, co może sugerować, że powstał on w późniejszym okresie.

Gralewski zaś, nie wspominając o kościele w Piatigorsku, obszerną relację poświęca wspólnocie katolików w Mozdoku<sup>21</sup>. Nie może być dziełem przypadku, że żaden z wymienionych polskich autorów nie zwrócił uwagi na inskrypcje nad wejściem do budynku kościoła w Piatigorsku. Taka sytuacja pozwala na wyciągnięcie wniosku, że,

<sup>18</sup> W. Strzelnicki, *Szkice Kaukazu*, przepisanie i oprac. G. Gilewski, wstęp E. Lijewska, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II Kraków 2013, [http://kaukaz.upjp2.edu.pl/ksiegozbiór\\_1/szkice\\_kaukazu\\_władysław\\_strzelnicki.html#\\_W%C5%82adys%C5%82aw\\_Strzelnicki:\\_%E2%80%99Episarz](http://kaukaz.upjp2.edu.pl/ksiegozbiór_1/szkice_kaukazu_władysław_strzelnicki.html#_W%C5%82adys%C5%82aw_Strzelnicki:_%E2%80%99Episarz) (1.07.2021).

<sup>19</sup> K. Kalinowski, *Pamiętnik mojej żołnierki na Kaukazie i niewoli u Szamila od 1844 do 1854*, wstęp i oprac. P. Adamczewski, Wydawnictwo Akademickie, Warszawa 2017, s. 62–63.

<sup>20</sup> Tamże, s. 63–64.

<sup>21</sup> M. Gralewski, *Kaukaz. Wspomnienia z dwunastoletniej niewoli...*, s. 55–60.

przynajmniej do połowy XIX stulecia, odrestaurowanego dziś napisu nie było. Pytanie kto i kiedy zdecydował o jego umieszczeniu, pozostaje otwarte. Najistotniejsze jest jednak samo świadectwo pamięci, stanowiące znak narodowej i religijnej tożsamości Polaków na tak zróżnicowanym etnicznie i religijnie Kaukazie.

### 3.

Jak wspomniano w uwagach wstępnych, wielu Polaków wniosło znaczący wkład w studia o Kaukazie i popularyzację wiedzy o regionie. Na przypomnienie zasługuje działalność Józefa Bentkowskiego (ros. Иосиф Викентьевич Бентковский, 1812–1890) — badacza Kaukazu, który swoje życie związał ze Stawropolem. Bentkowski trafił na Kaukaz „w szarym żołnierskim szynelu” po powstaniu listopadowym, choć istnieją sprzeczne opinie co do jego bezpośredniego uczestnictwa w zrywie niepodległościowym 1830 roku. Współcześni Bentkowskiego wspominali, że sam z należytą ostrożnością wypowiadał się o tym okresie swojego życia.

Jeden z najbardziej uznanych badaczy Kaukazu drugiej połowy XIX w. nie miał uniwersyteckiego wykształcenia. Mieszkając w Polsce, zdążył jedynie zakończyć gimnazjum (uczył się we Włocławku, a następnie w Płocku). We wspomnieniach wyjaśniał:

[...] высшего (образования) не дала мне даже начать революция 1830 года и бросила на Кавказ. [...] Русский язык я изучил на марше с таким успехом, что по прибытии в Ставрополь 4 февраля 1834 года меня, после отличной рекомендации партионного офицера, которому я в походе помогал в переписке, оставили в штабе Командующего Кавказской линии и Черномории и Астрахани для расследования и рассылки множества документов на польском и литовском языках (метрик) в разные части войск, где служили поляки<sup>22</sup>.

Nie mogąc kształcić się w ojczyźnie, wszystkie swoje wysiłki skierował na zgłębienie wiedzy o Kaukazie, jego kulturze, tradycji, różnorodności. Wniósł niezaprzeczalny wkład w rozwój regionu i propagowanie wiedzy o nim. Najważniejsze osiągnięcia życiowe Bentkowskiego

<sup>22</sup> Сут. за: В. Госданкер, *Историк-кавказовед И.В. Бентковский (1812–1890). Краткий очерк жизни и научно-краеведческой деятельности*, w: В. Шаповалов и К. Штайн (ред.), *Опальные: Русские писатели открывают Кавказ. Антология*, т. 2, Издательство Ставропольского государственного университета, Ставрополь 2011, s. 647–648.

związane były z Kaukazem i działalnością w Stawropolskim Komitecie Statystycznym, gdzie okazał się prawdziwym ekspertem w wielu dziedzinach, pomimo braku stosownego wykształcenia. Warto zaznaczyć, że pojęcie statystyki miało wtedy dużo szerszy zakres. W kręgu zainteresowań uczonych znajdowały się m.in. sytuacja ekonomiczna, warunki przyrodnicze, przemysł i rolnictwo, kultura i obyczaje. Stawropolski Komitet Statystyczny, i sam Bentkowski, zajmował się więc szeroko rozumianym krajoznawstwem.

Stawropolski uczyony opublikował setki artykułów w periodykach o lokalnym („Stawropolskije gubernskije wiadomości”) i krajowym („Birżewyje wiadomości”, „Ekonomiczeskij żurnal”) zasięgu. Interesowały go kultura i byt Kałmuków — co wystarczy potwierdzić kilkoma przykładowymi artykułami na ten temat: *Женщина-калмычка Большедербентовского улуса в физиологическом, религиозном и социальном отношениях* (1876), *Взгляд на кочевую культуру калмыков и причины ее живучести* (1877), *Военные законы монголов и влияние их на кочевую культуру калмыков и вообще на дух народа* (1877), *Грабежи, разбои, воровство с точки зрения монгольских законов и буддизма* (1877). Wiele artykułów dotyczyło Stawropola: historii miasta, pierwszego kamiennego domu, szkolnictwa, przestępczości. Bentkowski pisał o zarazach, katastrofach przyrodniczych, chorobach bydła, szarańczy. Badał stan hodowli bydła i koni, kaukaską tradycję uprawy winorośli (artykuł *Записки винооторговца, 1863* — został opublikowany pod pseudonimem Zagłoba), a także oliwek i bawełny.

Jego ogromną zasługą było przygotowanie kilkusetstronicowego przewodnika po ówczesnej guberni stawropolskiej z załączoną mapą (*Статистико-географический путеводитель по Ставропольской губернии с приложением карты, 1883*), który przez wiele dziesięcioleci był jedyną publikacją tego typu. Innym wartościowym naukowo osiągnięciem było obszerne opracowanie historyczne *Исторические сведения о городе Ставрополе* (1870).

Na Bentkowskiego spływały różnorodne zaszczyty: na przykład za tekst okolicznościowy z okazji rocznicy utworzenia szkoły dla dziewcząt (*Обозрение 27-летней деятельности Ставропольского женского благотворительного общества по учебному заведению Св. Александры, 1873*) został nagrodzony przez carową złotym pierścieniem ozdobionym szmaragdem i brylantem<sup>23</sup>. Choć

<sup>23</sup> Г. Прозрителев, *Очерк жизни и деятельности И.В. Бентковского, бывшего секретаря Ставропольского статистического комитета*, w: В. Ша-

pod koniec życia popadł w niełaskę władz, a niektórzy i wcześniej złośliwie wytykali mu błędy i nieścisłości w pracach badawczych, to Bentkowskiego wziął w obronę wspomniany w tym artykule jego następca — Grogorij Prozritielew. W przenikliwym szkicu o życiu i twórczości wieloletniego sekretarza Stawropolskiego Komitetu Statystycznego, wygłoszonym 28 sierpnia 1906 roku Prozritielew z uznaniem mówił o dokonaniach naukowych (i literackich) swojego poprzednika<sup>24</sup>. Spuścizna Bentkowskiego — krajoznawcy i dokumentalisty — kaže potraktować jego dokonania jako (stawro)polskie świadectwo, które przeszło do fazy dokumentalnej. Działalność uczonego polskiego pochodzenia stała się istotną częścią kaukaskich badań krajoznawczych, a jego studia trzonem archiwum, czyli kolejnym etapem przemiany żywej pamięci w tekst.

Przedstawione w niniejszym artykule świadectwa i „miejsca pamięci” potwierdzają, że Polacy świadomie i demonstracyjnie sygnalizowali swoją obecność na Kaukazie Północnym. Ślady te mają różny charakter: świadczą o całkowitej asymilacji przedstawicieli polskiej mniejszości na Kaukazie (Bentkowski), lub odwrotnie — akcentują odrębność narodową i religijną (kościół w Piatigorsku), a nawet ostentacyjnie przypominają o tym, że Polacy znaleźli się na Kaukazie wbrew swej woli (inskrypcje naskalne). Podsumowując, należy powtórzyć, że przejawy działalności Polaków na obszarze Kraju Stawropolskiego inicjują „miejsca pamięci” oraz świadczą o ich obecności we współczesnej przestrzeni kulturowej. Niewątpliwie, omówione tu, tak różne przecież, przykłady aktywności zasługują na pamięć. Obecnie liczba Polaków w Kraju Stawropolskim szacowana jest na około 800 osób<sup>25</sup>. Wiele z nich działa efektywnie na rzecz kultywowania tradycji przodków, a ich aktywność kulturowa z pewnością stanie się przedmiotem badań kolejnych pokoleń uczonych różnych dyscyplin.

## REFERENCES

Adamchevskiy, Pshemyslav. „Obzor pol'skoy epigrafiki na Kavkaze.” *Istoriya, arkhologiiya i etnografiya Kavkaza*, 2021, no. 1(17): 61–68 <<https://doi.org/>>

повалов и К. Штайн (ред.), *Опальные: Русские писатели открывают Кавказ. Антология*, т. 2, Издательство Ставропольского государственного университета, Ставрополь 2011, s. 622, 635.

<sup>24</sup> Tamże, s. 621–641.

<sup>25</sup> В. Авксентьев (ред.), *Атлас народов Ставрополья*, Северо-Кавказский федеральный университет, Ставрополь 2013, s. 128.



- org/10.32653/CH17161-68> (15.09.2021) [Адамчевский, Пшемыслав. “Обзор польской эпиграфики на Кавказе.” *История, археология и этнография Кавказа* 2021, no. 1(17): 61–68. <<https://doi.org/10.32653/CH17161-68>> (15.09.2021)].
- Avksent'yev, Viktor Anatol'yevich, Aksyumov, Boris Vladimirovich, and Bagdasarova, Anna Borisovna. *Atlas narodov Stavropol'ya*. Stavropol': Severo-Kavkazskiy federal'nyu universitet, 2013 [Авксентьев, Виктор Анатольевич, Аксюмов, Борис Владимирович, Багдасарова, Анна Борисовна. *Атлас народов Ставрополя*. Ставрополь: Северо-Кавказский федеральный университет, 2013]
- Boglachev, Sergey, and Kuznetsov, Vladimir, and Markelov Nikolay. *Pyatigorsk v istoricheskikh ocherkakh*. Pyatigorsk: Izdatel'stvo Sneg, 2014 [Боглачев, Сергей, Кузнецов, Владимир and Маркелов Николай. *Пятигорск в исторических очерках*. Пятигорск: Издательство Снег, 2014].
- Bogolubow, Aleksander. “Polacy w Kościele katolickim na Kaukazie Północnym.” *Annales Missiologici Posnanienses*, 2017, no. 22: 47–61.
- Bogolyubov, Aleksandr. *Polyaki na Severnom Kavkaze v XIX–XX vv.* Krasnodar: Kubanskiy gosudarstvennyu universitet, 2008 [Боголюбов, Александр. *Поляки на Северном Кавказе в XIX–XX вв.* Краснодар: Кубанский государственный университет, 2008].
- Gosdanker, Veniamin. “Istorik-Kavkazoved. V. Bentkovskiy (1812–1890). Kratkiy ocherkzhizni i nauchno-krayevedcheskoy deyatel'nosti.” *Opal'nyye: Russkiye pisateli otkryvayut Kavkaz. Antologiya*. Shapovalov, Vladimir, and Shtayn, Klara (Eds.). T. 2. Stavropol': Izdatel'stvo stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta, 2011: 647–664 [Госданкер, Вениамин. “Историк-кавказовед И.В. Бентковский (1812–1890). Краткий очерк жизни и научно-краеведческой деятельности.” *Опальные: Русские писатели открывают Кавказ. Антология*. Шаповалов, Владимир, and Штайн, Клара (Eds.). T. 2. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2011: 647–664].
- Gralewski, Mateusz. *Kaukaz. Wspomnienia z dwunastoletniej niewoli*. Adamczewski, Przemysław (Ed.). Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2015.
- Kalinowski, Karol. *Pamiętnik mojej żołnierki na Kaukazie i niewoli u Szamila od 1844 do 1854*. Adamczewski, Przemysław (Ed.). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie, 2017.
- Prozritelev, Grigoriy. *O voyenno-plennykh polyakakh na Severnom Kavkaze v voynu 1812 goda*. Sankt-Peterburg: Tipografiya Glavnogo Upravleniya Udelov, 1914 [Прозрителев, Григорий. *О военно-пленных поляках на Северном Кавказе в войну 1812 года*. Санкт-Петербург: Типография Главного Управления Уделов, 1914].
- Prozritelev, Grigoriy. “Ocherk zhizni i deyatel'nosti I. V. Bentkovskogo, byvshego sekretarya Stavropol'skogo statisticheskogo komiteta.” *Opal'nyye: Russkiye pisateli otkryvayut Kavkaz. Antologiya*. Shapovalov, Vladimir, and Shtayn, Klara (Eds.). T. 2. Stavropol': Izdatel'stvo Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta, 2011: 621–646 [Прозрителев, Григорий. „Очерк жизни и деятельности И. В. Бентковского, бывшего секретаря Ставропольского статистического комитета.” *Опальные: Русские писатели открывают Кавказ. Антология*. Шаповалов, Владимир, and Штайн Клара (Eds.). T. 2. Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2011: 621–646].

- Ricoeur, Paul. *Pamięć, historia, zapomnienie*. Margański, Janusz (Transl.). Kraków: Universitas, 2006.
- Strzelnicki, Władysław. *Szkice Kaukazu*. Gącerz, Weronika, and Gilewski, Grzegorz (Eds.). Kraków: Uniwersytet Papieski Jana Pawła II, 2013 <[http://kaukaz.upjp2.edu.pl/ksiegozbior\\_1/szkice\\_kaukazu\\_wladyslaw\\_strzelnicki.html#\\_W%C5%82adys%C5%82aw\\_Strzelnicki:\\_%E2%80%9Episarz](http://kaukaz.upjp2.edu.pl/ksiegozbior_1/szkice_kaukazu_wladyslaw_strzelnicki.html#_W%C5%82adys%C5%82aw_Strzelnicki:_%E2%80%9Episarz)> (1.07.2021).
- Szpociński, Andrzej. „Miejca pamięci (lieux de mémoire).” *Teksty Drugie*, 2008, no. 4: 11–20.



ONDREJ MARCHEVSKÝ

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3951-7053>

Прешовский университет в г. Прешов, Словакия

## ДОСТОЕВСКИЙ, КАНТ, ГОЛОСОВКЕР — ТРЕУГОЛЬНИК КРИМИНАЛЬНОГО ДЕТЕКТИВА

DOSTOEVSKY, KANT, GOLOSOVKER - CRIME TRIANGLE

Greats of world thought, such as Dostoevsky and Kant, are often the subject of research. The subject of research is their life, selected issues, separate works. Rarely do they become heroes of works that go beyond their legacy or confrontation with other thinkers. It is precisely this, indeed non-traditional approach, that the presented text deals with. It is initiated by the work of Yakov Emanuelovich Golosovker *Dostoevsky and Kant*. Golosovker is not an author who consistently reflects the work of these thinkers. He is a thoughtful and systematic author who, through Dostoevsky's novel *The Brothers Karamazov* and the antithetical Kant of the *Critique of Pure Reason*, creates a narrative close in nature to the war crime drama. In the paper, both the intention and the implementation, the procedural side of its fulfillment, becomes the subject of critical assessment. The text points out the motivations of the author's approach, but above all assesses the (in) suitability of his grasp of the original work of both thinkers.

Тут Антитезис с Тезисом борется, а поле битвы — роман Достоевского  
Яков Еммануелович Голосовкер<sup>1</sup>

В подмосковных разговорах в Малаховке один из авторов *Беседы о вечном и бренном*<sup>2</sup>, близкий мне человек, выразил свое глубокое убеждение в том, что чтение романа Достоевского *Преступление и наказание* как романа криминального, является знаком некультурности и духовной мелкости.

<sup>1</sup> Я. Э. Голосовкер, *Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума»*. Издательство академии наук СССР, Москва 1963, с. 82. Ссылка на роман *Братья Карамазовы*.

<sup>2</sup> А. А. Лагунов, Нижников, С. А. *ФИЛ — и — СОФ. Беседы о вечном и бренном*, Инфра-М, Москва 2012. Моим собеседником и автором приведенного примечания был Сергей А. Нижников.

Держа в руках работу Якова Эммануиловича Голосовкера (1890–1967) *Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом „Братья Карамазовы”* и трактатом Канта *Критика чистого разума*, я задаюсь малаховским вопросом: возможно ли понимать толкование отношения Достоевского к Канту как проявление духовной мелкости? Толкование с фабулой, похожей на ту, которую предлагают, например, Марек Краевский или Марчин Вроньский<sup>3</sup>.

Данный вопрос возник не только в связи с «Малаховкой», но и в связи с другими «уголками» России. Он возник не только на основе неформальных дискуссий в коллегиальной атмосфере, он основан также на другом систематическом и критическом изучении творчества Голосовкера: «Все сочинения Голосовкера связаны единым методом мышления, который сам автор определяет как синтез философского, психологического и духовного: они дополняют и помогают друг другу»<sup>4</sup>. Эту характеристику, которая открывает расположение духа мыслителя, можно функционально дополнить собственными словами русского мыслителя, раскрывающими еще один программный аспект его творческого подхода — его литературность: «мой метод: прерывать основной тон изложения, вставляя главы и главки в фоне философского дневника или якобы лирического отступления, или в виде других вольностей мысли, никогда не теряя из виду основного».<sup>5</sup> Для лучшего понимания интенций русского автора заслуживает внимания также его личное восприятие самого себя в пространстве философии:

Я философ-систематик от начала до конца, но при той особенности, что я прибегаю не к непрерывно последовательному развитию основной мысли, а к углублению мысли, беря ее с разных неожиданных сторон — и сверху, и снизу, и сверля ее, и хватая ее с полета<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> См. М. Krajewski, *Festung Breslau*. Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2006; М. Wroński, *A na imię jej będzie Aniela*. Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2011.

<sup>4</sup> В. Белоусова, *Творчество Якова Голосовкера в контексте русской и западноевропейской культуры*, «Studia Rossica Posnaniensia» 2012, Vol. XXXVII, с. 26.

<sup>5</sup> Цит. по: Н. В. Брагинская, *Об авторе и книге // Я. Э. Голосовкер, Логика мифа*, Наука, Москва 1987, с. 195. Н. В. Брагинская ссылается на заметки Голосовкера, написанные им в форме писем, точнее, на заметки с названием *Некоторые указания на мой метод*, которые она относит к 1960 году, но не приводит никакого конкретного источника (напр., фонд частного собрания или архивный фонд), связанного с самим Голосовкером.

<sup>6</sup> Там же.

С нашей точки зрения, Голосовкер не кажется систематиком в таком смысле, что он создает определенные большие идейные системы. В данном случае речь идет о систематичности как углубленной и проницательной переоценке и разработке разных деталей с разных точек зрения. Но это иногда приводит к спекулятивности и лишней сложности его рассуждений, точнее, формулирования собственных взглядов, собственного творчества. В тексте, являющемся предметом нашего исследования, такого рода усложнения связаны как раз с мотивами первой *Критики* Канта.

Творческий подход Голосовкера подчеркивает ограничения логической аргументации, которая является ненадежной базой исследования, и поэтому ее необходимо проверять психологией. В связи с характером своего подхода он добавляет:

Сперва давать сгустки мыслей: как тезисы, как афоризмы, как постулаты. Затем раскрывать их, излагая логически упорядоченно. И наоборот: сперва давать предварения, иногда даже несколько предварений в разных разделах или же отдельные предварения — к целому и к частям сочинения. А затем давать самостоятельные главы. Стремиться к тому, чтобы каждая часть, даже каждая глава были самостоятельным законченным целым-опусом. Иногда начинать главу с тематического заголовка в строку, выделяя мысль курсивом, чтобы облегчить читателю схватить смысл<sup>7</sup>.

В связи с намерением создавать самостоятельные законченные высказывания необходимо подчеркнуть, что они присущи произведению, которое интересует нас прежде всего, т.е. *Достоевский и Кант*. Также необходимо отметить, что это происходит за счет непоследовательности информативной стороны книги в целом. Здесь можно вспомнить мотив, выраженный следующим образом: «Только читателю следует помнить, что Тезис и Анти-тезис у Канта — философы. Анти-тезис — чистый эмпирик, а Тезис — догматик»<sup>8</sup>. Это является одним из моментов в подходе Голосовкера, где можно заметить такие выраженные идеи и формы высказывания, которые автор дальше не развивает, хотя они являются частью его истории, часто даже драматического нарратива, в конце которого «хочет положить перед читателем торжествующий автор Достоевский: труп Анти-тезиса»<sup>9</sup>. Он стано-

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Я.Э. Голосовкер, *Достоевский и Кант*.... с. 49.

<sup>9</sup> Там же, с. 43.

вится неотъемлемой частью как бы криминального детектива, которая наводит читателя на «ложный след» Антитезиса.

То, почему его можно считать следом, а не результатом «расследования», и в чем состоит его ложность, станет основным мотивом нашей статьи, ее целью. В рамках ее осуществления частичной задачей мы будем считать объяснение мотива антиномии как приема, формирующего драматизм рассуждений Голосовкера. Впоследствии мы объясним характер Антитезиса и (не)релевантность его понимания Голосовкером по отношению к антитетике Канта. Такой подход дает возможность открыть след не только для собственной презентации Голосовкера как мыслителя и писателя.

### АНТИНОМИИ КАК ДРАМАТИЗИРУЮЩИЙ МОТИВ

Для того чтобы фабула была понятной, необходимо объяснить роль Канта в этих размышлениях и его позицию по отношению к роману Достоевского так, как это понимает Голосовкер.: «Откуда и куда бы ни шел мыслитель по философской дороге, он должен пройти через мост, название которому — Кант»<sup>10</sup>. Творчество Канта для него «одно из семи чудес умозрительно-го конструктивизма»<sup>11</sup>. Как мы покажем, как раз личный творческий подход, изложение по образцу самого Голосовкера для определения отношения *Достоевский и Кант* будет здесь преимущественным и преобладающим.

В специфическом «Послесловии», которое, в принципе, является «Предисловием», мы встречаемся с интерпретацией, которая в конечном итоге выявляет внутренние противоречия. С одной стороны, Голосовкер внушает нам пронзительный интерес Достоевского к Канту. Страстный интерес Достоевского к чтению *Критики чистого разума* он подкрепляет тем, что в письме брату Михаилу Достоевскому от 22 февраля 1854 года Федор Достоевский упоминает, что *Критика чистого разума* пришла ему как нельзя кстати. Но по поводу того же письма Голосовкер добавляет:

<sup>10</sup> Там же, с. 35.

<sup>11</sup> Там же.

Кант — не только немецкий философ Кант. Кант репрезентирует в романе европейскую философию вообще, особенно критическую философию, и с ней вступает Достоевский на страницах романа в сознательную борьбу, ведя одновременно бессознательную борьбу с самим собой<sup>12</sup>.

Возможно, точнее было бы сказать, что он является всего лишь этим символом, а не Кантом как таковым. Дополнение Голосовкера относительно борьбы с самим собой, связанное, естественно, с Достоевским, звучит очень неопределенно. Так же, как и следующее доказательство «присутствия» Канта в незаконченном романе Достоевского: «Намек на *Критику чистого разума* в романе дан: самое враждебное и едкое слово, испещряющее роман, — это критика»<sup>13</sup>. Но это, кажется, противоречит утверждению в другой части этого послесловия, которое, собственно, является предисловием, о том, что Кант является символом. Нам кажется, что к такому прочтению *Критики чистого разума* Достоевского «подтолкнул» Голосовкер.

Можно заметить, что здесь могут быть и другие влияния. Дело в том, что в вышеупомянутом письме Достоевский пишет также о необходимости произведений других философов, например, Вико или Гегеля. Нам не хотелось бы быть саркастическими, но, если бы эти свои утверждения Голосовкер представил уже в самом начале своей работы, где они и должны были находиться, он раскрыл бы свои карты настолько, что часть его читателей была бы довольно разочарована. С Голосовкером произошло бы то же самое, что произошло с Краевским и его криминальным детективом *Widma w mieście Breslau*<sup>14</sup>, где бессмысленная кульминация отрицает все повествование и завязку, что разочаровало большинство читателей. Если бы читатель увидел завязку произведения, он бы его, наверно, и не начал читать. Но причиной этого не было бы обнаружение, что *убийца садовник*.

В случае с Голосовкером можно было бы прийти к заключению, что дело связано не с конфронтацией Достоевского и Канта, но с конфронтацией метафизических взглядов Голосовкера и символа, или, точнее, драматизированной *Иллюзии Канта* и сцены, созданной романом Достоевского. Именно таким образом можно было бы определить платформу, на которой могли бы выделяться собственные рассуждения Голосовкера.

<sup>12</sup> Там же, с. 96.

<sup>13</sup> Там же, с. 97.

<sup>14</sup> М. Krajewski, *Widma w mieście Breslau*, Wydawnictwo W.A.B, Warszawa 2005.

Насколько Достоевскому, по Голосовкеру, *подходила* первая критика, можно вычитать из объяснения названия, то есть того, что автор назвал свое произведение не *Кант и Достоевский*, а *Достоевский и Кант*:

Речь в ней идет не о воздействии на Достоевского целокупного учения Канта, а только о *Критике чистого разума* и о писателе-мыслителе Достоевском, как о читателе этого труда Канта, — именно о том, как читал Канта Достоевский<sup>15</sup>.

Основополагающую позицию занимает следующее утверждение: «Достоевский не только был знаком с антитетикой *Критики чистого разума*, но и продумал ее»<sup>16</sup>. Именно это «продумывание» и является исключительным продуктом Голосовкера и определяет характер всего его труда. Дело в том, как нам кажется, что именно Голосовкер является тем, кто это конкретное «продумывание» и осуществляет. И делает это настойчиво драматическим образом.

Продуктом этой надстройки Голосовкера с большой мерой вероятности является утверждение, прямо связанное с работой Достоевского с Кантом: Достоевский

[...] сделал Канта, или вернее антитезис его антиномий, символом всего того, против чего он боролся (и в себе самом, и с противниками) как писатель, публицист и мыслитель. Более того, он сам вступил в поединок с Кантом-антитезисом<sup>17</sup>.

Но вопрос вызывает то, до какой степени этот спор является спором, придуманным самим Голосовкером. Мы позволим себе утверждать, что эта степень была существенной, и даже исключительной. Таким образом мы сможем лучше понять задачу Голосовкера: «Наша задача пока одна: раскрыть Канта, как противника Достоевского в романе *Братья Карамазовы*»<sup>18</sup>. Он приводит ее как задачу предварительную, но нам она кажется задачей определяющей, она является тем следом, который поможет раскрыть причины смерти Антитезиса. Также нам кажется, что более точным выражением для инициативы Голосовкера

<sup>15</sup> Я.Э. Голосовкер, *Достоевский и Кант...*, с. 99.

<sup>16</sup> Там же, с. 38.

<sup>17</sup> Там же, с. 38–39.

<sup>18</sup> Там же, с. 41.



будет не «раскрыть», а «создать» поединок между Достоевским и Кантом.

Квинтэссенцией замысла Голосовкера, протекающего из непреодолимого желания и убеждения, является криминально-драматическое и психологическое рассуждение о *неистовстве черта* в романе Достоевского. Неистовство, которое приводит к смерти старика Карамазова, т.е. Федора Павловича. Как раз здесь в своем эссенциальном виде проявляется способность Голосовкера видеть и разрабатывать избранный мотив с разных точек зрения и в ряде причинно-следственных связей. Это пример голосовкерской творческой систематичности в виде углубленного мышления. Здесь он создает завязку, разные версии «расследования», представляет следы, проверяет их на ложность, секретность. Если бы это был замысел Голосовкера и если бы он здесь не создавал Канта, перед читателем возникла бы замечательная литературная форма, которой нет равных. Он увлекательно работает с напряженностью, воплощенной в образе Ивана Карамазова: «И Смердяков, и черт — оба они неотделимы от Ивана»<sup>19</sup>. Свою творческую деятельность он основывает на одной из самых известных идей романа: «все позволено», которая, по Голосовкеру, прямо исходит из антиномии, причем оппозицию к этой идее можно заметить в концепте *опыта деятельной любви*, которая развивается в образах Зосимы и Алеши<sup>20</sup>. Но найти последовательную причинную связь между антиномиями Канта и посланием Голосовкера очень сложно и прямо в тексте ее прочесть невозможно. Мы опять могли бы указать на мотив «трупа Антитезиса»<sup>21</sup>, чтобы усилить понимание самого интереса Голосовкера.

Необходимо подчеркнуть, что для решения этой проблематической ситуации он выбирает неадекватное средство — первую критику Канта, неадекватным, вводящим в заблуждение образом работает с посланием данного романа Достоевского, что усиливается также утверждением: «антитезис отнимает всякую силу у морали»<sup>22</sup>. А именно в области морали проблема Голосовкера еще углубляется. Это происходит тогда, когда он пытается размышлять о моральных последствиях. Здесь первая крити-

<sup>19</sup> Там же, с. 20.

<sup>20</sup> Более конкретно Голосовкер занимается этим на с. 54 своего трактата.

<sup>21</sup> Там же, с. 43.

<sup>22</sup> Там же, с. 49.

ка является действительно слабой текстовой базой для оценки или порицания кантовского учения. Это усилие Голосовкера, т.е. переход на уровень кантовской практической философии без ссылки на основные рассуждения Канта в данной области, можно увидеть в экземплярной форме в главе VII *Вердикт без вины виноватых*. Голосовкер здесь работает с понятием императива в сочетании с вопросом морали и свободы действия, которая определяется разумом, но «перелинковки» на ключевое учение об антиномиях здесь (совершенно) отсутствует. То же самое можно заметить и на странице 69 в VIII главе и странице 71 в IX главе. Их объединяет один вопрос: о каком категорическом императиве, или же о какой его формулировке здесь Голосовкер говорит и с какой целью? Но ответа у русского автора, критика Канта, читатель не получает, и не получит его на протяжении всего текста. Можно сказать, что это один из тех моментов, когда Голосовкер преподносит свою идею в виде частичного рассуждения, которое не имеет ни продолжения, ни завершения.

Пределы голосовкеревского понимания образа Ивана Карамазова приоткрываются таким образом:

Иван Федорович Карамазов — как ни прозвучит это парадоксально для читателей — не только герой романа Братья Карамазовы, но он еще и мыслитель — диалектический герой Кантовых антиномий<sup>23</sup>.

Иван Федорович становится примером уничтожительного воздействия обстоятельств, которые Голосовкер называет «естественной и неизбежной Иллюзией разума»<sup>24</sup>. Позицию русского автора дополняет его утверждение:

Но если Иван Федорович стал жертвой этой чудовищной Иллюзии разума, то ее жертвой сделал Ивана не Кант, а автор романа Достоевский при помощи Канта, чтобы сокрушить Канта<sup>25</sup>.

А на самом деле это Голосовкер уничтожает Канта. Это можно воспринимать как следующий определяющий аспект его работы, более яркий, чем тот, который связан с его пониманием Канта как соперника Достоевского (с. 41). Это позволило бы сформулировать возражение о несоответствующей и выбороч-

<sup>23</sup> Там же, с. 34.

<sup>24</sup> Там же, с. 63.

<sup>25</sup> Там же, с. 64.

ной сосредоточенности Голосовкера не только на первой критике, но и на данном романе Достоевского. Дело в том, что чрезмерная раскрепощенность разума, роль разума в уничтожении человека, и не только на эпистемологическом уровне, показана Достоевским и в *Записках из подполья*.

Наша оценка Голосовкера усилена еще следующими двумя ультимативными оценками. Одной из них является идентификация причин насильственной смерти старика Карамазова, которые невозможно найти «ни в каком ином месте, как в *Критике чистого разума* Канта»<sup>26</sup>. Во втором случае это «сведение счетов» с Кантом: «А поскольку антитезис в романе есть черт, то совесть в лице Ивана расправилась разом и с чертом и с Кантом»<sup>27</sup>. Мы хотели бы заметить, что с Кантом как чертом.

С нашей стороны уже несколько раз прозвучало, что создателем спора и всех драматических ситуаций является сам Голосовкер, а делает он это преднамеренно. Для формирования нашего убеждения довольно важную роль играет следующее утверждение, появляющееся в сноске: «Мы различаем авторский план романа, т.е. смысловой, и читательский, т.е. фабульный. По авторскому плану романа убийца старика Карамазова — черт, а не Смердяков»<sup>28</sup>. Авторский в данном случае значит скорее автора Голосовкера, нежели Достоевского. Надеемся, что поддержкой нашей оценки послужит следующее рассуждение о разработке Голосовкером антистетики Канта.

## **АНТИНОМИИ КАНТА И АНТИНОМИЯ ГОЛОСОВКЕРА**

Название этой части нашего текста является выражением интерпретационного убеждения, что предметом подлинного интереса Голосовкера не является ни антистетика Канта, ни даже все четыре антиномии чистого разума, его интересует лишь одна из них, причем в такой форме, которую он формулирует, так сказать, по образу своего учения.

Мощным импульсом для уже намеченного нами подхода является оценка Голосовкером характера антиномий как таковых:

<sup>26</sup> Там же, с. 13.

<sup>27</sup> Там же, с. 70.

<sup>28</sup> Там же, с. 24.

Эта коварная конструкция из четырех качающихся коромысел и есть четыре знаменитые антиномии кантовской *Антитетики* из второй книги *Трансцендентальной диалектики* его многопланового труда *Критика чистого разума*. Это — те парные диалектические утверждения, сформулированные как тезис и антитезис, которые опыт — по мнению Канта — ни подтвердить, ни опровергнуть не может и с которыми разум якобы бессилён расстаться<sup>29</sup>.

Она является импульсом, потому что удивляет своим представлением антиномий как проблематики, которая в учении Канта стоит без каких-либо обоснований, как будто бы она была единственным предметом интереса Канта. Как будто бы Голосовкер забывает, что «когда мы применяем разум к объективному синтезу явлений [...], мы [...] сталкиваемся с новым феноменом человеческой разума, а именно с совершенно естественной антитетикой».<sup>30</sup> Он как будто бы отказывается брать во внимание ясно сформулированные декларации Канта о том, что

[...] антиномия чистого разума показывает трансцендентальные основоположения мнимо чистой (рациональной) космологии не для того, чтобы признать их состоятельными и усвоить их, а — как это видно уже из названия противоречия разума — для того, чтобы изобразить их как несогласуемую с явлениями идею в ее сияющем, но ложном блеске<sup>31</sup>.

Голосовкер представляет эти размышления, не учитывая их присутствия в других систематических и творческих размышлениях Канта в рамках первой *Критики*, не говоря уже о других произведениях. Он забывает, или намеренно вытесняет, кантовские положения, как, например, вот это:

когда мы переходим к динамическим понятиям рассудка, поскольку они должны сообразоваться с идеей разума, это различие становится важным и открывает нам совершенно новую возможность решить спор, в котором запутался разум; прежде этот спор отвергался как основанный с обеих сторон на ложных предпосылках<sup>32</sup>.

Это поражает тем более, что он использует очень точную необозначенную парафразу из *Критики чистого разума*: «Эти антиномии создают диалектическую арену для борьбы, в которой

<sup>29</sup> Там же, с. 36.

<sup>30</sup> И. Кант, *Критика чистого разума* // И. Кант, *Собрание сочинений в 8 т.*, т. 3, ЧОРО, Москва 1994, с. 324.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же, с. 407.

всякий раз побеждает та сторона, которая нападает, и терпит поражение та, которая обороняется»<sup>33</sup>. Но как раз таким образом Кант приводит читателя к необходимости определить свою позицию по отношению к данной проблематике.

Не менее «интересным» является откровенное утверждение Голосовкера, который говорит об отношении Канта к антиномиям. По мнению русского мыслителя, Кант «считает спор антиномий пустым делом и предмет спора пустым призраком»<sup>34</sup>, но одновременно он добавляет, видимо, с целью включить Канта в процесс своих рассуждений и своей интерпретации силы духовного послания Достоевского, что Кант «считает себя в силах разрешить все это недоразумение примирением антагонистов друг с другом»<sup>35</sup>. Но Кант с его рассуждениями об антиномиях в понимании Голосовкера производит впечатление кощунства, обреченного на провал, и приводит к *Иллюзии разума*, которая развязывает неистовство черта:

Но если бог и черт одновременно и выдуманы (так утверждает Иван), и существуют, и необходимы (так утверждает черт), значит, их выдумал разум, выдумал по необходимости, значит, они и есть все те же неустрашимые идеи разума — тезис и антитезис<sup>36</sup>.

То, что и бог, и черт являются результатом действия разума — чрезвычайно дерзкое утверждение со стороны того, кто стоит на позиции христианской духовности, и оно абсолютно неадекватно по отношению к Канту. Если эти размышления и имеют какое-либо значение, то, видимо, лишь как точка зрения Голосовкера. Но относительно этой потенциально допустимой позиции необходимо отметить, что она не использует преимущества текста для того, чтобы появиться в виде автономной мысли Голосовкера, направленной к его читателям. Она искалечена неадекватными ссылками на Канта. Этот абсурд эскалирует продолжением голосовкерских рассуждений в другом месте текста:

<sup>33</sup> Я. Э. Голосовкер, *Достоевский и Кант...*, с. 38. Подлинное звучание: «Эти умствующие утверждения открывают, следовательно, диалектическую арену для борьбы, где всякий раз побеждает та сторона, которой позволено начать нападение, а терпит поражение, разумеется, та сторона, которая вынуждена только обороняться» (Кант 1994, 334).

<sup>34</sup> Я. Э. Голосовкер, *Достоевский и Кант. ...*, с. 38.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же, с. 77.

Значит, прав Кант и надо только перестать раскачиваться на антиномическом коромысле, переходя, как Иван Федорович, попеременно от бога к черту, и от черта к богу, и разрешить антиномии, примилив их друг с другом, т.е. снять их мнимое противоречие?<sup>37</sup>

Изображаемое неистовство может остановить Достоевский. Поэтому не удивляет оценка, характерная для нарратива Голосовкера: «Формула же старца Зосимы „всяк за всех и вся виноват”, как теза религиозной морали, всеобщего греха — есть формула Тезиса, ибо тезис — краеугольный камень религии»<sup>38</sup>. Приведенное утверждение мы вместе с тем воспринимаем как один из основных аргументов, поддерживающий нашу вступительную установку, а именно, что, если Голосовкер и проявляет интерес к какой-нибудь из антиномий Канта, то это четвертая антиномия, которая потенциально говорит о Боге. Кант

Тезис: К миру принадлежит или как часть его, или как причина безусловно необходимая сущность», [...] «Антитезис: Нигде нет никакой абсолютно необходимой сущности — ни в мире, ни вне мира — как его причины»<sup>39</sup>.

Хотя Голосовкер и приводит в отрывке из *Критики чистого разума* подлинное звучание четырех тезисов и антитезисов, более существенным является тот вариант этой четвертой антиномии, который он формулирует в отношении к роману *Братья Карамазовы*: «4. Есть ли бог и творец мира?<sup>40</sup> Нет бога и твор-

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же, с. 59.

<sup>39</sup> Там же, с. 40. В варианте текста *Критики чистого разума* Канта, с которой мы работали и на которую мы ссылаемся, эти части были на страницах размещены ошибочно. Тезис находился на странице 360, а антитезис на странице 354. Поэтому мы решили привести формулировку по Голосовкеру, которая тождественна русскому переводу Николая О. Лосского. Голосовкер пользуется 2-м изданием 1915 года.

<sup>40</sup> В подходе Голосовкера скрыт еще один сомнительный момент формально-логического характера, или также приписываемый теории речевых актов. Он связан с формулировкой тезиса и антитезиса в форме вопроса. Проблема состоит в том, можно ли воспринимать вопрос как тезис или же как антитезис? С точки зрения формальной логики это было бы неприемлемо. Связано это с тем, что с точки зрения формальной логики вопрос нельзя считать высказыванием. Дело в том, что по меньшей мере довольно проблематично придавать вопросам — хотя лишь предположительное — значения истинности, из которых потом можно было бы рассматривать истинность или ложность высказываний, например, в отношениях контрадикторности или

ца мира?»<sup>41</sup> Такое абстрагирование представляет собой один из превосходных примеров деформации Голосовкером учения Канта и Достоевского при создании своего драматического трактата.

Драма с философским оттенком и криминальной фабулой приводит к «развязочному» утверждению: «сам Иван для автора вовсе не антитезис (наука). В нем, в Иване, есть вторая сторона — бессознательный тезис (религия), и для автора Иван и есть именно такой бессознательный тезис»<sup>42</sup>. Развязка в драме своими философскими импликациями заметно похожа на патерналистические критические заметки Льва Лопатина<sup>43</sup> начала XX века. Они кажутся еще более конкретными в связи с Кантом в последней, XI главе, в которой Голосовкер пишет:

---

контрарности, т.е. в отношениях, которые для осуждения антитетики Канта (как мы позже покажем) предстают как соответствующие и допустимые оценки. Если Голосовкер исходит из какого-нибудь альтернативного вида логики, которая допускала бы, что вопросы и приказы представляются при помощи одинаковых конструкций как пропозиции (или он допускал вопросы как высказывания определенного языка), то он об этом не сообщает. По нашему мнению, это не случай такой альтернативы.

<sup>41</sup> Я. Э. Голосовкер, *Достоевский и Кант...*, с. 39.

<sup>42</sup> Там же, с. 73.

<sup>43</sup> Необходимо указать на параллель между результатами Голосовкера и Льва Лопатина: Л. М. Лопатин, *Учение Канта о познании*. // А. И. Абрамов, В. А. Жучков (ред.), *Кант: pro et contra*, Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург 2005, с. 484–497. Это патерналистическая критика, которая прозвучала во время лекции, прочитанной в рамках торжественного заседания Московского психологического общества в 1904 году, приуроченного столетнему юбилею смерти Канта. Лекция Лопатина прозвучала 28 декабря 1904 года. Лопатин, так же, как это связывает Голосовкер с Иваном Карамазовым, упрекает Канта в том, что он не открыл источник своего творчества, которым была также вера. В данном случае, как мы считаем, необходимо подчеркнуть, что речь идет не об осуждении, а, скорее всего, об определенном патернализме со стороны Лопатина, который пытается охранять послание Канта от возможной критики, связанной с нежеданием Канта прямо открыть свою веру. Критика Лопатина, собственно говоря, Канта охраняет. Лопатин даже предупреждает перед чрезмерным восхвалением Канта, которое он воспринимает как оскорбление чести и величия творчества Канта, заключающееся в изменении и мнимом искажении оригинального послания Канта в положения, которые для него не были характерны. Возможное кощунство мы, таким образом, воспринимаем как неадекватную критику Канта, которая реально не вредит его аутентичному учению, но критикует образ творчества Канта, созданный его комментаторами, в ряд которых можно включить и Голосовкера.

Кант как автор *Критики чистого разума*, чье имя ни разу не упомянуто в романе, оказался чертом, скоморохом-философом, который не знает — есть ли бог, хотя бога слышит в голосе своей совести<sup>44</sup>.

Это можно было бы воспринять как очередное<sup>45</sup> из возможных пространств потенциально оригинальных и ценных творческих актов Голосовкера, ослабленных его довольно искусственно созданным нарративом и профессионально неадекватным редукционистическим подходом к подлинному творчеству Канта. Значительным недостатком кажется также его «привязанность» исключительно к *Критике чистого разума*.

Чтобы приблизить меру редукционизма Голосовкера, позвольте привести две заметки, которые указывают на более широкий контекст антитетики. То, что заметки Канта о логике не находятся лишь в первой критике<sup>46</sup>, идентифицируют два автора из университета в Гейдельберге Петер Маклафлин и Оливер Шлаудт<sup>47</sup>. Это дает им возможность исследовать антитетику

<sup>44</sup> Я. Э. Голосовкер, *Достоевский и Кант...*, с. 87.

<sup>45</sup> Говоря о конклюдиях голосовкерских творческих рассуждений, инициированных романом Достоевского и ищущих поддержку в *Критике чистого разума*, у нас есть возможность наблюдать, что это тоже происходит в одной самостоятельной линии, в соперничестве двух человек. Речь идет о линии, хорошо известной русской религиозной мысли (первый и второй Адам Владимира Соловьева), но это не было бы чуждым и творчеству Фридриха Ницше. Русский мыслитель рассуждает: «В романе — два новых человека: один — антипод другому и между ними вечный поединок не на жизнь, а на смерть» (Голосовкер 1963, с. 30). В последствии об этих новых людях он приводит уточнение, что в первом случае речь идет о человекобоге, которому все позволено, что это «человек-с-идеей» (там же). Его воплощением является Иван Карамазов со всей напряженностью. Второй «новый человек — это тот, о котором говорит Зосима (т.е. Алеша) и опять-таки Митя: это воскресный человек, который за вся и всех виноват [...]. Этот новый человек, очевидно, также заключен и внутри Ивана, потому что Иван из-за неповинно страдающего ребенка мира этого не принимает и от будущей гармонии отказывается» (там же, с. 31). Речь идет о стимулирующем размышлении, оригинальность которого, как нам кажется, заключается с интерпретации образа Дмитрия Карамазова. Это и есть одна из сфер/областей, уровней/рассуждений Голосовкера, которая могла стать доминирующей и полностью могла вытеснить искусственно драматическое реальное ядро произведений Достоевского и Канта.

<sup>46</sup> Они исходят из собрания сочинений, составленного М. Дж. Янгом, Young (ред.), *Immanuel Kant Lectures on Logic*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

<sup>47</sup> P. McLaughlin, O. Schlaudt, *Kant's Antinomies of Pure Reason and the Hexagon of Predicate Negation*, «Logica Universalis» 2020, № 1 (14), с. 51–67.



Канта посредством логического шестиугольника. Авторы с данной точки зрения указывают на то, что ключом к пониманию размышлений Канта является то, что доказательства как тезиса, так и антитезиса являются косвенными, или их можно считать апагогическими доказательствами. Они также подчеркивают, что кантовская позиция дает возможность с точки зрения логического шестиугольника рассуждать об отношении тезиса и антитезиса не как о контрадикторных, а как о контрарных явлениях, т.е. таких, которые допускают возможность неправдивости обоих утверждений одновременно. Такой взгляд на данную проблематику открывает для них возможность искать решения для исследования основных космологических вопросов.

На существенно более богатом библиографическом базисе подлинного творчества Канта строит свои актуализационные оценки проблематики антиномий чистого разума Садик Джалал Аль-Азм<sup>48</sup>. Он реконструирует позиции Канта также из таких работ как *Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки* или по его переписке с Маркусом Герцем и Христианом Гарве. Таким образом он указывает на основной момент, который ускользает выборочному прочтению Голосовкера, т.е. на то, что проблематика антиномий оказывает ключевое влияние на формирование его критической философии. Аль-Азм также подчеркивает, что проблематика антиномий сыграла такую же роль в упомянутом определении направления рассуждений Канта и его исследований, как и аспекты философии Дэвида Хьюма. Поэтому они не должны обязательно приводить только к сумасшествию и бесовскому неистовству.

Само собой, мы можем привести и целый ряд других работ, но это не является нашей целью, поэтому мы ограничимся только этими двумя работами. Мы уверены, что такой экскурс достаточен для существенного усиления подозрения, что к проблематике антиномий Голосовкер подходит выборочно. Для Канта антиномии являются базовой проблематикой, направляющим стимулом, как это подчеркивает Аль-Азм, а не конечным результатом его размышлений, который должен был бы привести к какому-нибудь маразму постижения мира. Мотив антиномий таким образом становится всего лишь «фабулообразующим», драматизирующим изложение Голосовкера мотивом. Изложе-

<sup>48</sup> Al-Azm, *The Origins of Kant's Arguments in the Antinomies*, Oxford University Press, Oxford 1972.

ние с ключевой ориентацией на акцентирование исключительности и монументальности мышления Достоевского. Приводя это замечание, мы ни в коем случае не хотели бы ни коим способом преуменьшать значение и ценное наследие Достоевского. Мы выступаем только против редуцированного и вводящего в заблуждение голосокеровского изложения.

### **В ЗАКЛЮЧЕНИЕ К ВОПРОСУ О ДУХОВНОЙ МЕЛКОСТИ**

Хотя Голосокер в заключительной части, т.е. в *Послесловии*, сравнивает свою работу с работой археолога, он скорее всего производит впечатление автора криминального жанра, т.е. несомненно автора истории с довольно неопределенным посланием.

Как уже было сказано, возможно, было бы приемлемо, если бы он представил свою концепцию и пытался ее целенаправленно проецировать на творчество Достоевского и Канта как возможные примеры. Может быть, тогда он прозвучал бы как оригинальный и вызывающий дискуссию мыслитель. Но он слишком постулятивен, даже ригиден.

Мы можем себе представить, что конфронтация современников и более поздних историков философской мысли и литературы с идеями, выступающими в личной спасительной позиции, могли навсегда похоронить его послание и могли привести к включению его творчества в воображаемый архивный фонд с названием «никогда больше не читать — наглая нелепость». Может быть, это парадокс, но, возможно, ему отчасти благоприятствует и тот факт, что его творчество до сих пор не было предметом какого-нибудь обширного исследования, что может увеличить интерес читателей к автору.

Но вопреки смешанным чувствам, которые частично отвечают воображаемому архивному фонду, мы и в дальнейшем остаемся верными работе с идеями этого русского автора. Нам кажется, что его наблюдения, указывающие на пределы строго рационального подхода к миру, дорогой ценой оплаченные изменения в жизни, являются чрезвычайно стимулирующими. Но все-таки, мы не можем избавиться от убеждения, что творческий дух этого русского автора выразительным образом приносится в жертву тем, каким образом автор революционно определяет самого себя в интеллектуальном дискурсе времени и каким на-

сильственным и, позволим себе сказать, в высшей степени искусственным образом закрепляет свои постулаты. Для нас он является отрицательным примером того, какую важную роль в презентации идей философа может сыграть форма этой презентации и способ, каким он включается в общественный дискурс, определяемый конкретной тематической областью.

При этом Голосовкер мог бы быть качественным автором и как философ, и как писатель. Его взгляды на *карамазовские напряженности* могли бы вторить тем, которые сформулировал, например, его современник Сергей Гессен (1887–1950). Мы имеем в виду прежде всего работу Гессена *Die Tragödie des Guten in „Brüder Karamasoff“*. *Versuch einer Darstellung der Ethik Dostojewskis*<sup>49</sup>. Трактат, в котором Гессен предлагает рассуждение о трех сыновьях Федора Павловича Карамазова как о квинтэссенции трех форм добра. Дмитрий является воплощением добра в своей естественности. Воплощением определенного автономного добра, которое подлежит переоценке и размышлениям о характере добра, является Иван. Алеша представляет наивысшую форму добра в виде любви, которая не стоит в оппозиции к добру ни в его естественной форме, ни в автономной форме Ивана. Это трактовка, которая, по нашему мнению, не стремится подвергнуть сомнению основы этики в человеческом характере, в его естестве. Она также не ставит под сомнение тот факт, что этическое поведение требует осуждения и подлежит контролю со стороны субъекта, который принимает во внимание моральные обязанности, установленные реальными обстоятельствами действия и поведения. Рассуждение Голосовкера могло бы способствовать к этому его трактовкой подвига Мити или рассуждениями об Алеше, в тесной связи с образом старца Зосимы: «Не в тезисе видел Достоевский ответ, что Зосима-Алеша, как персонафицированный тезис, только теоретическое желание автора»<sup>50</sup>. Тем самым героем становится Митя-Дмитрий Карамазов:

Тут не в тезисе или антитезисе суть, а в их вечном поединке, который и есть для Мити сочетанием секрета с тайной, который и раскрывает ему жизнь,

<sup>49</sup> S. Hessen, *Die Tragödie des Guten in «Brüder Karamasoff»*. *Versuch einer Darstellung der Ethik Dostojewskis*, «Der Russische Gedanke» 1929, № 1, с. 63–80. Или также S. Hessen, *Idea dobra w powieści «Bracia Karamazow»*. *Z zagadnień etyki Dostojewskiego*, «Przegląd Współczesny» 1929, 28 (82), с. 186–197, 28 (83), с. 478–491.

<sup>50</sup> Я Э. Голосовкер, *Достоевский и Кант...*, с. 83.

как трагическую inferнальную красоту. Суть в битве, а не в победе той или другой стороны, суть в вечной титаномании — в борьбе. И титаническая душа Мити восторженно приветствует и принимает эту жизнь<sup>51</sup>.

Голосовкер опять не забывает о боевом драматическом тоне и мотивах соперничества, борьбы. Он вводит то, что создает ложный след и камуфлирует его истинный замысел.

О каком замысле идет речь, мы точно определить не можем, но с уверенностью можно сказать, что суть его не заключается в самих упомянутых утверждениях Голосовкера. Это связано с чем-то другим, контуры чего мог бы нам объяснить мотив «*имагинативного абсолюта*», с которым можно встретиться в его *Фрагментах в Логике мифа*. Именно имагинативный абсолют есть то, что стоит над природным и культурным в человеке, определяет его, но не является ни природой, ни достоянием культуры. Может быть, это и есть то, что является источником криминального детектива, драматизм которого создают антиномии чистого разума Канта и положительным образцом решения которых является Достоевский.

Между прочим, ответ на *малаховский* вопрос таков: Нет! Он лишь избрал неудачный подход.

## REFERENCES

- Al-Azm, Sadiq. *The Origins of Kant's Arguments in the Antinomies*. Oxford: Oxford University Press, 1972.
- Belousova, Vera. "Tvorchestvo Yakova Golosovkera v kontekste ruskoj i zapadnoevropejskoj kultury." *Studia Rossica Posnaniensia*, 2012, Vol. XXXVII: 25–31 [Белоусова, Вера. "Творчество Якова Голосовкера в контексте русской и западноевропейской культуры" // *Studia Rossica Posnaniensia* 2012, Vol. XXXVII: 25–31].
- Braginskaya, Nina. "Ob avtore i knige." Golosovker, Yakov. *Logika mifa*. Moskva: Nauka, 1987: 188–206 [Брагинская, Нина. "Об авторе и книге." Голосовкер, Яков, *Логика мифа*. Москва: Наука, 1987: 188–206].
- Golosovker, Yakov. *Logika mifa*. Moskva: Nauka 1987 [Голосовкер, Яков, *Логика мифа*. Москва: Наука, 1987].
- Golosovker, Yakov. *Dostoyevskij i Kant. Razmyshleniye chitatelya nad romanom Brat'ya Karamazovy i traktatom Kanta Kritika chistogo razuma*. Moskva: Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, 1963 [Голосовкер, Яков, *Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом Братья Карамазовы и трактатом Канта Критика чистого разума*. Москва: Издательство академии наук СССР 1963].

<sup>51</sup> Там же, с. 84.

## ДОСТОЕВСКИЙ, КАНТ, ГОЛОСОВКЕР...

- Hessen, Sergey. "Die Tragödie des Guten in 'Brüder Karamasoff.' Versuch einer Darstellung der Ethik Dostojewskis." *Der Russische Gedanke*, 1929, no. 1: 63–80.
- Hessen, Sergiusz. "Idea dobra w powieści 'Bracia Karamazow.' Z zagadnień etyki Dostojewskiego." *Przegląd Współczesny*, 1929, no. 28 (82): 186–197, 28 (83): 478–491.
- Krajewski, Marek. *Festung Breslau*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2006.
- Krajewski, Marek. *Widma w mieście Breslau*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2005.
- Lagunov, Aleksey, and Nizhnikov Sergey. *FIL - i - SOF. Besedy o Vechnom i brennom*. Moskva: Infra-M, 2012 [Лагунов, Алексей, Нижников Сергей. *ФИЛ - и - СОФ. Беседы о Вечном и бренном*. Москва: Инфра-М 2012].
- Lopatin, Lev. "Ucheniye Kanta o poznanii." Abramov, Aleksandr, and Zhuchkov, Vladimir. Eds. *Kant: pro et contra*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Russkoy Khristianskoy gumanitarnoy akademii, 2005: 484–497 [Лопатин, Лев. "Учение Канта о познании." Абрамов, Александр, and Жучков, Владимир. Eds. *Кант: pro et contra*. Санкт-Петербург: Издательство Русской Христианской гуманитарной академии, 2005. 484–497].
- Kant, Immanuel. "Kritika chistogo razuma." Kant, Immanuel. *Sobraniye sochineniy v 8 t*. T. 3. Moskva: CHORO [Кант, Иммануил. "Критика чистого разума." Кант, Иммануил. *Собрание сочинений в 8 т*. Т. 3. Москва: ЧОРО 1994].
- Young, Michael. Ed. *Immanuel Kant Lectures on Logic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- McLaughlin, Peter, and Schlaudt, Oliver. "Kant's Antinomies of Pure Reason and the Hexagon of Predicate Negation." *Logica Universalis*, 2020, no. 1 (14): 51–67.
- Wroński, Marcin. *A na imię jej będzie Aniela*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2011.

Перевод Валерия Купки

The paper is an outcome of the research project VEGA 1/0280/18 Kant and Philosophy of History supported by the Ministry of Education, Science, Research and Sport of the Slovak Republic.



FELIKS SHTEINBUK

 ORCID <http://orcid.org/0000-0002-4852-815X>

Univerzita Komenského v Bratislave

## «ПЕВЕЦ ВО СТА...», ИЛИ ЛАТЕНТНЫЙ СТАЛИНИЗМ МИХАИЛА БУЛГАКОВА

“A SINGER IN A STA...”, OR LATENT STALINISM OF MIKHAIL BULGAKOV

The article analyses the implementation of one of the leading themes of Mikhail Bulgakov's literary works, which concerns the confrontation between the artist and the authorities. In this regard, the aim of the research is defined as an attempt to discover and substantiate the real meaning of this theme, using biographical, cultural-historical and comparative-typological methods. As a result of the analysis of mainly the novel *The Master and Margarita* and the play *Batum*, the conclusion is made that the writer's artistic world is characterized by latent and conscious Stalinism, therefore the writer is trying to de-demonize and humanize the images of Woland and Stalin which correlate with each other.

Но дух отцов воскрес в сынах;  
Их поприще пред нами...  
Мы там найдем их славный прах  
С их славными делами.  
В. Жуковский,  
*Певец во стане русских воинов*<sup>1</sup>

### ВВЕДЕНИЕ

Большинство исследователей жизни и творчества Михаила Булгакова полагают, что одна из ведущих тем его литературного наследия касалась противостояния между художником и властью<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> <https://ilibrary.ru/text/1376/p.1/index.html> (20.03.2021).

<sup>2</sup> См., например, М. Петровский, *Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова*, Издательство Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург 2008, с. 14–16, 51.

Подобным представлениям способствовала судьба самого писателя, вынужденного в силу исторических обстоятельств, связанных с падением российского самодержавия и приходом к власти большевиков, принять необходимость существования в чуждом и, более того, враждебном окружении. Обыск в квартире Булгакова 7 мая 1926 года и изъятие, вследствие этого, не только рукописей, но и текстов, «[...]имеющи[х] для [него] громадную интимную ценность[...]»<sup>3</sup>, то есть дневников, многочисленные цензурные ограничения и практически непрекращающаяся травля в советской прессе — все это служило достаточным и неопровержимым доказательством того, что Булгаков если и не был оппозиционером, то, по определению Фазиля Искандера, «[...]основным в жизни этого веселого, доброго, сильного человека» была «борьба, а точнее сказать — сопротивление»<sup>4</sup>.

Существенным образом данная тема нашла свое отражение и в произведениях Булгакова, среди которых особое место в предложенной перспективе занимают пьесы *Александр Пушкин (Последние дни)* и *Кабала святош*, а также романы *Жизнь господина де Мольера* и *Мастер и Маргарита*. В большинстве упомянутых текстов искомое противостояние реализуется либо непосредственно, либо опосредованно — благодаря историческому контексту, в рамках которого особенно в 30-е годы в Советской России личности Пушкина и Николая I так же, как личности Мольера и Людовика XIV, воспринимались как антагонистические просто по умолчанию<sup>5</sup>.

Кроме этого, по мнению Эллендеи Проффер,

[...]при всей силе фантазии Булгаков-писатель был прочно связан с общественной и политической реальностью, шла ли речь об эпохе Пилата, Пушкина или Мольера. В этих столь различных на первый взгляд обществах его интересовали прежде всего черты сходства с его собственным временем. А они были — всюду он видел тирана, окруженного армией доносчиков, всюду видел власть, основанную на страхе<sup>6</sup>.

В то же время в самом знаменитом романе писателя эта коллизия выглядит достаточно противоречиво. Так, в финальных

<sup>3</sup> М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова*, Книга, Москва 1988, с. 333.

<sup>4</sup> Ф. Искандер, *Уроки мужества*// М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова...*, с. 5–6.

<sup>5</sup> См., например: М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова...*, с. 419.

<sup>6</sup> Э. Проффер, *Художники и власть. По страницам романа Мастер и Маргарита*, перев. Б. Кинжеева, „Иностранная литература” 1991, № 5, с. 216.

сценах *Мастера и Маргариты* «[...] сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат»<sup>7</sup> то ли по капризу Воланда, то ли по воле Мастера, то ли по произволу автора устремляется «[...] по лунной дороге [...]»<sup>8</sup> туда, где его ждет Иешуа, которого казнили по распоряжению этого наместника Тиберия и с которым, по предположению того же Воланда, «[...] может быть, до чего-нибудь они договорятся»<sup>9</sup>.

Но дело не только в странных отношениях между палачом и жертвой, «бродячим философом»<sup>10</sup> и тем, у кого нестерпимо «болит голова»<sup>11</sup> — не менее загадочными выглядят и реляции между «[...] часть[ю] той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»<sup>12</sup> и никому, кроме критика Латунского, компетентных органов и Маргариты, неизвестного, да к тому же безымянного писателя по прозвищу Мастер.

Важно, однако, что в обеих этих парах, представляющих антиномичность социально-властного истеблишмента и литературно-философской общественности, выражена идея взаимодействия объективно противостоящих друг другу персонажей. И в этом смысле невозможно обойти вниманием еще одно произведение Булгакова — пьесу *Батум*, которая была написана к 60-тилетнему юбилею Сталина и главным героем которой стал сам юбиляр, изображенный в начале своей карьеры «пламенного революционера». В этом случае коллизия между тираном и писателем представлена не в образах художественного произведения, а в том, как и каким создал автор героя, а также в том, что он вообще создал героя, от реального прототипа которого зависели не только и не столько успех пьесы, сколько без преувеличения «жизнь и судьба» автора этого драматического опуса.

В связи с изложенным выше цель данной статьи заключается в том, чтобы с помощью биографического, культурно-исторического и сравнительно-типологического методов попытаться обнаружить и обосновать реализованный в творчестве Булгакова действительный смысл темы «художник и власть».

<sup>7</sup> М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Художественная литература, Москва 1984, с. 438.

<sup>8</sup> Там же, с. 437.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же, с. 33.

<sup>11</sup> Там же, с. 29.

<sup>12</sup> Там же, с. 9.



## ВЫРОЖДЕНИЕ ГЕРОЕВ

В своем фундаментальном исследовании Мариэтта Чудакова по поводу замысла и идейного содержания пьесы *Кабала святош*, пишет о «противостоянии художника» и о том, что «отношения Мольера с королем сразу же проступили как важнейший мотив пьесы»<sup>13</sup>.

«Вершинами» драматургического творчества Булгакова считает его пьесы *Кабала святош* и *Последние дни* Василий Новиков, полагая, что в этих произведениях показано «столкновение гения с самовластием»<sup>14</sup>.

Масако Омори убежден, «что в произведениях Булгакова, написанных в 1930-х гг., не только в *Алекサンドре Пушкине*», но и в других его текстах, включая *Кабалу святош*, *Ивана Васильевича*, *Батум*, *Жизнь господина де Мольера* и, наконец, роман *Мастер и Маргарита*, «[...]можно отметить „вертикальность” в системе персонажей — иерархические отношения между художником и властью [...]»<sup>15</sup>.

И, будто бы подытоживая озвученную оценку, Мария Филина утверждает, что «для художественной системы Михаила Булгакова характерны сквозные мотивы, в частности, погранное достоинство и поиски восстановления справедливости, художник и тиран [...]»<sup>16</sup>.

Вместе с тем следует заметить, что концентрация авторского внимания на какой-то одной проблеме неизбежно порождает не только вполне закономерную эволюцию, но нередко и аберрацию в ее восприятии. Даже простой и далеко не полный перечень произведений, приведенных выше, уже указывает на очевидную деградацию данной проблемы.

В частности, ее реализация началась с образов таких титанов культуры, как Мольер и Пушкин. При этом конфронтация

<sup>13</sup> М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова...*, с. 417.

<sup>14</sup> В. Новиков, *Михаил Булгаков — художник*, Московский рабочий, Москва 1996, с. 174.

<sup>15</sup> М. Омори, *Творчество М. А. Булгакова в советском культурном контексте 1930-х гг.: образ А. С. Пушкина и мотив бессмертия художника*, «Новый филологический вестник» 2014, № 1 (28), с. 77.

<sup>16</sup> М. Филина, *Унижение и восстановление справедливости: различное сюжетное воплощение в творчестве М. А. Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы*, ред. Г. Пшебинда и Я. Свежий, Wydawnictwo «scriptum», Краков 2012, с. 60.

между венценосными особами и их придворными поэтами и комедиантами носила, безусловно, противоречивый характер, так как моральные преимущества вторых частично нивелировались их зависимым положением перед первыми. Однако и такой конфигурации было достаточно, чтобы не оставалось никаких сомнений в том, что Булгаков, по его собственному утверждению, «[...] хотел написать пьесу о светлом ярком гении Мольера, задавленном черной кабалой святош при полном попустительстве абсолютной, удушающей силы короля»<sup>17</sup>.

Но затем через комедийную репрезентацию в пьесе *Иван Васильевич* Иоанна Грозного, личность которого в сталинскую эпоху подверглась ренессансным манипуляциям и идеализации, а в случае Булгакова — комическому очеловечиванию, эволюция этой проблематики завершилась объективно верноподданническим изображением живого и всемогущего тирана в его молодые годы. Причем в такой художественной интерпретации уже не художник противостоял власти, а революционно ангажированный персонаж пьесы выступал активным антагонистом царского самодержавия.

Что же касается романа *Мастер и Маргарита*, то в этом произведении противостояние двух начал обыгрывается в самых неожиданных формах, видах и разновидностях.

Вот только короткий список таких антиномий: Иешуа и Пилат, Левий Матвей и Иешуа, Мастер и Воланд, свита Воланда и Воланд, работники Варьете и Воланд и, наоборот, Воланд со свитой и финдиректор Варьете Григорий Данилович Римский, в конце концов, Воланд и москвичи, а также просто обыкновенные граждане вроде экономиста-плановика Максимилиана Андреевича Поплавского, то есть «киевского дяди»<sup>18</sup> Берлиоза, и проч. Разумеется, персонажей, упомянутых последними, трудно назвать художниками даже метафорически, но учитывая, что все они представляют собой результат художественного вымысла и что каждый из них пребывает в формальной оппозиции к тому, кто восседает в «неизвестно как и откуда»<sup>19</sup> появившемся на сцене Варьете кресле или «широко раскинулся на постели»<sup>20</sup>

<sup>17</sup> См.: А. Смелянский, *Михаил Булгаков в художественном театре*, Искусство, Москва 1986, с. 265.

<sup>18</sup> М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 52.

<sup>19</sup> Там же, с. 138.

<sup>20</sup> Там же, с. 291.

в «нехорошей квартирке»<sup>21</sup>, можно сделать вывод о конфликтном типе их реляций.

Впрочем, отношения между Иешуа и Пилатом и Левием Матвеем и Иешуа особых вопросов не вызывают. Пилат — прокуратор, а значит, он не финдиректор Римский, а римский наместник императора; Иешуа — «преступник», смертный приговор которому вынужден был утвердить Пилат и за смерть которого он распорядился отомстить предателю — Иуде из Кириафа.

В свою очередь, Иешуа — философ, который, подобно киникам, не фиксирует свои идеи на письме, но провозглашает их, а Левий Матвей — это его преданный адепт, отчаянно пытающийся сохранить для потомков эти идеи, хоть, по свидетельству самого философа, «решительно ничего из того, что там написано, [он] не говорил»<sup>22</sup>.

Таким образом, во всех этих случаях речь идет об ироническом и даже отчасти гротескном переосмыслении и интерпретации интересующей нас проблемы. Это не умаляет ее значимости, но переводит ее рассмотрение в несколько иное русло, отличное, например, от присутствия Пушкина «[...] в мире, который его уничтожил»<sup>23</sup>, или от пьесы *Кабала святош*, в которой «[...] писатель еще более высветил зловещую роль Кабалы [...], но не пощадил на этот раз и короля»<sup>24</sup>.

## ВОЛАНД «И ТЕПЕРЬ ЖИВЕЕ ВСЕХ ЖИВЫХ»

Намного интереснее в предложенном контексте представлен образ Воланда, а также особенности его противостояния с разнообразными художниками, поскольку, помимо очевидного иронического или даже сатирического дискурса, наличие которого характерно для романа *Мастер и Маргарита*, в этом произведении реализуется и другая линия.

Показательно, что сам Воланд менее всего склонен к высмеиванию тех, с кем ему приходится иметь дело. Эту миссию с успехом выполняют Коровьев и Бегемот, беспрепятственную дея-

<sup>21</sup> Там же, с. 87.

<sup>22</sup> Там же, с. 27.

<sup>23</sup> А. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре...*, с. 336.

<sup>24</sup> См.: В. Мультагули, *Мольер в жизни Булгакова*, «Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры» 2003, ноябрь, с. 81–82.

тельность которых он обеспечивает и благословляет. Кроме того, и это самое главное — как юмористический, так и сатирический эффекты возникают главным образом не только и не столько благодаря невозмутимости Воланда, сколько вследствие самого факта присутствия этого представителя inferнальной сферы в реальности советской Москвы 30-х гг.

В то же время анализ научных источников позволяет сделать вывод о том, что многие авторы, в том числе и упомянутые выше, находятся в плену советского мышления, вследствие чего изображение Воланда или Иешуа уже само по себе считается ими выражением определенной оппозиционности. Но парадокс, во-первых, заключается в том, что и Воланд, и Иешуа на самом деле были вполне лояльны по отношению к светской власти.

В частности, Воланд и его подручные не просто легко избегают общения, например, с дежурящим в подъезде дома, где находилась квартира № 50, таинственным человеком «в кепке и высоких сапогах»<sup>25</sup>, в котором несложно было угадать работника НКВД, но и все их действия старательно обходят возможность любого непосредственного столкновения с представителями самой весомой на тот момент властной советской институции. Более того, в определенные моменты эта необычная компания даже благонамеренно сотрудничает с «компетентными органами», как, скажем, тогда, когда «[...] проклятый переводчик [то есть Фагот] оказался в передней, навертел там номер и начал почему-то очень плаксиво говорить в трубку [...]» о том, что «[...] счита[ет] долгом сообщить, что [...] председатель жилтоварищества дома номер триста два-бис по Садовой, Никанор Иванович Босой, спекулирует валютой»<sup>26</sup>.

Поведение Иешуа мотивировано еще большей лояльностью по отношению к прокуратору и к власти, которую последний олицетворяет. И, может быть, именно поэтому смертный приговор несчастному выносит не Пилат, а синедрион во главе с «исполняющи[м] обязанности президента Синедриона первосвященник[ом] иудейски[м] Иосиф[ом] Каиф[ой]»<sup>27</sup>, а Пилат лишь вынужден утвердить этот несправедливый с его точки зрения, однако обязательный к исполнению судебный вердикт.

<sup>25</sup> М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 285.

<sup>26</sup> Там же, с. 116.

<sup>27</sup> Там же, с. 38.

И, во-вторых, основу часто показного и агрессивного атеизма в так называемых «московских главах» романа, с одной стороны, составляла обусловленная православной разновидностью христианства культура, которая характеризовалась глубокой религиозностью и общественного сознания в целом, и сознания отдельных ее носителей в частности. Поэтому Воланд, будучи «нечистой силой»<sup>28</sup>, кажется анахронизмом и фантазмагорической выдумкой только представителям официальной, атеистически ангажированной власти, в то время как простые граждане воспринимают его в качестве вполне реального персонажа.

А, с другой стороны, и «ершалаимские главы», посвященные переписыванию библейской истории, также весомым образом нивелируют его фикциональный характер, ибо если Пилат — это образ, не существующий вне христианства, то и Воланд — это образ, вне христианства существовать также не могущий. Особенно если учесть тот факт, что, «анализируя тему власти в *Мастере и Маргарите*», Александр Кораблев насчитал «четыре типа значений: буквальные, аллегорические, символические и мистические»<sup>29</sup>.

Кроме того, история редакций данного произведения и его названий показывают, что «центральным персонажем романа является Воланд»<sup>30</sup>. Вместе с тем это вовсе не означает, что, как считает Дональд Пайпер, Воланд и его свита — это Сталин и его окружение в числе Молотова и его жены Полины Жемчужиной, Ворошилова и Ежова<sup>31</sup>.

Но само наличие в современном литературоведении попыток аллегорически истолковать персонажей романа, связав их с реальными политическими фигурами того времени, когда создавался роман Булгакова, кажется неслучайным и вполне оправданным. Притом, что характер подобных реляций может быть интерпретирован как угодно — от удручающе прямоли-

<sup>28</sup> Там же, с. 116.

<sup>29</sup> А. Кораблев, *Мистерия власти в «Мастере и Маргарите»*, «Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.» 2011, выпуск 1, с. 120.

<sup>30</sup> Д. Макаров, *К проблеме авторского замысла в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, «Аналитика культурологии» 2009, № 1 (13), [http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/411-article\\_44-5.html](http://analiculturolog.ru/journal/archive/item/411-article_44-5.html) (22.12.2021).

<sup>31</sup> См. об этом: D. Piper, *An approach to «The Master and Margarita»*, «Forum for Modern Language Studies» 1971, vol. 7, № 2, с. 136–141.

нейных версий до вариантов более сложных и даже изощренных.

Так, Иван Рогощенков заметил, что в *«Белой гвардии»* большевики, красное воинство — аггелы, служители сатаны, а в *Мастере и Маргарите* свита Воланда борется с большевиками, поджигает их столицу»<sup>32</sup>, и, следовательно, выступает в качестве положительной силы, нацеленной на очищение мира от зла. С такой откровенной демонизацией большевизма, может быть, и можно было бы согласиться, но поскольку антагонистом в предложенном контексте выступает дьявольская сила, то подобное противостояние представляется более чем надуманным.

Тем более что в одной из своих публичных лекций, посвященных *Мастеру и Маргарите*, Дмитрий Быков, напротив, высказал предположение, в соответствии с которым «[...] Булгаков позволил себе небывалое дерзновение [...]», заключавшееся, по мнению этого критика, в том, что «[...] есть книги, написанные за Сталина, книги, написанные против Сталина, а есть книги, написанные для Сталина, как прямое послание ему»<sup>33</sup>, и именно таким посланием Сталину Быков считает знаменитый роман.

Однако и с этим утверждением трудно согласиться по той простой причине, что если бы у Булгакова и была потребность в художественных посланиях «великому кормчему», то он мог удовлетвориться как раз пьесой *Батум*, создание которой, будучи приуроченной к 60-тилетнему юбилею «вождя мирового пролетариата» и непосредственно посвященной изображению личности молодого Сосо Джугашвили, предоставляло ее автору практически неограниченные возможности для опосредованно-образной коммуникации с тогдашним Сталиным.

Такая коммуникация, собственно, и состоялась, но ее итог оказался далеким от ожидаемого и желаемого. А к тому же результатом стала еще одна, до сих пор неразрешенная загадка, попытка разгадки которой может оказаться релевантной для данного исследования.

<sup>32</sup> И. Рогощенков, *Камо грядеши? (Чье «евангелие» в романе Булгакова «Мастер и Маргарита»?)*, «Проблемы исторической поэтики» 2005, № 7, с. 614.

<sup>33</sup> Д. Быков, *Михаил Булгаков «Мастер и Маргарита», 1966 год — Сто лекций с Дмитрием Быковым*, [https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto\\_lektsij\\_s\\_dmitriem\\_bykovym/master-428416/](https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_lektsij_s_dmitriem_bykovym/master-428416/) (22.12.2021).

## ДЕДЕМОНИЗАЦИЯ ДЕМОНА И ОЧЕЛОВЕЧИВАНИЕ ЧЕЛОВЕКА

Как пишет Смелянский, «Булгаков хотел быть услышанным и понятым», и «в стремлении выйти к современникам, а не к потомкам, зарождается и создается *Батум*»<sup>34</sup>. Тем не менее, несмотря на то, что «[...] Комитет по искусству одобрил пьесу, МХАТ принял ее к постановке», и «приступил к работе над ней», последовала «[...] отрицательная реакция на нее Сталина», а «его запрет ставить эту пьесу, трагически отозвавшийся на судьбе Булгакова, фактически ускори[л] его смерть»<sup>35</sup>.

Что же касается загадки, то она заключалась в том, что «[...] генеральный секретарь, разговаривая с Немировичем, сказал, что пьесу *Батум* он считает очень хорошей, но что ее нельзя ставить»<sup>36</sup>.

Примечательно, что Алексей Варламов, размышляя над причинами этой противоречивой «высочайшей» рецепции, ищет ответ не в «генеральном секретаре» и не в тех мотивах, которыми руководствовался Сталин, а в Булгакове и утверждает, что дело не «[...] в компромиссе, в давлении друзей и „друзей“, в уговорах жены» и «не в том, что автор *Турбинных* сломался либо купился. Скорее — он просто очень и очень устал», и поэтому «пьеса *Батум*, которая стала ядовитым плодом нарушения [нравственных] запретов и изменой самому себе, подпортила репутацию бесстрашного и негибаемого человека, для которого честь никогда не была лишним бременем»<sup>37</sup>.

Таким образом, и в этом случае уже в новейшем исследовании утверждается мысль, согласно которой Творец противостоит Тирану, но оказывается побежденным и идет на сделку с... дьяволом?

Разумеется, если рассматривать эту ситуацию через призму противостояния, то в итоге подобной конфронтации художника ждет либо победа, либо поражение. Поэтому неудивительно, что часть исследователей склоняются к первому варианту<sup>38</sup>, а другая часть так же, как и Варламов, — ко второму<sup>39</sup>. Однако можно

<sup>34</sup> А. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре...*, с. 265.

<sup>35</sup> В. Новиков, *Михаил Булгаков — художник...*, с. 314.

<sup>36</sup> М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова...*, с. 643.

<sup>37</sup> А. Варламов, *Михаил Булгаков*, Молодая гвардия, Москва 2020, с. 767.

<sup>38</sup> См. об этом, например: А. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре...*, с. 327; В. Новиков, *Михаил Булгаков — художник...*, с. 277 и др.

<sup>39</sup> См. об этом, например: Э. Проффер, *Предисловие // Неизданный Булгаков: тексты и материалы*, ред. Э. Проффер, Ардис, Анн Арбор 1977, с. 8;

предположить, что противостояния на самом деле не было и что в основе этих отношений, или, точнее, отношения Булгакова к Сталину, лежали совершенно другие интенции.

В этой связи следует начать сначала и обратить внимание на то, что Булгаков родился в Российской империи, но не в метрополии, а в колонии, то есть в Киеве, который он считал русским городом и который писатель потерял вследствие революционных событий 1917–1921 гг. Показательным в этом контексте представляется и тот факт, что из всех властей, которые сменились в его любимом Городе за этот период, самой ненавистной для него оказалась власть украинская, отвергавшая перспективу существования Украины в едином государстве с Россией<sup>40</sup>.

Что же касается большевиков, то хоть они и уничтожили монархию, однако, мечтая о мировой революции, им удалось восстановить империю. И для русского Булгакова это оказалось более приемлемым, чем украинский Киев и украинская Украина, в которых он не видел для себя места, а потому, в конце концов, оказался в Москве — в сердце этой самой новоявленной империи.

С другой стороны, можно предположить, что судьба самого Булгакова должна была представляться писателю удивительной и едва ли не мессианской, потому что ему удалось пережить Первую мировую и гражданскую войны, одолеть «возвратный тиф»<sup>41</sup> и избавиться от наркотической зависимости<sup>42</sup>, а затем благодаря силе своего таланта все же «покорить» Москву.

Но ставить себя на один уровень с тираном он мог позволить себе только до начала 30-х годов, когда 18 апреля 1930 года Булгакову позвонил Сталин<sup>43</sup>, тем самым ответив писателю на его «письмо правительству» от 28 марта 1930 года и формально уравнивая его с собой. Однако ни характер разговора Сталина с Булгаковым, ни письма Булгакова, предшествующие (и следующие) этому звонку, — письма, которые по своей форме и содержанию были челобитными, причем челобитными по большей части безрезультатными, не оставляли ни малейших

---

М. Чудакова, *Первая и последняя попытка*, «Современная драматургия» 1988, № 5, с. 216 и др.

<sup>40</sup> См. об этом, например: М. Чудакова, *Жизнеописание Михаила Булгакова...*, с. 68, 83 и т.д.

<sup>41</sup> Там же, с. 133.

<sup>42</sup> Там же, с. 75.

<sup>43</sup> Там же, с. 438.



иллюзий относительно того, что говорить о каком бы то ни было равенстве просто не приходилось. К тому же в самой постановке вопроса Творец — Тиран уже заключалась гордыня, граничащая с высокомерием, потому что речь в данном случае шла не только о том, чтобы приблизиться к небожителю, но и о том, чтобы вместе с этим небожителем и благодаря ему возвыситься над остальными.

Безусловно, Волада на сцену Варьете усаживает Автор. Правда, публика о художественных проделках автора может узнать только по личному соизволению Тирана. А Тиран, кроме полюбившейся ему пьесы *Дни Турбиных*<sup>44</sup>, к остальным произведениям Автора настроен был более чем скептически. Не стала исключением из этого правила и пьеса *Батум*.

История написания этого произведения интересна, прежде всего, в том смысле, что «пьеса, по свидетельству Е. С. Булгаковой, была задумана драматургом в начале февраля 1936 года, после первой успешной генеральной *Мольера*, когда открывались перспективы для других его пьес и сочинений», но «была написана через три года для Художественного театра [...]»<sup>45</sup>. Это означает, что замысел драмы возник не спонтанно, а вынашивался достаточно долгое время и стал результатом длительных и напряженных раздумий.

На это указывает и внушительный перечень вариантов названия «[...]» пьесы: *Бессмертие, Битва, Рождение славы, Аргонавты, Кормчий, Юность штурмана, Так было, Комета зажглась, Кондор, Штурман вел корабль, Юность командора, Юный штурман, Юность рулевого, Мастер, Дело было в Батуми*<sup>46</sup>.

И все же первоначальная версия, на которой остановился Булгаков, звучала как *Пастырь*. Ирина Белобровцева полагает, что

стоит задуматься [...] над первоначальным названием последней пьесы Булгакова — *Пастырь*, содержание которой справедливо определяют как превращение пророка в вождя, т.е. пророка как человека, выполняющего миссию провозглашения Божьей воли, в вождя, представляющего себя спасителем, мессией<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Там же, с. 404.

<sup>45</sup> А. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре...*, с. 320.

<sup>46</sup> Там же, с. 321.

<sup>47</sup> И. Белобровцева, *Миссианство Михаила Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы...*, с. 12.

В то же время это название было более чем красноречивым, так как отражало действительное положение вещей и реальное отношение Булгакова к Сталину, в котором драматург на тот момент, то есть «10.IX.1938»<sup>48</sup>, когда он вновь вернулся к написанию пьесы, видел уже не равного себе соперника<sup>49</sup>, а существо, стоящее на недостижимой высоте и внушающее без преувеличения священный ужас. Вероятно, именно поэтому в самой пьесе данная номинация Сталина сохранилась, хоть и приобрела несколько сниженный характер, поскольку сам персонаж, знакомясь с Порфирием, как-то даже кокетливо сознается, что «батумские почему-то прозвали [его] Пастырем»<sup>50</sup>.

Тем не менее окончательный вариант названия и в целом концепция пьесы претерпели существенную трансформацию, вследствие которой изображение Сталина с откровенно плакатно-пропагандистского сменилось все же, по преимуществу, на литературно-художественное.

Об этом свидетельствует тот факт, что образ Сталина, ради которого и написана была пьеса и вокруг которого разворачиваются основные события произведения, уходит на второй план, вследствие чего, по мнению Новикова, «главную роль в развитии исторически важных событий» в пьесе начинают играть «не исключительные личности, а восставшие массы, рабочие»<sup>51</sup>.

Особо показательными в этом плане представляются сцена в тюрьме и финальная сцена *Батума*. В первой из них Сталин, находясь в закрытой камере, инспирирует бунт, тем самым демонстрируя свои недюжинные организаторские, суггестивные и, в конечном итоге, лидерские качества предводителя и даже вождя. Однако начальник тюрьмы неожиданно оценивает их с мистической стороны, провожая Сталина, которого переводят в другую тюрьму, тихой, но выразительной филиппикой, мол, «у, демон проклятый!..»<sup>52</sup>.

Во второй же сцене, когда после «граничащего с чудом»<sup>53</sup> бегства из сибирской ссылки легендарный Сосо вновь оказывается

<sup>48</sup> А. Смелянский, *Михаил Булгаков в Художественном театре...*, с. 321.

<sup>49</sup> См. об этом: М.-К. Отан-Матъе, *Перечитывая «Батум» сегодня // Михаил Булгаков, его время и мы...*, с. 508.

<sup>50</sup> М. Булгаков, *Пьесы 30-х годов*, Искусство — СПб, Санкт-Петербург 1994, с. 218.

<sup>51</sup> В. Новиков, *Михаил Булгаков — художник...*, с. 304.

<sup>52</sup> М. Булгаков, *Пьесы 30-х годов...*, с. 249.

<sup>53</sup> Там же, с. 256.

в Батуме, «в домике Сильвестра»<sup>54</sup>, он опять после короткого, но теплого во всех смыслах человеческого общения с Порфирием и Наташей, дистанцируется от них на этот раз благодаря такому естественному и действенному способу, как сон. Поэтому неудивительно, что присоединившийся к ним Сильвестр благоговейно застывает в молчании, чтобы не потревожить онейрически обусловленное отсутствие Сталина, заснувшего мертвым сном в собственном доме этого персонажа<sup>55</sup>.

При этом необходимо отметить еще одно немаловажное последствие такой художественной стратегии. Оно заключается в том, что, уводя своего главного героя на второй план, Булгаков поступает в соответствии со своими обычными художественными предпочтениями, когда те, ради кого пишется произведение, остаются или почти невидимыми, как Пушкин в одноименной пьесе, или внешне дистанцированными по отношению к развитию действия, как Воланд в *Мастере и Маргарите*.

Вместе с тем результаты такого отсутствия/дистанцирования приобретают амбивалентный характер, вследствие чего позволяют соответствующим персонажам как приподняться над окружающими, так и одновременно стать более доступными и, что самое важное, более человечными. Причем последнее качество становится действительно решающим свойством подобной стратегии, поскольку для обычных действующих лиц прибегать к подобным ухищрениям нет никакой необходимости. Иное дело если речь идет о «солнце русской поэзии». Или — о демоническом начале в образе Сталина, не говоря уж о Воланде.

Впрочем, в своей весьма обстоятельной и интересной статье Мари-Кристин Отан-Матье предлагает еще одну версию, призванную объяснить «загадку *Батума*»<sup>56</sup>, так как, по мнению исследовательницы,

интерес пьесы, быть может, заключается не столько в явной параллели с фаустовским договором с дьяволом или тематическом и стилистическом единстве с остальными произведениями Булгакова, сколько в невероятном вызове, который прячется за обманчивой формой хвалебного жизнеописания: Булгаков, в момент кульминации сталинского террора, когда каждую

<sup>54</sup> Там же, с. 216.

<sup>55</sup> О дегероизации образа Сталина см. также: П. Фаст, *Документ, вымысел, миф? Контексты пьесы «Батум» Михаила Булгакова // Михаил Булгаков, его время и мы...*, с. 522–523.

<sup>56</sup> М.-К. Отан-Матье, *Перечитывая «Батум» сегодня...*, с. 505.

ночь арестовывали тысячи советских людей, имел невероятную дерзость сделать центральными в своей пьесе сцены заговоров, обысков, арестов, допросов и дурного обращения сотрудников тюрьмы с заключенными<sup>57</sup>.

И в заключение этих размышлений Отан-Матье приходит к выводу, согласно которому Булгаков в *Батуме* ставит перед собой «донкихотскую» задачу умиротворения и даже христианизации Тирана и с этой целью якобы «[...] предлагает [Сталину] отказаться от насилия, соблюдать права человека, установить атмосферу доверия»<sup>58</sup>.

Думается, что нет необходимости всерьез рассматривать эти, исполненные благих намерений концептуализации, поскольку их несостоятельность со всей очевидностью вытекает из самой цитируемой статьи. Булгаков не только не мог взывать к милосердию Сталина, особенно после 1937 года, когда Большой террор уже ни у кого не оставлял никаких сомнений и иллюзий по поводу режима, который был создан Сталиным и который, в том числе, кристаллизовал культ его личности, — драматург и не собирался этого делать потому, что свою миссию он усматривал в совершенно другом — в примирении со злом и в очеловечивании зла, чьим художественно-фикциональным олицетворением был Воланд, миф о котором Булгаков «[...] дедемонизировал [...], сняв [с него] в основном мрачно-мистические черты»<sup>59</sup>, а живым воплощением — «генеральный секретарь», то есть Сталин в образе Воланда и Сталин в образе Сталина, или, точнее, Сосо Джугашвили.

## ВЫВОДЫ

Таким образом, не противостояние с Тираном, но попытка показать его еще не забронзовевшим от пролитой крови миллионов ни в чем не повинных людей и настойчивое стремление превратить его из жестокого и безжалостного монстра в человеческую личность — именно в этом и заключался латентный и сознательный сталинизм Булгакова, ни разу не арестованного, не сосланного на Колыму и не расстрелянного в подвалах Лубянки.

<sup>57</sup> Там же, с. 506.

<sup>58</sup> Там же, с. 516.

<sup>59</sup> Л. Сазонова, М. Робинсон, *Миф о дьяволе в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»*, «Труды Отдела древнерусской литературы» 1996, № 50, с. 765.

Разумеется, постановку пьесы *Батум* Сталин запретил потому, что она противоречила его образу, сложившемуся к тому времени, и потому, что в своей гуманизированной ипостаси «лучший друг детей», а равно и «лучший друг советских физкультурников» на тот момент в очеловечивании уже не нуждался. Но и никакого наказания Булгаков тоже не понес — наоборот, ему заплатили гонорар за это произведение, а кроме этого, «он получил право на лечение в престижном правительственном санатории»<sup>60</sup>, что могло означать, что в нем, в этом бывшем «попутчике», в конце концов все-таки признали «своего».

В предложенном контексте не кажется таким уж фантастическим гипотеза Быкова о том, что Сталину было известно также и содержание романа *Мастер и Маргарита*. И даже эпитафия, заимствованный из *Фауста* Иоганна Вольфганга Гете, приобретает неожиданное и оригинальное значение, связанное с апологией уже не мистического, а реального или, лучше сказать соц-реалистического зла.

## REFERENCES

- Belobrovtsseva, Irina. "Missianstvo Mikhaila Bulgakova." *Mikhail Bulgakov, yego vremya i my*. Pshebinda, Gzhegozh, and Svezhyi, Yanush (Eds.). Krakov: Wydawnictwo «Scriptum», 2012: 9–26 [Белобровцева, Ирина. "Миссианство Михаила Булгакова." *Михаил Булгаков, его время и мы*. Пшебинда, Гжегож, and Свежий, Януш (Eds.). Krakov: Wydawnictwo «Scriptum», 2012: 9–26].
- Bulgakov, Mikhail. *Master i Margarita*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1984 [Булгаков, Михаил. *Мастер и Маргарита*. Москва: Художественная литература, 1984].
- Bulgakov, Mikhail. *P'yesy 30-kh godov*. Sankt-Peterburg: Iskustvo — SPB, 1994 [Булгаков, Михаил. *Пьесы 30-х годов*. Санкт-Петербург: Искусство — СПб, 1994].
- Bykov, Dmitriy. *Mikhail Bulgakov «Master i Margarita», 1966 god — Sto lektsiy s Dmitriyembykovym* [Быков, Дмитрий. *Михаил Булгаков «Мастер и Маргарита», 1966 год — Сто лекций с Дмитрием Быковым*, <[https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto\\_lektsij\\_s\\_dmitriem\\_bykovym/master-428416/](https://tvrain.ru/lite/teleshov/sto_lektsij_s_dmitriem_bykovym/master-428416/)>].
- Chudakova, Marietta. "Pervaya i poslednyaya popytka (p'yesa M. Bulgakova o Staline)." *Sovremennaya dramaturgiya*, 1988, no. 5: 204–220 [Чудакова, Мариэтта. "Первая и последняя попытка (пьеса М. Булгакова о Сталине)", *Современная драматургия*, 1988, no. 5: 204–220].

<sup>60</sup> Б. Соколов, *Сталин, Булгаков, Мейерхольд... Культура под сенью великого кормчего*, Вече, Москва 2004, с. 230.

- Chudakova, Marietta. *Zhizneopisaniye Mikhaila Bulgakova*. Moskva: Kniga, 1988 [Чудакова, Мариэтта. *Жизнеописание Михаила Булгакова*. Москва: Книга, 1988].
- Fast, Piotr. “Dokument, vymysel, mif? Konteksty p’yesy Batum Mikhaila Bulgakova.” *Mikhail Bulgakov, yego vremya i my*. Pshebinda, Gzhegozh, and Svezhyi, Yanush. (Eds.). Krakov: Wydawnictwo «scriptum», 2012: 517–524 [Фаст, Петр. “Документ, вымысел, миф? Контексты пьесы Батум Михаила Булгакова.” *Михаил Булгаков, его время и мы*. Пшебинда, Гжегож, and Свежий, Януша. (Eds.) Краков: Wydawnictwo «Scriptum», 2012: 517–524].
- Filina, Mariya. “Unizheniye i vosstanovleniye spravedlivosti: razlichnoye syuzhetnoye voploshcheniye v tvorchestve M.A. Bulgakova.” *Mikhail Bulgakov, yego vremya i my*. Pshebinda, Gzhegozh, and Svezhyi, Yanush (Eds.). Krakov: Wydawnictwo «scriptum», 2012: 59–72 [Филина, Мария. “Унижение и восстановление справедливости: различное сюжетное воплощение в творчестве М. А. Булгакова.” *Mikhail Bulgakov, yego vremya i my*. Pshebinda, Gzhegozh, and Svezhyi, Yanush (Eds.). Krakov: Wydawnictwo «scriptum», 2012: 59–72].
- Korablëv, Aleksandr. “Misteriya vlasti v «Mastere i Margarite».” *Mikhail Bulgakov v potoke rossiyskoy istorii XX–XXI vv.*, 2011, no. 1: 109–125 [Кораблев, Александр. “Мистерия власти в «Мастере и Маргарите».” *Михаил Булгаков в потоке российской истории XX–XXI вв.*, 2011, no. 1: 109–125].
- Makarov, Denis. “K probleme avtorskogo zamysla v romane M.A. Bulgakova «Master i Margarita».” *Analitika kul’turologii*, 2009, no. 1 (13) [Макаров, Денис. “К проблеме авторского замысла в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита».” *Аналитика культурологии*, 2009, no. 1 (13) <[http://anali-culturolog.ru/journal/archive/item/411-article\\_44-5.html](http://anali-culturolog.ru/journal/archive/item/411-article_44-5.html)>].
- Mul’tatuli, Valentin. “Mol’yer v zhizni Bulgakova.” *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul’tury*, 2003, noyabr’: 81–82 [Мультадули, Валентин. “Мольер в жизни Булгакова.” *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры*, 2003, ноябрь: 81–82].
- Novikov, Vasilii. *Mikhail Bulgakov — khudozhnik*. Moskva: Moskovskiy rabochiy, 1996 [Новиков, Василий. *Михаил Булгаков — художник*. Москва: Московский рабочий, 1996].
- Omori, Masako. “Tvorchestvo M.A. Bulgakova v sovet-skoy kul’turnoy kontekste 1930-kh gg.: obraz A.S. Pushkina i motiv bessmertiya khudozhnika.” *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2014, no. 1 (28): 70–80 [Омори, Масако. “Творчество М.А. Булгакова в советском культурном контексте 1930-Х гг.: образ А.С. Пушкина и мотив бессмертия художника.” *Новый филологический вестник*, 2014, no. 1 (28): 70–80].
- Otan-Mat’ye, Mari-Kristin. “Perechityvaya Batum segodnya.” Transl. Balakhovskaya, Ye. *Mikhail Bulgakov, yego vremya i my*. Pshebinda, Gzhegozh, and Svezhyi, Yanush (Eds.) Krakov: Wydawnictwo «ycriptum», 2012: 505–516 [Отан-Матъе, Мари-Кристин. “Перечитывая Батум сегодня.” Перевод Балаховская, Е. *Михаил Булгаков, его время и мы*. Пшебинда, Гжегож, and Свежий, Януш (Eds.) Краков: Wydawnictwo «Scriptum», 2012: 505–516].
- Petrovskiy, Miron. *Master i Gorod: Kiyevskiye Kontekstymikhaila Bulgakova*. Sankt-Peterburg: Izdatel’stvo Ivana Limbakha, 2008 [Петровский, Мирон. *Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова*. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2008].

«ПЕВЕЦ ВО СТА...», ИЛИ ЛАТЕНТНЫЙ СТАЛИНИЗМ...

- Piper, Donald George Burland. "An approach to «The Master and Margarita»." *Forum for Modern Language Studies*, Vol. 7, 1971, no. 2: 134–157.
- Proffer, Ellendea. "Predisloviye." *Neizdannyy Bulgakov: teksty i materialy*. Proffer, Ellendea. (Ed.). Ardis: Ann Arbor, 1977 [Проффер, Эллендеа. *Предисловие*, в: *Неизданный Булгаков: тексты и материалы*, Проффер, Эллендеа (Ed.). Ардис: Анн Арбор 1977].
- Proffer, Ellendea. "Khudozhniki i vlast'. Po stranitsam romana Master i Margarita." Transl. Kinzheyev, V. *Inostrannaya literatura*, 1991, no. 5: 212–221 [Проффер, Эллендеа. "Художники и власть. По страницам романа *Мастер и Маргарита*." Transl. Кинжеев, Б. ). *Иностранная литература*, 1991, no. 5: 212–221].
- Rogoshchenkov, Ivan. "Kamo gryadeshi? (Ch'ye «yevangeliye»v romane Bulgakova «Master i Margarita»?)." *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2005, no. 7: 606–618 [Рогощенко, Иван. "Камо грядеши? (Чье «евангелие» в романе Булгакова «Мастер и Маргарита»?)." *Проблемы исторической поэтики*, 2005, no. 7: 606–618].
- Sazonova, Lidiya, Robinson, Mikhail. "Mif o d'yavole v romane M.A. Bulgakova «Master I Margarita»." *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury*, 1996, no. 50: 763–784 [Сазонова, Лидия, Робинсон, Михаил. "Миф о дьяволе в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»." *Труды Отдела древнерусской литературы*, 1996, no. 50: 763–784].
- Smelyanskiy, Anatoliy. *Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre*. Moskva: Iskustvo, 1986 [Смелянский, Анатолий. *Михаил Булгаков в Художественном театре*. Москва: Искусство, 1986].
- Sokolov, Boris. *Stalin, Bulgakov, Meyuerkhol'd... Kul'tura pod sen'yu velikogo kormchego*. Moskva: Veche, 2004 [Соколов, Борис. *Сталин, Булгаков, Мейерхольд... Культура под сенью великого кормчего*. Москва: Вече, 2004].
- Varlamov, Aleksey. *Mikhail Bulgakov*. Moskva: Molodaya gvardiya, 2020 [Варламов, Алексей. *Михаил Булгаков*. Москва: Молодая гвардия, 2020].



BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

 ORCID <http://orcid.org/0000-0002-0433-9920>

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

## METAFORA PODZIEMIA W TWÓRCZOŚCI ANDRIEJA ZWIAGINCEWA (NA PODSTAWIE SERIALU CZARNY POKÓJ: *OBSCURE, BUSHIDO, WYBÓR*)

THE METAPHOR OF THE UNDERGROUND IN THE WORKS OF ANDREI ZVYAGINTSEV  
(ON THE BASIS OF THE SERIES *THE BLACK ROOM: OBSCURE, BUSHIDO, CHOICE*)

The aim of the article is the analysis of the three episodes of the series *The Black Room* (2000), directed by Andrei Zvyagintsev, i.e. *Obscure*, *Bushido* and *Choice*. The focus of the interpretation constitutes the metaphor of the underground, which is derived from Fyodor Dostoevsky's novel *Notes from the underground* (1864). The author presents the case study of comparative nature, whose methodological framework constitutes the category of intertextuality, understood broadly as being close to Renate Lachmann's notion of the memory of the text. So far the selected films of Zvyagintsev have not been the subject of detailed film analyses. The presented point of view allows us to identify the underground as the metaphor, which is crucial for understanding not only the mentioned episodes of the series but also other films of the Russian director. The noted thematic similarities as well as formal solutions lead to the conclusion that the metaphor of the underground is first of all the sign of the empty form, the crisis of the contemporary world and the degradation of the human being, which are linked to the breakdown of the relationship between the individual and the collective.

Andriej Zwiagincew, rozpoznawalny przede wszystkim jako współczesny rosyjski reżyser filmów fabularnych, rozpoczął przygodę z kinem w roli aktora, twórcy spotów reklamowych i trzech odcinków serialu *Czarny pokój* (*Чёрная комната*, 2000). Nakręcone przez niego debiutanckie epizody, tj. *Obscure*, *Bushido* (*Буцудо*) i *Wybór* (*Выбор*) sytuowane są najczęściej w kręgu kina „stylu zerowego”, kina gatunku, gdzieś pomiędzy thrillerem a filmem kryminalnym. Sam reżyser w jednym z wywiadów wspomina, że jego zadaniem było wówczas stworzenie w ramach ograniczonego budżetu niepowiązanych ze sobą historii kryminalnych, w których zaangażowanych zo-



stanie 2–3 aktorów grających w zamkniętej przestrzeni mieszkania, daczy, biura czy statku<sup>1</sup>.

Celem niniejszego tekstu jest analiza zrealizowanej przez Zwiagincewa serii filmów z punktu widzenia metafory podziemia, mającej źródło w twórczości Fiodora Dostojewskiego, przede wszystkim zaś w tekście *Notatki z podziemia* (*Записки из подполья*, 1864). Zakrojone w ten sposób postępowanie badawcze będzie miało charakter komparatystyczny, oparty na metodzie intertekstualnego czytania tekstu artystycznego. Intertekstualność będę rozumieć znacznie szerszej niż jedynie współobecność jednego tekstu w drugim diagnozowaną przez cytat czy też postmodernistyczny patchwork, kolażowe sklejanie tekstu z innych tekstów<sup>2</sup>. Odkryciu metafory podziemia służyć będzie raczej podejście bliskie m.in. Rolandowi Barthesowi, rozumiejącemu intertekstualność jako własność nie tylko tekstu, będącego rodzajem archiwum, ale cecha przynależna całej kulturze nastawionej na ekspansję, „wielopłaszczyznową linkowość” i „polidialogowość”<sup>3</sup>. Wykorzystywaną przeze mnie koncepcję lokować można także na styku badań nad literaturą i pamięcią, jak chce Renate Lachmann, nazywając pamięć tekstu jego intertekstualnością i nowatorsko adaptując dokonania Julii Kristewej i Michaiła Bachtina. W jej ujęciu:

Lektura staje się wciąż powtarzaną próbą rozpoznania śladów, rozgałęzień, rozwarstwień, wyłobień, karbowania w strukturze danego tekstu, które zostawiła po sobie praca transformacji i ukrywania wskazówek oraz interpretacji jej funkcji. Interpretacja ta jest równoznaczna z „rozbiórką” [...], „rozwiązaniem” lub „demontażem” [...]. Lektura inicjuje proces rozszyfrowywania, zdejmuje każdą tropologiczną warstwę, by dotrzeć do pierwotnego miejsca tekstu, które wymyka się odkryciu<sup>4</sup>.

Z całą pewnością nie można bezpośrednio stwierdzić, że *Czarny pokój* to film inspirowany *Notatkami z podziemia*. Istnieje jednak wiele subtelnych wskazówek i niuansowych wątków, które pozwala-

<sup>1</sup> A. Звягинцев, *Деньги решают многое, но не всё*, <http://az-film.com/ru/Publications/119-Dengi-reshajut-mnogoe-no-ne-vsjo.html> (08.06.2021).

<sup>2</sup> B. Waligórska-Olejniczak, „Sacrum” w drodze. „Moskwa-Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa i „Pulp Fiction” Quentina Tarantino w kluczu montażowego czytania, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013, s. 10.

<sup>3</sup> E. Szczęsna, *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonseanse. Wprowadzenie*, w: E. Szczęsna, E. Kasperski (red.), *Komparatystyka dzisiaj*, Universitas, Kraków 2010, s. 9.

<sup>4</sup> R. Lachmann, *Mnemotechnika i symulakrum*, przeł. A. Pelka, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, s. 307–308.

ją uzasadnić dokonany wybór materiału badawczego. Warto chyba zacząć od przypomnienia głosu nieunikającego wywiadów reżysera, niejednokrotnie komentującego swoje filmy w odniesieniu do cytatów bądź ich parafraz z literatury rosyjskiej, nazywającego Dostojewskiego, Tołstoja czy Płatonowa *odnomyslennikami*, czyli tak samo myślącymi<sup>5</sup>. Wtórują temu komentarze krytyków filmowych, w licznych recenzjach przywołujących asocjacje z twórczością autora *Zbrodni i kary*, najczęściej bodaj łącząc tę najbardziej znaną powieść z interpretacją filmu *Elena* (*Елена*, 2011). Można znaleźć bardziej namacalny, zapewne także bardziej przekonujący związek między serialem *Czarny pokój* a wybranym utworem Dostojewskiego z 1864 roku. W epizodzie *Obscure* bez trudu rozpoznamy wizualny cytat z filmu *Taksówkarz* (*Taxi driver*, 1976) Martina Scorsese’a, gdy syn-kochanek rozmawia ze sobą w lustrze, ćwicząc narcystyczne pozy wariantów zaatakowania przeciwnika. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na obserwacje Andrew J. Swensena, przekonanego o tym, że Scorsese złożył Paulowi Schraderowi – autorowi przyszłego scenariusza – propozycję adaptacji *Notatek z podziemia*<sup>6</sup>. W opinii Swensena *Taksówkarz* to dowód na to, jak Scorsese odczytał utwór Dostojewskiego, a zastosowanie poetyki filmów *noir* dla pokazania wizerunku miasta może znaleźć zastosowanie jako aparat teoretyczny dla interpretacji *Notatek* na takich samych zasadach jak realizm fantastyczny – zdaniem badacza – znalazł swe przełożenie w *Taksówkarzu*<sup>7</sup>. Swensen widzi zresztą problem wspomnianych relacji tekstowych znacznie szerzej. Jest bowiem przeświadczony o tym, że bohater Dostojewskiego stanowi zawsze punkt odniesienia dla innych, zmarginalizowanych, wpisanych w przestrzeń miejską postaci, które konstruowane są jako jego kulturowe odbicia. Z tezą tą można niewątpliwie dyskutować, znalazła ona już jednak wielokrotnie potwierdzenie, ostatnio chociażby w obszernej interpretacji filmu *Joker* w reżyserii Todda Phillipsa (2019) autorstwa Isra Daraiseh i M. Keitha Bookera o wymownym tytule *Jokes from Underground: The Desintegration of the Bourgeois Subject and the Progress of Capitalist Modernization from Dostoevsky to Todd Phillips’s Joker*<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Zob. np. Андрей Звягинцев: *Страх — это язык дьявола*, <https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4> (08.06.2021).

<sup>6</sup> A. J. Swensen, *The anguish of God’s lonely men: Dostoevsky’s underground man and Scorsese’s Travis Bickle*, „Renascence” 2001, nr 53 (4), s. 268.

<sup>7</sup> Tamże, s. 275.

<sup>8</sup> Zob. I. Daraiseh, M. K. Booker, *Jokes from Underground: The Desintegration of the Bourgeois Subject and the Progress of Capitalist Modernization from Dostoevsky to Todd Phillips’s Joker*, „Literature/Film Quarterly” 2020, vol. 48,

W oczywisty sposób *Taksówkarz* i *Notatki z podziemia* pojawiają się również w tekstowej przestrzeni omawianej w powyższej publikacji.

W rezultacie można rzec, że *Czarny pokój* mógłby stanowić kolejne ogniwo w łańcuchu przywoływanych asocjacji, metafora podziemia jako instrumentu sprzyjającego poszerzeniu pola interpretacyjnego nigdy nie została w nim jednak rozkodowana. Film, zwłaszcza na tle pozostałych dokonań Zwiagincewa, był zresztą bardzo rzadko materiałem egzemplifikacyjnym dla pogłębionych refleksji krytycznych czy filmoznawczych. Reżyser w wywiadzie udzielonym Mitsuyësi Numano *Деньги решают многое, но не всё* wyznaje w kontekście epizodu *Bushido*, że oprócz tytułu ma on niewiele wspólnego z Japonią<sup>9</sup>. Pierwotnie film miał nosić tytuł *Egzamin*. Powrót do filmu Akiry Kurosawy *Straż przyboczna* (*Yojimbo*, 1961), którego fragmenty zostały w nim zawarte, zmotywował refleksje nad kodeksem samuraja i niemalże mitologiczną wartością służby, opisaną w przewodniku literackim dla wojowników *Hagakure*. To poniekąd stało się uzasadnieniem dla osadzenia filmu w estetyce japońskiej, wykorzystania tradycyjnej muzyki i hieroglifów.

Wśród istotnych analiz filmu warto umieścić propozycję Stepana Fiedotkina, badającego *Czarny pokój* z punktu widzenia filozoficznej interpretacji władzy wzroku<sup>10</sup>. Kompetentnie spożytkowując idee Jacquesa Derridy, Rolanda Barthesa, Jeana Baudrillarda, Gillesa Deleuze'a i Jacquesa Lacana, uczony przygląda się kwestii podmiotowości, umiejętnie diagnozuje obecność elementów konwencji teatralnych, co w konsekwencji pozwala rozpatrywać relacje między bohaterami w kontekście psychoanalitycznie rozumianego kompleksu Edypa. W podobnym kluczu rozpatruje epizod *Wybór* Polina Duszackaja, posługując się w tym celu kategorią *insightu*<sup>11</sup>. Szczególnie fascynują ją ambiwalentne granice między tym, co realne i nierealne, jak również relacja widz–autor, która daje asumpt do zastanowienia się nad rzeczywistością świadomego i podświadomego w odniesieniu do reguł montażu intelektualnego w kinematografii Siergieja Eisen-

nr 3, [https://lfq.salisbury.edu/\\_issues/48\\_3/jokes\\_from\\_underground\\_the\\_disintegration\\_of\\_the\\_bourgeois\\_subject\\_and\\_the\\_progress\\_of\\_capitalist\\_modernization\\_from\\_dostoevsky\\_to\\_todd\\_phillips\\_joker.html](https://lfq.salisbury.edu/_issues/48_3/jokes_from_underground_the_disintegration_of_the_bourgeois_subject_and_the_progress_of_capitalist_modernization_from_dostoevsky_to_todd_phillips_joker.html) (08.06.2021).

<sup>9</sup> А. Звягинцев, *Деньги решают многое...*

<sup>10</sup> С. Федоткин, *Немой свидетель*, w: Ю. Анохина, В. Гаспаров (red.), *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева*, Новое литературное обозрение, Москва 2014, s. 37–41.

<sup>11</sup> П. Душацкая, *Киноискусство терапии (анализ творческого времени в фильме „Выбор“)*, w: Ю. Анохина, В. Гаспаров (red.), *Дыхание камня...*, s. 45.

steina. Inspiracją dla Romana Nawieskina staje się z kolei zasada funkcjonowania *camera obscura*, znajdująca przełożenie w mechanizmie symetrii, centralnym dla kompozycji i estetycznych rozwiązań odcinka *Obscure*<sup>12</sup>. Marija Kondratowa koncentruje się za to na wzajemnie dopełniających się tekstach Zwiagincewa *Wybór* i *Wygnanie* (*Изгнание*, 2007), proponując metafory raj i piekła, klucza i zamka jako obrazowo odzwierciedlające dwa rozwiązania tego samego problemu, czyli zdrady, podjętego w obu filmach<sup>13</sup>. Spostrzeżenia te prowadzą badaczkę do ogólnych wniosków, dotyczących natury kobiecych bohaterek Zwiagincewa, z reguły ciekawiej zarysowanych niż mężczyźni (poza filmem *Powrót*), kryjących w sobie wewnętrzną sprzeczność, potencjał zbawienia i destrukcji.

Metafora podziemia nie pojawia się wśród propozycji interpretacyjnych dotyczących *Czarnego pokoju*, choć wskazano wiele cech pozwalających ją w tekście serialu wyodrębnić, nie tylko na poziomie estetycznym. Zanim jednak przejdę do zaplanowanego w tym artykule kadrowania badawczego obowiązek zreasumowania istniejącego stanu rzeczy nakazuje krótko przypomnieć jeszcze, jak rozumiane jest pojęcie *podziemia* oraz *człowieka z podziemia* w literaturze i kulturze rosyjskiej. Z oczywistych względów nie sposób omówić w tym miejscu rezultatów wszystkich dociekań w wybranym obszarze, odniosę się tutaj przede wszystkim do tych propozycji, które uświadamiają ogromną pojemność znaczeniową interesującej mnie koncepcji i jednocześnie okazały się pomocne dla realizacji zaplanowanego celu.

Tytułowe *podziemie* w utworze Fiodora Dostojewskiego to po rosyjsku *podpolje* (*подполье*), czyli miejsce pod podłogą, dlatego też bohatera *Notatek z podziemia* określa się mianem „człowieka spod podłogi”, „człowieka z lochu” czy „człowieka z podziemia”. Autor *Braći Karamazow* pisał: „Człowiek podziemny to najważniejszy człowiek w świecie rosyjskim. Ja mówiłem o nim najwięcej ze wszystkich pisarzy, chociaż mówili też i inni, bo nie zauważyć nie mogli”<sup>14</sup>. Wielu badaczy, w tym m.in. Nina Budanowa<sup>15</sup>, postrzega „człowieka z pod-

<sup>12</sup> Zob. P. Nawieskin, *Симметрия обскура*, w: Ю. Анохина, В. Гаспаров (red.), *Дыхание камня...*

<sup>13</sup> M. Kondratowa, *Замок и ключ*, <http://az-film.com/ru/Publications/122-Zamok-i-kljuch.html> (08.06.2021).

<sup>14</sup> Н. Ф. Буданова: *Подпольный человек в ряду лишних людей*. „Русская литература” 1976, nr 3, s. 110–122. Cyt. za: M. Abassy, „Podziemie” jako fenomen kulturowy. „Notatki z podziemia” Fiodora Dostojewskiego, „Przegląd Ruscystyczny” 2008, nr 3 (123), s. 35.

<sup>15</sup> Tamże.

ziemia” jako wariant „człowieka zbędnego”, w roli wspólnego mianownika plasując jego wyostrzoną świadomość, podatność na cierpienie, nudę, egocentryzm, oddanie woli *fatum*. Małgorzata Abassy, traktując podziemie jako metaforę świadomości bohatera i metaforę kultury rosyjskiej, opiera swój wywód na binarnym modelu kultury rosyjskiej Jurija Łotmana, wspomina o współistnieniu przeciwieństw w charakterze bohatera oraz żywionej przez niego pogardzie wobec świata<sup>16</sup>. W konsekwencji w kulturze zauważa takie procesy jak: „zawężanie się jednostkowej świadomości”, „zanikanie impulsu twórczego”, „klęskę racjonalizmu” i „narastanie złości”<sup>17</sup>. *Podziemie* jest więc stanem patologicznym, związanym z czerpaniem przyjemności z destrukcji, „sferą cienia”, w której nic nie jest święte, a wynika to z tego, że Rosja — w wizji Dostojewskiego zapatrzona w Zachód — pogrążyła się w chaosie, alienacji, odwróciła się od tradycyjnych wartości, doprowadziła do rozpadu rodziny. Zdaniem Lonny’ego Harrisona *podziemie* to metafora podświadomości, ukrytych impulsów, wykorzenienia oraz utraty poczucia sensu egzystencji i całości świata<sup>18</sup>. „Podświadome” w świecie artystycznym Dostojewskiego reprezentowane jest przez liczne metafory i symbole, wśród których dominują insekty (pająki, owady), porywcze zachowania ciała, dynamika reprezentacji wody etc. W takim ujęciu wolność najczęściej zamienia się w skandal i samowolę, staje się czystym nihilizmem<sup>19</sup>. Paradoksalnie jednak, im ciemniej w podziemiu tym większa szansa na światło, bowiem — jak konstatuje Cezary Wodziński w książce *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą* — „«Rosja to świństwo», ale zarazem jedyna droga «zbawienia dla świata»”<sup>20</sup>. Nazywany „doświadczonym specem od światłocienia”<sup>21</sup> Dostojewski stworzył *człowieka z podziemia*, czyli archetyp bohatera, w którym upatruje się prototypu późniejszych, dojrzałych postaci Raskolnikowa, Stawrogina, Iwana Karamazowa, ale także prefiguracji tradycji

<sup>16</sup> Tamże, s. 34.

<sup>17</sup> Tamże, s. 45.

<sup>18</sup> L. Harrison, *Archetypes from underground. Notes on the Dostoevskian self*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2016, s. 74.

<sup>19</sup> M. Bohun, *Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 1996, s. 101, 107; P. Roberts, *The Stranger within: Dostoevsky’s underground*, „Educational Philosophy and Theory” 2013, t. 45, nr 4, s. 406.

<sup>20</sup> C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja. Czyli o filozofowaniu siekierą*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 106.

<sup>21</sup> Tamże, s. 77.

*noir*, kojarzonej z dziełem Fritza Langa *Metropolis* czy *Procesem* Franza Kafki<sup>22</sup>. Zamykając te krótkie rozważania nad kulturowym wizerunkiem *podziemia*, warto przypomnieć jeszcze, że koncept ten był ściśle związany z prowadzoną przez Dostojewskiego literacką polemiką z propozycjami Nikołaja Czernyszewskiego i ideami utopijnego socjalizmu. W niniejszym artykule wychodzę jednak daleko szerzej niż jedynie historyczne, socjologiczne czy polityczne traktowanie wybranego pojęcia.

Sądzę, że punktem wyjścia do dyskusji nad serialem *Czarny pokój* mogłaby być nadrzędna cecha *człowieka z podziemia*, tj. pragnienie niczym nieograniczonej wolności. Nadwrażliwcy Dostojewskiego kontestują zastaną rzeczywistość, próbując stworzyć świat alternatywny, w którym zawieszono zostają normy społeczne, moralne, kulturowe, świat ujawniający się w obrazach chorej wyobraźni, snach gorączkującego umysłu, halucynacjach. Wspólnym mianownikiem tych wizji jest niestabilność, ciągły proces stawania się, zawieszenie w stanie rozdzielenia. Figurą owej kondycji staje się niejednokrotnie sobowtór, jedno z narzędzi pozwalających budować polifoniczną strukturę tekstu. Osiągane dzięki temu poczucie względności rzeczywistości zdaje się stanowić centralną oś wszystkich trzech odcinków serialu, mimo ich tematycznego zróżnicowania.

Bardzo wymowny w tym obszarze jest epizod *Obscure*, w całości, jak można zakładać, poświęcony kwestii umowności. Film rozpoczyna się od mało czytelnych, nieostrych obrazów ręki i rewolweru, pokazanych w trakcie czołówki, po której następuje wymiana zdań między mężczyzną i kobietą, dotycząca przypadkowo znalezionej nagrania. On stara się ustalić przebieg wydarzeń, przesłuchując ją w roli jedyne go świadka, ona dwuznacznie zaprzecza sugestiom. Na tym etapie nie znamy tożsamości wypowiadających się osób. Następnie przedstawiona zostaje filmowa rejestracja sceny kłótni między starszym mężczyzną i jego atrakcyjną małżonką, którą kończy ukaranie żony za spóźnienie poprzez wymuszony siłą seks. Paski na ekranie służą za przejście do sekwencji subtelno uwodzenia, jak się okaże, tej samej kobiety przez atrakcyjnego młodzieńca, tym razem prowadzącej do obopólnego zadowolenia. Dalsze minuty *Obscure* przynoszą rozpoznanie zastosowanego w filmie mechanizmu zwielokrotnienia. Kochanek okazuje się jednocześnie synem mężczyzny z przedstawionego nagrania i rywalem własnego ojca. Kobieta w konsekwencji wy-

<sup>22</sup> A. Swensen, *The anguish of God's lonely men...*, s. 269–270.

stępuje również w wielu rolach: żony, kochanki, macochy, i jak się później dowiemy, także morderczyni namiętnego pasierba. Te cztery warianty tej samej postaci pozostają w ścisłym związku z funkcją wprowadzonego na samym początku nagrania, które zostaje powtórzone jeszcze dwukrotnie, tj. po wspomnianej scenie zbliżenia, by wzbudzić zazdrość i gniew młodego kochanka oraz w końcowych minutach, prezentujących rozmowę z milicjantem, by widz mógł zorientować się, że filmem rządzi zasada futurospekcji. Nagrane wideo jest zatem elementem gry prowadzonej przez kobietę, by manipulować uczuciami kochanka, ale też narzędziem obnażenia jej fałszu w trakcie spotkania z przedstawicielem władzy, gdy wspomina o dobrych relacjach z mężem na tle odtwarzanej po raz trzeci sceny gwałtu. Dodatkowo staje się także stymulatorem zabawy rewolwerem, który posłuży do zabójstwa. W planie aksjologicznym pokazane przestępstwo mogłoby być pod pewnymi względami rozpatrywane jako analogia zbrodni doskonałej, zbrodni bez kary, przedstawionej w późniejszym dziele Zwiagincewa *Elena*. Przy oczywistych różnicach między filmami, między innymi w sytuacji rodzinnej obu bohaterek, łączyć je może postać *femme fatale*, co oczywiście wymaga dalszych badań, wykraczających poza temat niniejszego artykułu. Takie ujęcie tytułowej bohaterki filmu z 2011 roku proponuje przykładowo Magdalena Kempna-Pieniążek w monografii *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*<sup>23</sup>. Uważny widz zaobserwuje, że sprowadzona do roli aksjomatu wolność wyboru w obu filmach oparta jest na władzy pieniądza, testowaniu poziomu zaufania, przede wszystkim zaś grze prowadzonej przez główne bohaterki. *Obscure*, podobnie jak późniejsza, misternie dopracowana *Elena*, przynosi smutną diagnozę, że oglądamy moralne dno, w którym nie ma już miejsca na jakiegokolwiek szczerze i spontaniczne relacje. W obu przypadkach zbrodnia jest elementem misternie zaplanowanego ciągu wydarzeń, którego kluczowym momentem staje się odwet na partnerze zależnej od niego finansowo kobiety i późniejsze tuszowanie śladów.

W *Obscure* sztuczność odgrywanych ról na poziomie treści ściśle sprzężona jest z formą całego odcinka. Teatralizacja zachowań bohaterów łączy się bowiem z konwencją gry prowadzonej także w warstwie wizualnej. Walka o władzę związana jest bezpośrednio z walką o moc decyzyjną w zakresie tego, kto jest podmiotem a kto obiektem spektaklu, komu przypada rola reżysera i aktora. Potwierdzeniem

<sup>23</sup> M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015, s. 15.

takiego przypuszczenia jest obecność kamery towarzyszącej każdemu ruchowi bohaterów oraz dynamiczne zmiany punktów widzenia. Mam tutaj na myśli nie tylko wspomniane już, powtarzane nagranie kłótni małżeńskiej, ale również zapis kamery rejestrującej zbliżenie młodych kochanków oraz czynności następujące bezpośrednio po nim, wbrew zapewnieniom mężczyzny, że sprzęt nagrywający był wyłączony. Wyjście kobiety do toalety pozwala mu cofnąć nagranie i odkryć, że miast oddawać się relaksowi po zbliżeniu wykonała pośpieszny telefon, jak można się później domyślać, prowokując powrót męża. Mimo podejrzeń kochanek jednak godzi się na dalszy przebieg gry, porzuca bowiem zamiar pójścia do domu, kobieta również nie przerywa czynności pozwalających zamknąć ciąg kłamliwych gestów. Fałsz pogarszającej się z minuty na minutę relacji zapowiada ujęcie odwróconych od siebie twarzy kochanków leżących na łóżku, będący kopią wcześniejszego obrazu, gdy ich zwrócone ku sobie głowy układały się symetrycznie w kształt serca. Wątpliwości zostają zasiane w mężczyźnie w trakcie sprawdzania nagrania, które jako widzowie widzimy odbite w lustrze. Wizerunek szukającej telefonu bohaterki zostaje pokazany trzykrotnie, co pozwala zauważyć, że idealnie mieści się w wiszącej na ścianie lustrzanej ramie. Zabieg ten jest z pewnością punktem zwrotnym opowieści na poziomie fabularnym, zwraca jednak także uwagę na estetyczną stronę filmu Zwiagincewa.

Projekcja obrazu w ściennym obramowaniu budzi skojarzenia z kadrem zatrzymanym, czyli fotografią, a to z kolei pomaga rozpoznać nawiązania do zasady funkcjonowania *camera obscura* obecne w epizodzie. Zdjęcia kręcone z ręki na początku filmu, w trakcie gry wstępnej kochanków, zwracają uwagę na subiektywność przedstawianego widzowi obrazu. Zanim mężczyzna zaangażuje się w akt płciowy odkłada kamerę na statyw, wracamy do zarejestrowanego przez nią obrazu po zbliżeniu, gdy kochanek sprawdza, co dzieje się w pokoju. Dzięki wymalowanym na bardzo ciemną zieleń ścianom reżyser buduje wrażenie ciemności w pomieszczeniu, co w połączeniu z odbitym w lustrze obrazem pochodzącym z pozostawionej kamery, budzi skojarzenia z działaniem kamery otworkowej. Trzeba przy tym dodać, że towarzysząca bohaterce kamera nieustannie śledzi jej ruch, od łóżka do telefonu, dzięki temu kobieta może wprowadzić w życie zamiar zdemaskowania kochanka, a w konsekwencji także spowodować jego śmierć. Warto zauważyć, że bardzo podobny motyw zostaje spożytkowany w *Elenie*, gdy tytułowa bohaterka dzwoni do syna, by poinformować go o tym, że zdobędzie pieniądze na wykształcenie wnuka.



## METAFORA PODZIEMIA...

Stoi wówczas przy lustrze, z głową otoczoną szklaną aureolą, a my jako widzowie obserwujemy zwielokrotnione odbicie żony Władimira, podejmującej decyzję o unicestwieniu partnera. Dalszy ciąg w obu filmach to prowadzona przez kobiety gra, w którą mają uwierzyć osoby postronne, a więc „przypadkowo” znalezione nagranie gwałtu czy „przypadkowo” spożyty nadmiar tabletek viagry. Przywołane asocjacje z działaniem *camera obscura* uświadamiają obecność elementu śmierci w zatrzymanych w lustrze obrazach-projekcjach przyszłości, duchowego unieruchomienia i jednoczesnego zawłaszczenia fotografowanym obiektem.

Przywołane skojarzenia między wspomnianymi tekstami artystycznymi pozwalają zauważyć również paralele między wpisującą się w figurę *femme fatale* bohaterką *Obscure* a postaciami kobiecymi, nakreślonymi piórem Dostojewskiego. Wydaje się, że Cezary Wodziński zdiagnozował ten problem niezwykle trafnie:

[...] zaiste strach patrzeć na piękne kobiety Dostojewskiego — czy będzie to Aglaja, Nastazja Filipowna Baraszkow, Agrafigena Aleksandrowna Swietłow czy Polina Aleksandrowna... Strach bierze w obecności tych biesopodobnych istot, kapryśnych, wyrachowanych i szalonych, okrutnych i czułych, które potrafią opętać i zaleźnie lub zgola niezależnie od intencji — bez różnicy! — przywieźć do zguby, zarówno innych, jak i same siebie. Podobnie zresztą jak piękni mężczyźni w typie Mikołaja Wsiewołodowicza Stawrogina czy Piotra Stiepanowicza Wierchowieńskiego). Piękno budzi strach; potrafi siać zniszczenie nie gorzej niż... zło<sup>24</sup>.

Wielość uruchomionych w *Obscure* punktów widzenia pokazuje podatność świata na trans, jego diablo-boskość, co Wodziński określa mianem nierozzerwalnie splecionego „(nie)podobieństwa” „ideału Madonny” i „ideału Sodomy”<sup>25</sup>. „Piękno pokazuje się złowieszczo, jest przerażające, straszliwe, nieokreślone, tajemnicze, kryjąc w sobie zarazem pozytywne negatywy tych określeń”<sup>26</sup>. Zaznaczona tutaj dwoista, niszczycielska natura piękna i ludzkich namiętności pozwala zauważyć nie tylko niestabilność rzeczywistości *Obscure*, ale także dwóch pozostałych epizodów, w których siła i słabość funkcjonują tuż obok siebie, granice między nimi są bardzo nieostre. Co więcej, ową niemal wymiennie funkcjonującą prawidłowość można poszerzyć o wzajemną bliskość kategorii dobra i zła, co z kolei szczególnie ostro wybrzmiewa w *Notatkach z podziemia*: „Albo bohater, albo mierzwa,

<sup>24</sup> C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja...*, s 67–68.

<sup>25</sup> Tamże, s. 69.

<sup>26</sup> Tamże, s. 68–69.

po środku nic nie było”<sup>27</sup>, „Im lepiej rozumiałem dobro i owo «wszystko, co piękne i wzniosłe», tym głębiej zapadałem w to swoje bagno i tym bardziej skłonny byłem w nim grzęznąć”<sup>28</sup>.

Manifestację owego stanu doznawania rozkoszy z moralnej degradacji, ucieczki w destrukcję, otchłań i beznadzieję odnaleźć można w pewnym sensie także w samym tytule epizodu *Obscure*. Oprócz zarysowanych wyżej skojarzeń z mechanizmem *camera obscura*, wiedzie on bowiem ku konotacjom ze słabym oświetleniem, niejasnością czy celowym zaciemnianiem sprawy. Wszystkie te asocjacje mogą zostać przywołane dzięki zastosowanemu w zakończeniu zabiegowi wprowadzenia czarnego ekranu, na którym umieszczone zostają słowa: „obscura”: „1. n (сущ.) смутность очертаний, мрак; 2. v (гл.) запутывать, делать неясным; 3. adj (прил.) темный, слабоосвещенный, смутный, мрачный”, co odpowiada pojęciom: 1. mglistość konturów, mrok; 2. gmatwać, czynić niejasnym; 3. ciemny, słabo oświetlony, mglisty, mroczny; Wybrana strategia mogłaby być też w dalszej perspektywie odczytana jako rewers chwytu Quentina Tarantino, umieszczającego w czołówce *Pulp Fiction* (1994) wyjaśnienie słowa *pulp*, rodzące konotacje z miazgą, pulpą, czytadłem kiepskiej jakości. Oba wyrazy (*obscura* i *pulp*) spina bowiem w semantyczną klamrę, z jednej strony, skojarzenie z czymś o rozmytych granicach, celowo zaplątanym i skomplikowanym, z drugiej zaś połączenie z konwencją, ograniczonym polem widzenia, typowym dla popularnej historii kryminalnej, co mogłoby w przyszłości poszerzyć pole interpretacyjne wybranego epizodu. Ciekawym elementem intertekstualnej gry w tym kontekście mógłby stać się także monolog Vincenta przed lustrem w domu Mii, scena poprzedzająca dramatyczny strzał adrenaliny w samo serce.

„Rozmów” z „lustrzanymi sobowtórami” jest w filmie *Obscure* szczególnie wiele, nie sposób nie zwrócić uwagi na wspomniany już wizualny cytat z *Taksówkarza* Scorsese’a, przypominający o jednym z najbardziej ikonicznych przekazów kinowych z udziałem Roberta De Niro. W rosyjskim filmie scena ta jest częścią „prężenia muskułów” przez młodego kochanka, należy do ciągu czynności zajmujących jego ręce po zbliżeniu pary i pokazaniu relacji z małżeńskim gwałtu. Młodzi angażują się wówczas w zabawę wyciągniętym z komody rewolwerem, ujawniającą pustkę ich motywowanej bronią ge-

<sup>27</sup> F. Dostojewski, *Notatki z podziemia*, w: tegoż, *Notatki z podziemia*. Gracj, przeł. G. Karski, W. Broniewski, Puls Publications, London 1992, s. 48.

<sup>28</sup> Tamże, s. 10–11.

stykulacji. Kobieta, wykorzystując rekwizyt, udaje, że jest mężczyzną, on za to, obiecując zemstę za postępek ojca, oddaje się narcystycznej kontemplacji ciała w lustrze, przyjmując znaną z telewizji pozę Travisa Bickle'a: „Are you talking to me?”. Gest w optyce Zwiagincewa zdaje się zyskiwać status symulakrum, nie niesie ze sobą znaczenia wykraczającego poza zewnętrzność nieco zabawnej stylizacji. W swej wymowie przypomina pusty gest bohatera *Notatek z podziemia*, który potrafiwszy oficera na Newskim Prospekcie przekonany jest o tym, że znieważył tym postawnego mężczyznę, mszcząc się za własne upokorzenie:

Chodzi o to, że osiągnąłem swój cel, okazałem swoją godność, nie ustąpiłem mu ani na krok i publicznie dźwignąłem się na równy z nim poziom społeczny. Wróciłem do domu całkowicie zaspokojony tą zemstą. Byłem zachwycony. Triumfowałem i śpiewałem włoskie arie<sup>29</sup>.

Prawom teatralizacji poddane są z pewnością także światy *Bushido* i *Wyboru*. Pierwszy z nich może budzić skojarzenia z filmem *Ghost Dog* (1999) w reżyserii Jima Jarmuscha, chociażby za sprawą centralnej dla obu projekcji figury samuraja nakładanej na postawę ochroniarza, motywu gangstera, zderzenia nieprzystających do siebie kultur czy podobieństwa rozwiązań wizualnych w postaci obecności czarnego ekranu, eksponującego sentencje istotne dla wojownika. Na tym powierzchniowym poziomie zbieżności się jednak kończą, bowiem *Bushido* to kolejna wizja moralnego podziemia, gdzie królują podwójne standardy i niezbędna jest czujność w połączeniu ze sprytem. Trudno mówić tutaj o istnieniu wiary w jakiegokolwiek ideały czy boga, niezależnie od tego, jaką postać miały przybrać.

Fabula epizodu nie jest skomplikowana, sprowadza się do wizyty w biurze bankiera, eskortowanego przez nowego ochroniarza. Gdy panowie znajdują się już na miejscu, bankier opowiada o losie poprzedniego strażnika, który zginął na służbie, ratując mu życie. Zanim został postrzelony odebrał jednak tajemniczy telefon. Mężczyźni angażują się w niespieszną grę w szachy, wydaje się, że żartują. Sekretarka przynosi kwiaty, bankier pije whisky, włącza muzykę, a nawet tańczy, wpadając w coraz lepszy nastrój. Nagle dzwoni jednak telefon, tajemnicze słowa ponownie poprzedzają oddany w bankiera strzał, który okazuje się jedynie prowokacją. Rzekomo postrzelony człowiek bowiem wstaje, oznajmiając, że ochroniarz nie zdał pierw-

<sup>29</sup> Tamże, s. 47.

szege egzaminu, po czym ten ostatni traci kontrolę nad sobą i zabija bankiera, wypowiadając słowa o zleconym morderstwie. W pomieszczeniu rozlega się głos nakazujący mu rzucić broń, po czym następuje blokada zamka, a wcześniej odkrycie ochroniarza, że bankier nie był wcale bankierem, za którego się podawał, a jego podstawionym sobowtórem z doklejonymi włosami. Kompozycyjną całość budują powtarzalne co pewien czas dźwięki tradycyjnej muzyki japońskiej, zbliżenia hieroglifów zdobiących przedmioty w pokoju, migoczące w tle kadry z filmu Kurosawy *Straż przyboczna* oraz spójne z nim tematycznie obrazy na ścianach.

O ile w epizodzie *Obscure* dominującą cechą podziemia można by określić słowami bohatera *Notatek* jako „jad niezaspokojonych pragnień, co kłębią się wewnątrz”<sup>30</sup>, w *Bushido* za wiodący rys należy prawdopodobnie uznać obraz klaustrofobicznej przestrzeni. Dostojewski posługuje się we wspomnianym tekście literackim figurą myszy, która „skrzywdzona, sponiewierana i ośmieszona” wślizguje się do swojej norki, siedzi „tam, w swoim plugawym, cuchnącym podziemiu”, „pograża się w zimną [...] i przede wszystkim wiecznotrwałą złość”<sup>31</sup>. Przestrzeń drugiego epizodu *Zwiagincewa*, budząca podobne skojarzenia z osaczeniem, ukrywaniem się przed ludźmi, na poziomie wizualnym wyraziście nawiązuje również do estetyki japońskiej, czyli obszaru w pamięci kulturowej łączonego z estetyką życia i pięknem umiерania<sup>32</sup>. Ta dwuwektorowość, wewnętrzna sprzeczność stosowanych kodów (plugawa otchłań, styl wysublimowany) widoczna jest na samym początku filmu, gdy bankier wraz z ochroniarzem znajdują się w windzie, podążającej na siódme piętro. Mimo, że ruch odbywa się do góry, widz ma nieodparte wrażenie, że akcja filmu dzieje się gdzieś w piwnicy, podziemiach, decyduje o tym niski klucz oświetlenia oraz obrazy z kamer przemysłowych, nieustannie monitorujące otoczenie. To rozdwojenie staje się elementem rządzącym całym filmem, który poddaje się ogólnej zasadzie definiującej wszystkie trzy serialowe epizody, czyli zasadzie symetrii. W *Bushido* obecna jest ona przede wszystkim w kompozycji przestrzennej oraz odniesieniach do problemu życia i śmierci jako „minus-realizacji” honorowego kodeksu japońskiego samuraja. Rozwiązania w sferze spacialnej i behawioralnej mogłyby być pod pewnymi względami rozpatrywane jako znaki

<sup>30</sup> Tamże, s. 14.

<sup>31</sup> Tamże, s. 13–14.

<sup>32</sup> Zob. np. K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska. Estetyka życia i piękno umiерania*, Universitas, Kraków 2009.

porzucenia drogi etycznego postępowania i klęski będącej tego skutkiem, co wymownie ilustruje zakończenie w postaci osaczenia bohatera w pomieszczeniu z zablokowanymi zamkami.

Zawarty w tytule klucz kulturowy motywuje by przypomnieć, że *bushidō* „czasami tłumaczone jest jako «droga wojownika» lub «droga samuraja», a [...] w szerszym kontekście jako «tradycyjna japońska etyka społeczna»”<sup>33</sup>. Prace Nakamury Hajime, Doeiego Takeo oraz Nakane Chie „przedstawiają Japończyków jako naród uosabiający «absolutne oddanie zamkniętej grupie społecznej»”, co rozumiane jest jako „minimalizacj[a], jeśli nie [...] całkowite wykluczeni[e] możliwości osiągnięcia wolności przez pojedynczego człowieka i jego osobistego spełnienia”<sup>34</sup>. Przedstawiona idea stanowi dokładne przeciwieństwo stanu mentalnego bohaterów serialu, uwikłanych w porachunki gangsterskie, choć trzeba zauważyć fakt, że każdy z nich, walcząc o swoje jednostkowe życie, kieruje się poleceniami i korzyściami własnej grupy przestępczej. Film pokazuje, że życie jest nieustanną walką o władzę, co symbolizuje m.in. centralna pozycja szachownicy w czasie trwania całego epizodu. Wokół niej odbywa się symetryczny ruch bankiera, który pokazywany jest raz z prawej raz z lewej strony, kiedy ma po stronie przeciwnej ochroniarza. Część pocisku, padająca na szachownicę po ostatnim, śmiertelnym strzale w bankiera, jest również elementem gry. Głuchy dźwięk pustego w środku przedmiotu funkcjonuje jako zapowiedź przegranej, potwierdzenie zadania śmierci jedynie sobowtórówi ofiary. Warto w tym kontekście zwrócić też uwagę na materiał, z którego wykonana jest plansza do gry. O ile w *Obscure*, zgodnie z sugestią zawartą w tytule, zauważalna była matowość szklanej szyby w drzwiach czy nieprzeźroczystość tkaninowych zasłon, umieszczonych obok ściennych luster, w *Bushido* uderza zimno wszystkich powierzchni refleksyjnych, tj. szachownicy, luster, obrazów na ścianach, ekranu telewizora. Tafle te zdają się rozmieszczone symetrycznie względem stolika z szachami, zwielokrotniejąc w ten sposób liczbę odbić. Szachownica jest miejscem ich zbiegu, ale także „sceną”, na której rozgrywa się „taniec śmierci”. Obaj gracze, mimo pozornie luźnej atmosfery, podtrzymywanej przez wspólne palenie papierosów, alkohol czy opowiadane żarty, wiedzą, że biorą udział w przygotowanym wcześniej rytuale badania swojego adwersarza, by doprowadzić go ostatecznie do śmierci.

<sup>33</sup> Tamże, s. 147.

<sup>34</sup> Tamże.

Odnosząc się do wspomnianej wypowiedzi samego reżysera konstatającego, że film niewiele mówi o kulturze japońskiej, warto zaryzykować twierdzenie, że zastosowana estetyka jest przede wszystkim sygnałem braku, znakiem oderwania od tradycji, którego metaforą jest właśnie rosyjskie podziemie. W takiej optyce kluczowym spoiwem, pozwalającym łączyć te dwie rzeczywistości mogłaby być *soborowość*, dystynktywna cecha kultury rosyjskiej, w założeniu utożsamiająca pierwiastek „ja” i „my”<sup>35</sup>. Nałożona niejako w filmie na kulturę rosyjską „obca” estetyka pozwala zdiagnozować rozszczepienie owej jedności, tworzącej także fundament proponowanego przez Dostojewskiego programu „uzdrowienia”, czyli wyjścia z podziemia dzięki etyce *żywego życia*. Odejście od rdzenia, jak się wydaje w obu kulturach, akcentowane jest w *Bushido* właśnie poprzez stosunek do śmierci obu bohaterów, obnażający fałsz ich relacji, manifestujący się w obrazach z kamer przemysłowych, a więc kamer kontrolujących życie, w którym zasada wzajemnego zaufania się nie sprawdza. Cecha ta buduje zresztą kompozycyjną kłamrę epizodu, bowiem już na samym początku podążamy za okiem takiego właśnie urządzenia monitorującego, wkraczając do pomieszczenia, gdzie toczyć się będzie akcja filmu. O konieczności zachowania czujności informuje widzów także zamykający całość cytaty na czarnym ekranie, uświadamiający wojownikowi, że poza domem zawsze czai się wróg.

Serial przekonuje jednak, że nieprzyjaciel znajduje się także „w domu”, na co wskazuje zachowanie ochroniarza, który podobnie jak bankier okazał się graczem fałszywym, sobowtorem. Przewodnik dla wojownika *Hagakure* wyraźnie zaznacza, że *bushidō* oznacza śmierć, wręcz obsesję śmiercią, „rezolucję, postanowienie śmierci”<sup>36</sup>:

Kiedy pojawia się wybór między życiem i śmiercią, natychmiast rozstrzyga się na korzyść śmierci. [...] Teraz ludzie raczej lubią żyć i większość znajdzie pretekst, aby postąpić tak, jak będzie im się podobało. Jeśli wtedy nie uda się osiągnąć kogoś celu i pozostanie on nadal przy życiu, będzie winien tchórzostwa. W tym leży problem. Jeśli umiera się bez zrealizowania swego celu, jest to śmierć na próżno, ale nie jest to hańba. Oto najistotniejsza rzecz dotycząca *bushidō*<sup>37</sup>.

Epizody w reżyserii Zwiagincewa na zasadzie symetrycznie odwróconej perspektywy pokazują coś zupełnie przeciwnego, trzymanie się

<sup>35</sup> Zob. np. T. Špidlik, *Myśl rosyjska — inna wizja człowieka*, przeł. J. Dembska, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2000.

<sup>36</sup> K. Wilkoszewska (red.), *Estetyka japońska...*, s. 149.

<sup>37</sup> Cyt. za: tamże.

życia za wszelką cenę, a odwołanie do harmonijnej estetyki Dalekiego Wschodu tym mocniej obnaża chaos panujący w buzującym niszczącej energią podziemiu, sferze nieuporządkowanych emocji, zdrady, utraty fizycznej i psychicznej równowagi, przywiązania do materii i nieposłuszeństwa zwierchnikom etc. Stosując regułę kontrastu, cechy te można by dalej rozwijać w semantyczny łańcuch negatywnych odpowiedników, które odnajdziemy także u bohaterów późniejszych filmów fabularnych Zwiagincewa.

Epizod *Wybór* zarówno pod względem formy, jak i treści stanowi element idealnie pasujący do omawianej tutaj trójdzielnej serialowej całości. Wydaje się, że najbardziej akcentowanym aspektem tej części jest wariantywność rzeczywistości, mnogość alternatywnych rozwiązań, która z pewnością jest też obecna w pozostałych odcinkach. Podobnie jak w *Wyborze* można tutaj dostrzec wspomniane już cechy podziemia, tj. świat destrukcyjnie działających instynktów, moralną otchłań, chęć zawłaszczenia drugiego człowieka i egocentryzm. Pod względem kompozycyjnym epizod można scharakteryzować za pomocą odwołania do tak typowej dla Zwiagincewa „pętli” bądź ramy, choć w porównaniu z *Obscure* i *Bushido* zastosowanie tego chwytu jest na poziomie wizualnym mniej oczywiste.

Film rozpoczynają bowiem zdjęcia prezentujące okolicę z lotu ptaka, stopniowo szczegóły krajobrazu stają się coraz bardziej wyraziste, śledzimy jadący samochód, by wreszcie znaleźć się w środku pojazdu. Można zatem zauważyć, że początek epizodu dzieje się w przestrzeni otwartej, której w pozostałych odcinkach praktycznie nie ma wcale. Zakończenie przynosi zaś również metaforyczne otwarcie, są nim słowa Jorge Luisa Borgesa, mówiące o tym, że jedynie sen jest prawdziwą rzeczywistością. Czarny ekran z cytatem potwierdza strukturalne podobieństwo do pozostałych epizodów, akcentując przy tym jednocześnie zasadniczą różnicę między nimi. W *Wyborze* zazdrosny mąż, który wywozi żonę i domniemanego kochanka za miasto, by rozliczyć się z nim po męsku w trakcie gry w rosyjską ruletkę, nikogo ostatecznie nie zabija. Reżyser proponuje widzowi trzy możliwe warianty zakończenia konfliktu, zamykając film sceną w kawiarni, gdzie żona opowiada historię kobiety piszącej do siebie listy od wymyślanego kochanka, co prowadzi do rozpadu ich związku. Prezentowana rzeczywistość pozostaje więc w zawieszeniu, brak w tym wypadku jednoznacznych decyzji i nieodwracalnych czynów, uderza obecność naturalnego, dziennego światła oraz odwołań do rzeczywistości marzenia sennego w postaci obrazów o zaburzonej

ostrości, dzielenia ekranu czy wizualnego cytatu z *Zagubionej autostrady* Davida Lyncha.

Przywołane wyżej bezpośrednie nawiązania do świata filmowego, które można by uzupełnić prowokowanym przez scenę pogoni (w *Wyborze*) skojarzeniem z filmem *Zabójstwo chińskiego bukmachera* (*The Killing of a Chinese Bookie*, 1976) Johna Cassavetes, pomagają zauważyć także wiele elementów fabularnych bądź symbolicznych, łączących interesujący mnie epizod z *Notatkami z podziemia*. Najważniejsze wydaje się w tym kontekście odrzucenie racjonalizmu w utworze Dostojewskiego manifestowane słowami:

Mój ty Boże! cóż mnie obchodzą prawa natury i arytmetyki, skoro mi się z jakiegoś tam powodu nie podobają ani te prawa, ani to, że dwa razy dwa — cztery? Oczywiście takiej ściany głową nie przebiję, jeśli istotnie sił mi na to nie starczy, ale wcale się przed nią nie ukorzę tylko dlatego, że mam przed sobą ścianę i że mi nie starczyło sił<sup>38</sup>.

Dalej w tekście literackim Liza zarzuca głównemu bohaterowi, że mówi „całkiem jak z książki”<sup>39</sup>, sam zresztą ma poczucie, że odgrywa przed nią jakąś cudzą rolę. Ambivalencja realizującej się w transie rzeczywistości podziemia w serialu *Zwiagincewa* znajduje przełożenie przede wszystkim w licznych zwielokrotnionych i zniekształconych obrazach bohaterów w lustrach, za szybą, zza zasłony, które można by odbierać jako ekwiwalenty niestabilnego, zaciemnionego obrazu *podpolja*. Scena mycia zakrwawionego nosa w kawiarnianej łazience w *Wyborze* uświadamia także, że wszystkie postacie trzech serialowych epizodów w kluczowych momentach rozwoju akcji mamy okazję obserwować w lustrze. Są to chwile podejmowania przez nich przełomowych decyzji, rozpoznawania emocji. Wspomniana ablucja w ostatnim odcinku autorstwa *Zwiagincewa* może prowadzić do refleksji, że postacie mężczyzn, Filipa i Maksa, zostały skonstruowane na zasadzie sobowtórów, przypominających satelity Dostojewskiego: Rogożyna i Myszkina. Pomaga w tym rozpoznaniu dość naiwny chwyt chromatyczny, czyli białe i czarne barwy ich strojów, symetryczna gestykulacja i rysy charakterologiczne. Warto też w tym kontekście zwrócić uwagę, że Maks, biznesmen w białym garniturze, jest obdarzony przez reżysera najwyższą samoświadomością, to w nim bowiem rodzą się wątpliwości dotyczące zachowania żony, od jego

<sup>38</sup> F. Dostojewski, *Notatki z podziemia...*, s. 15.

<sup>39</sup> Tamże, s. 81.



decyzji zależy życie wszystkich pozostałych. Mimo że jako widzowie nie możemy oczywiście utożsamiać Lizy w *Notatkach* i kobiecej kreacji w *Wyborze*, wyraźnie zauważalne jest nadanie im statusu rzeczy, zarówno w sferze behawioralnej, jak i werbalnej. Ponadto na poziomie fabularnym wbrew zamiarom głównych bohaterów obu tekstów, kobiety te, miast zaznać jedynie poniżenia, stają się źródłem poszerzenia horyzontów myślowych interesujących się nimi mężczyzn. Ma ono miejsce właśnie podczas spotkań z Lizą oraz w czasie pogoni Maksza za Filipem, będącej odzwierciedleniem zmian ich temperatury emocjonalnej. Spokój, czyli możliwe rozwiązanie konfliktu wiąże się z obrazem żony-przyjaciółki. Nadający serialowi ostateczną wymowę wariant alternatywnych zakończeń sporu odsyła również po raz kolejny do rzeczywistości halucynacji i marzeń sennych, zajmujących Dostojewskiego i Borgesa. W ujęciu Zwiagincewa, zwłaszcza w jego późniejszych filmach, podwójność i wariantywność będą się łączyć z poszukiwaniem pełni (w *Powrocie* i *Wygnanii*), a otwartość zakończenia (w *Lewiatanie* i *Niemilości*) interpretować będzie można jako znak nadziei na wyjście z moralnego, mentalnego czy ideologicznego podziemia, odzyskanie poczucia całości. W podobnym duchu rolę literatury i sztuki postrzega Susan Sontag w tekście *A Letter to Borges* z 1996 roku:

Powiedziałeś, że literaturze zawdzięczamy wszystko, czym jesteśmy i czym byliśmy. Jeśli znikną książki, zniknie historia, znikną ludzie. W pełni się z Tobą zgadzam. Książki to nie tylko prosta suma naszych marzeń, nasza pamięć. Dają nam także możliwość wykraczania poza samych siebie. Niektórzy ludzie uznają czytanie wyłącznie za rodzaj ucieczki — ucieczki z „prawdziwego” świata codzienności do domeny wyobraźni, uniwersum książek. Książki są czymś znacznie więcej. To sposób na osiągnięcie pełni człowieczeństwa<sup>40</sup>.

Balansowanie na granicy realnego i wyobrażonego, płynne przechodzenie między nimi, to także jedna z rozpoznawalnych cech *człowieka z podziemia*, syndrom wywodzący się z braku akceptacji zastanej rzeczywistości. Warto dodać, że literacki bohater podziemia wywodzi się od radcy tytularnego Goladkina w utworze *Sobowtór* (*Двойник*, 1846) Dostojewskiego, jego korzenie sięgają także do Gogolowskich kreacji szaleńców, na co wskazuje w *Notatkach* bezpośredni cytat z *Pamiętnika wariata* (*Зануцку цумасуедуезого*,

<sup>40</sup> S. Sontag, *Where the Stress Falls*, New York 2001, s. 112. Cyt. za *Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottesem*, przeł. D. Żukowski, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2014, s. 17.

1835)<sup>41</sup>. Życie sobowtórów to projekcje niezrealizowanych marzeń, nienasyconych pragnień, potencji umysłu, co jest także zabiegiem spożytkowanym przez Zwiagincewa nie tylko w debiutanckim serialu. Można zauważyć, że poczucie osaczenia typowe dla wszystkich przywołanych wyżej postaci łączy się także z przywiązaniem do konkretnej fizycznej przestrzeni, która nosi znamiona ich alienacji i moralnego kryzysu. W *Notatkach z podziemia* jest to widoczne w obrazach słabo oświetlonych, niewielkich pomieszczeń, błota, sutereny, porównaniach do życia w kurniku, mysiej norze, czy też w szczególnie wymownej wizji zalanego wodą grobu prostytutki i cmentarza. W omówionych filmowych epizodach również dominuje przestrzeń zamknięta, sztuczne, przyćmione światło, refleksyjne powierzchnie luster i innych materiałów, których najwięcej widz odnajdzie w późniejszej *Elenie*. Śmiercionośny kod nieść będą w tym filmie obrazy basenu, ale największego wstrząsu emocjonalnego widz dozna bodaj oglądając scenę w kostnicy w *Niemilości*. Podobieństwo tego rodzaju apokaliptycznych wizualizacji Zwiagincewa można rozpoznać w dwóch plastycznych przedstawieniach Dostojewskiego w *Notatkach z podziemia*:

Przelotnie spojrziałem w lustro. Moja wzburzona twarz wydała mi się okropnie odpychająca: blada, nędzna, zła, z rozwichrzonymi włosami. „A jakże, jestem bardzo zadowolony — pomyślałem — właśnie jestem zadowolony, że wydam jej się wstrętny; sprawia mi to przyjemność...” [...]

W wąskim, ciasnym i niskim pokoju, zatłoczonym ogromną szafą do ubrań i zarzuconym tekturowymi pudłami, częściami garderoby oraz przeróżnymi fatalaszkami, było prawie zupełnie ciemno. Ogarek, zapalony na stole w końcu pokoju, całkiem już gasł, z rzadka tylko ledwie pelgając. Za kilka chwil zapadnie zupełna ciemność<sup>42</sup>.

Gra cieni i symbolika odbicia w lustrze, wyznaczające kolejne punkty odniesienia dla zrozumienia kategorii podziemia, pomagają także rozpoznać obecność poetyki kina *neo-noir* w wybranych epizodach *Czarnego pokoju*. Choć, jak diagnozuje Krzysztof Loska, „Co raz trudniej [...] mówić o tożsamości gatunkowej, o powtarzalności pewnych cech czy wzorców niezbędnych dla osiągnięcia spójności”<sup>43</sup> w *Obscure*, *Bushido* i *Wyborze* estetyka *neo-noir* wydaje się konsekwentnym szkieletem wizualnym, pozostającym w zgodzie z tradycją

<sup>41</sup> A. Swensen, *The anguish of God's lonely men...*, s. 269–270.

<sup>42</sup> F. Dostojewski, *Notatki z podziemia...*, s. 72.

<sup>43</sup> K. Loska, *Kino gatunków — wprowadzenie*, w: tejsze, (red.), *Kino gatunków uczoraj i dziś*, Rabid, Kraków 1998, s. 11–12.

nurtu i wymową filmów, a nie tylko ornamentem, powierzchowną stylizacją. Postawiona w tym miejscu hipoteza, będąca konsekwencją zaproponowanej wyżej interpretacji, wymaga z całą pewnością dalszych badań, wydaje się jednak, że spostrzeżenia Magdaleny Kempnej-Pieniążek dotyczące związków wspomnianej estetyki z czasami kryzysu mogłyby tę linię postępowania po części uzasadnić<sup>44</sup>. Oprócz tego, rozwijając kierunek badań polskiej filmoznawczynie, w centrum planowanej analizy należałoby umieścić między innymi takie kwestie jak wizja kobiecości (*femme fatale*) i męskości (*loser*), metafory przestrzeni, zwłaszcza w odniesieniu do obrazu miasta-więzienia i labiryntu, pola zastosowania kontrastów barwnych, kryzys racjonalizmu i obiektywizmu, związek poetyki epizodów Zwiagincewa z cechami rozpoznawalnymi kina gatunku. Można zaryzykować twierdzenie, że w wyniku pogłębionej analizy kategoria podziemia stałaby się nośną i pojemną metaforą estetyki *neo-noir*, która zdaje się definiować niemalże wszystkie filmy autora *Powrotu*.

Podsumowując przeprowadzoną analizę warto zauważyć, że wyreżyserowane przez Zwiagincewa epizody serialu *Czarny pokój* zarówno pod względem formy, jak i treści stanowią materiał wielokodowy i heterogeniczny, znacznie wykraczający poza rozpoznawalne cechy kina gatunku, w kontekst którego zwykle bywał on dotychczas wypisywany. Nie kwestionując bynajmniej istniejących i dyskutowanych wyżej miejsc styku między badanym dziełem a filmem kryminalnym, thrillerem czy estetyką *neo-noir*, zobowiązujących do postrzegania bohaterów i otaczającej ich rzeczywistość przez pryzmat pewnych przyjętych wzorców i oczekiwań odbiorcy, należy zauważyć w filmie rozwiązania estetyczne i zawartość treściową, pozwalające odczytywać go przez pryzmat wprowadzonej przez Dostojewskiego kategorii podziemia. Zastosowanie takiej optyki prowadzi do wyodrębnienia wielu podobieństw między *Notatkami z podziemia* a wybranymi do analizy tekstami filmowymi, wśród których trzeba wymienić wspólne wątki tematyczne, takie jak m.in. problem wolności traktowanej jako wartość nadrzędna, niestabilność świata pogrążającego się w otchłani moralnej, profanacja obyczajowa, brak komunikacji między ludźmi, prymat władzy wzroku i nieokiełzanych instynktów, destrukcja jako forma ucieczki od samego siebie i rzeczywistości etc. W rezultacie można dojść do konkluzji, że Zwiagincew, analogicznie do Dostojewskiego, znajduje związek między fizjologicznym i psychologicznym

<sup>44</sup> M. Kempna-Pieniążek, *Neo-noir...*, s. 15, 132.

w obszarze rzeczywistości duchowej i świadomości moralnej. Metafora podziemia wybrana jako swego rodzaju soczewka i klucz interpretacyjny prowadzonego wywodu umożliwia dostrzeżenie zbieżności wśród rozwiązań formalnych mimo różnic w zastosowanym medium pozwalających postrzegać oba światy artystyczne jako oparte na grze półtonów, niedomówień, zniekształceń i odbić. W filmach wyreżyserowanych przez Zwiagincewa przełożenie znajduje więc również kategoria sobowtóra, służąca uzyskaniu efektu rozdwojenia rzeczywistości, jej niejednoznaczności, czemu sprzyja wprowadzanie kodów kulturowo sprzecznych, kadrów bazujących na powielaniu obrazów w lustrze oraz gra światłem. Kompatybilność formy i treści omawianych epizodów pomaga sformułować wniosek, że metafora podziemia jest w nich przede wszystkim znakiem pustej formy, kryzysu świata i jednostki, który najwymowniej akcentuje bodaj symulakr gestu taksówkarza w *Obscure*. Obraz zalanego wodą grobu w *Notatkach z podziemia*, będący projekcją degradacji człowieka, w tym kontekście pozwala skonstatować, że zamknięta przestrzeń *Czarnego pokoju* to najczęściej sfera kryjówki bohaterów, niedająca im jednak bezpieczeństwa i wytchnienia. Można zaryzykować twierdzenie, że zastosowany w serialu kod wizualny pozostaje do pewnego stopnia spójny w późniejszej twórczości Zwiagincewa. Z biegiem lat oko jego kamery zdaje się widzieć coraz szerzej, skala półtonów i szarości staje się coraz bardziej rozbudowana, a moralne zepsucie i krytyczna kondycja człowieka, których sygnifikantem może być metafora podziemia, zaczynają stanowić centrum opowieści parabolicznych, uniwersalnych, dotyczących *everymana*. W przypadku serialu *Czarny pokój* wyjście poza konwencję gatunku w kierunku tradycji kultury rosyjskiej umożliwia dojrzenie treści, które w innym ujęciu pozostają niedostępne.

## REFERENCES

- Abassy, Małgorzata. “Podziemie’ jako fenomen kulturowy. ‘Notatki z podziemia’ Fiodora Dostojewskiego.” *Przegląd Rusycystyczny*, 2008, no. 3 (123): 34–47.
- Andrey Zvyagintsev, *Strakh — eto yazyk d'yavola*, <<https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4>> (08.06.2021) [Андрей Звягинцев, *Страх — это язык дьявола*, <<https://www.youtube.com/watch?v=QUOnVCsY8q4>> (08.06.2021)].
- Bohun, Michał. *Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, 1996.

- Budanova, N. F. "Podpol'nyy chelovek v ryadu lishnikh lyudey." *Russkaya literatura*, 1976, no. 3: 110–122 [Буданова, Н. Ф. "Подпольный человек в ряду лишних людей." *Русская литература* 1976, no 3: 110–122].
- Daraiseh, Isra, and Booker, M. Keith. "Jokes from Underground: The Desintegration of the Bourgeois Subject and the Progress of Capitalist Modernization from Dostoevsky to Todd Phillips's Joker." *Literature/Film Quarterly*, 2020, no. 48 (3), <[https://lfq.salisbury.edu/\\_issues/48\\_3/jokes\\_from\\_underground\\_the\\_disintegration\\_of\\_the\\_bourgeois\\_subject\\_and\\_the\\_progress\\_of\\_capitalist\\_modernization\\_from\\_dostoevsky\\_to\\_todd\\_phillips\\_joker.html](https://lfq.salisbury.edu/_issues/48_3/jokes_from_underground_the_disintegration_of_the_bourgeois_subject_and_the_progress_of_capitalist_modernization_from_dostoevsky_to_todd_phillips_joker.html)> (08.06.2021).
- Dostojewski, Fiodor. *Notatki z podziemia*. Gracz. Transl. Karski, Gabriel, and Broniewski, Władysław. London: Puls Publications, 1992.
- Dushatskaya, Polina. "Kinoiskusstvo terapii (analiz tvorcheskogo vremeni v fil'me 'Vybor')." *Dykhaniye kamnya. Mir fil'mov Andreya Zvyagintseva*. Anokhina Y., Gasparov V. (Eds.). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2014: 42–58 [Душацкая, Полина. "Киноискусство терапии (анализ творческого времени в фильме 'Выбор')." Анохина Ю., and Гаспаров В. (Ред.). *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014: 42–58].
- Fedotkin, Stepan. "Nemoj sviditel." *Dykhaniye kamnya. Mir fil'mov Andreya Zvyagintseva*. Anokhina Y., and Gasparov V. (Eds.). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2014: 37–41 [Федоткин, Степан. "Немой свидетель." Анохина Ю., Гаспаров В. (Ред.). *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева*. Москва: Новое литературное обозрение, 2014: 37–41].
- Harrison, Lonny. *Archetypes from underground. Notes on the Dostoevskian self*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2016.
- Kondratova, Maria. *Zamok i klyuch*, <<http://az-film.com/ru/Publications/122-Zamok-i-kljuch.html>> (08.06.2021) [Кондратова, Мария. *Замок и ключ*, <<http://az-film.com/ru/Publications/122-Zamok-i-kljuch.html>> (08.06.2021)].
- Kempna-Pieniążek, Magdalena. *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
- Lachmann, Renate. "Mnemotechnika i symulakrum." Transl. Pełka, Artur. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Saryusz-Wolska, Magdalena (Ed.). Kraków: Universitas, 2009: 285–322.
- Loska, Krzysztof. "Kino gatunków — wprowadzenie." *Kino gatunków wczoraj i dziś*. Loska, Krzysztof (ed.). Kraków: Rabid, 1998: 5–15.
- Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*. Transl. Żukowski, Dariusz. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2014.
- Naveskin, Roman. "Simmetriya obskura." *Dykhaniye kamnya. Mir fil'mov Andreya Zvyagintseva*. Anokhina Y., Gasparov V. (Eds.). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2014: 29–36 [Навескин, Роман. "Симметрия обскура." *Дыхание камня. Мир фильмов Андрея Звягинцева*. Анохина Ю., Гаспаров В. (Ред.). Москва: Новое литературное обозрение, 2014: 29–36].
- Roberts, Peter. "The Stranger within: Dostoevsky's underground." *Educational Philosophy and Theory*, 2013, no. 45 (4): 396–408.
- Szczęсна, Ewa. "Wprowadzenie. Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse." *Szczęсна, Ewa, and Kasperski, Edward (eds.). Komparatystyka dzisiaj*. Kraków: Universitas, 2010. 5–11.
- Swensen, Andrew J. "The anguish of God's lonely men: Dostoevsky's underground man and Scorsese's Travis Bickle." *Renascence*, 2001, no. 53 (4): 267–286.

- Špidlik, Tomas. *Myśl rosyjska – inna wizja człowieka*. Transl. Dembska, Janina (ed.). Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów, 2000.
- Waligórska-Olejniczak, Beata. „Sacrum” w drodze. „Moskwa-Pietuszki” Wieniedikta Jerofiejewa i „Pulp Fiction” Quentina Tarantino w kluczu montażowego czytania. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2013.
- Wilkożewska, Krystyna (ed.). *Estetyka japońska. Estetyka życia i piękno umiarkowania*. Kraków: Universitas, 2009.
- Wodziński, Cezary. *Trans, Dostojewski, Rosja. Czyli o filozofowaniu siekierq*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2005.
- Zvyagintsev, Andrey. *Den’gi reshajut mnogoye, no ne vse* <<http://az-film.com/ru/Publications/119-Dengi-reshajut-mnogoe-no-ne-vsjo.html>> (08.06.2021)  
[Звягинцев, Андрей. *Деньги решают многое, но не всё* <<http://az-film.com/ru/Publications/119-Dengi-reshajut-mnogoe-no-ne-vsjo.html>> (08.06.2021)].



OLENA ANNENKOVA

 ORCID <https://orcid.org/0000-0002-6578-3531>

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

OLENA YUFEREVA

 ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4700-8002>

Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

## TSAR, EAST, AND CIVILIZATION: RUSSIAN EMPIRE IN EDNA DEAN PROCTOR'S TRAVELOGUE

American writer Edna Dean Proctor (1829–1923), known as a poet and a progressive social activist, published her travelogue back in 1871, hot on the trail of her extensive tour of the countries of Western Europe and the Holy Land, including the Russian Empire. A *Russian Journey* was reprinted in America several times, and by the 1890 reprint, which has served as the material for this paper. The purpose of the study is to reveal the peculiarities of the image of Russia in the female traveler vision, which was created at the intersection of several discourse fields, Russian and Oriental, European and Eastern. The analysis of the author's creative thinking is based on a culturological perusal, which makes it possible to identify symbolic and mythopoetic codes of construction of a "borderline" mentality, as well as on a gender-adjusted post-colonial approach, exposing the clash of colonial and anti-colonial ideas. The research demonstrates, that European codes do not play a meaning-forming role, as well as the truly Russian ones; instead, the Eastern codes are revealed to the fullest possible extent. The attempts to fit the development of the empire into the Western discourse leads to emergence of semantic shifts and dichotomy of Oriental and European concepts.

### INTRODUCTION

Despite the successful rediscovery of women's travel writing and subsequent development of new methodologies to study such artifacts, they still remain under-investigated by scientists. Nevertheless, endeavors are continuously undertaken to shed more light on the issue<sup>1</sup>. Ana-

<sup>1</sup> See, for example: A. M. Ramli, "Contemporary Criticism on the Representation of Female Travellers of the Ottoman Harem in the 19th Century: A Review." *Intellectual Discourse* 2011, no. 19.2, p. 263–279, <https://journals.iium.edu.my/intdiscourse/index.php/id/article/view/233/193> (10.08.2021); P. Smethurst, J. Kuehn (eds.), *Travel Writing, Form, and Empire: The Poetics and Politics of Mobility*, Rou-

lyzing the ongoing debates around the problem of female travel writers and colonialism, Gigi Adair and Lenka Filipova emphasize that the accumulated research has no doubt revealed how diverse testimonies women's travelers of the 19<sup>th</sup> century left in terms of perception and spatial representations. However, while forming a systemic perspective on this problem one should avoid essentialism, which blurs the specific features of texts labeling all of them as "gender travelogues,"<sup>2</sup> and introduce into scientific circulation neglected names and works, especially those by non-European authors. In both these respects, Edna Dean Proctor's travelogue titled *A Russian Journey* is of particular interest; needless to say, it has hardly been studied,<sup>3</sup> in spite of its clear geopoetic identity and extraordinary ideas regarding geopolitical issues.

American writer Edna Dean Proctor (1829–1923), known in her homeland as a poet and progressive social activist with mature views of the political and historical development of society, published her travelogue in 1871, hot on the trail of her extensive tour of the Holy Land and European countries, including the Russian Empire. The latter country was quite exotic for the Western world at that time and thus little explored by its representatives. Dean Proctor's route took her primarily to the eastern and southern parts of the vast tsarist realm, even less often visited by European travelers who tended to limit themselves to the largest Russian cities, St. Petersburg and Moscow. The author focused her attention on those cities and towns, major and provincial, which became Muscovite possessions after experiencing a long period of Mongol-Tatar yoke, as well as on large areas in the east extending from Kazan to Kamyshin and southern territories captured by Russia (Odessa, Crimea with Sevastopol, Yalta, Alupka and Bessarabia with Chisinau and Balti) – it has formed

---

ledge, New York 2009; E. Short, "Introduction. Women Writing Travel, 1890–1939." *Journeys. The International Journal of Travel and Travel Writing*, 2015, vol. 16, no. 1, p. 1–7; E. Takelani, *U.S. Women Writers and the Discourses of Colonialism, 1825–1861*. University of Tennessee Press, Knoxville 2003; C. Thompson, "Journeys to Authority: Reassessing Women's Early Travel Writing, 1763–1862." *Women's Writing*, 2017, vol. 24, pp. 131–150.

<sup>2</sup> G. Adair, L. Filipova, "Introduction: Gendered travel and the genre of travel writing." *Encountering Difference. New Perspectives on Genre, Travel and Gender*, G. Adair, L. Filipova (eds.), Vernon Press, Wilmington 2020, p. 20

<sup>3</sup> There are few extensive studies on the work. See M. Dobrushin, *The Invention of Russia in America, 1880–1920*, PhD. University of California of Santa Cruz 2018, [https://escholarship.org/content/qt9h04h57r/qt9h04h57r.pdf\(9.08.2021\)](https://escholarship.org/content/qt9h04h57r/qt9h04h57r.pdf(9.08.2021)); M.D. Marinova, *Transnational Russian-American Travel writing*, Routledge, London 2011.



the key oriental and colonial discourses of the travelogue whose integrity is ensured not only by the theme of traveling across Russia and by the ideological focus on the issue of serfdom (explicitly called “slavery” in the Western European discourse) but also by the mutual interplay between its compositional, ideological and semantic components revolving around Russia, the people, and the cross-cutting image of Russian tsar Alexander II. All these geopolitical concepts and images require a more in-depth consideration.

The specific nature of Edna Dean Proctor’s travelogue is determined by a number of factors and manifested at several levels of her text. First of all, its very form of, chosen by the author, is quite peculiar since both poetic and prose fragments are included. The poems serve as a prologue to the chapters, presenting highly-sensitive and emotional experience of the narrator in a sublime and high-sounding manner; the main text written in prose is their thorough expansion. It should also be noted that the verbal layer is complemented by images which Proctor had obviously made by herself. These pencil drawings (images of people – such as “Mendicant” (a beggar), Russian peasant couple Ivan and Nadia, Gypsy Fortune Teller, A Cossack Boy, Tartar Boys, Alexander II – or their homes, such as A Kalmuck Encampment, Peasant Cabins) are both a visual confirmation of the scenery she had observed in person and the evidence of a serious interest and mental and emotional perception and understanding of what she saw.

The purpose of the study is to reveal the peculiarities of the image of Russia in the female traveler eyes in the second half of the 19th century. Considering the dominant ideological and anthropological modes of the text, the key problems I dealt with are the specifics of understanding the Russian national character and forming the image of Russia, as well as representing the Russian environment through the prism of imperial and oriental discourses. The analysis of the author’s creative thinking is based on a culturological perusal, which makes it possible to identify symbolic and mythopoetic codes of construction of a “borderline” mentality, as well as on a gender-adjusted post-colonial approach, exposing the clash of colonial and anti-colonial ideas.

#### **THE IMAGE OF RUSSIA: BETWEEN MYTH AND REALITY**

As rightly pointed out by Maxim Dobrushin, “As Twain’s *Innocents Abroad* shows, travel writings were a defining genre that made avail-

able tropes of Russia's land and the excesses of the autocratic state"<sup>4</sup> Proctor's *Russian Journey* supports this statement, because the image of Russia is one of its key conceptual toposes and thus the Western readers of the 19th century were provided with a fairly complete overview of the empire. Proctor has created a comprehensive and multi-layered image of Russia emerging at the intersection of real and semi-mythical perception of the country – a mythopoetic and documentary-realistic depiction of the specific features of its civilizational nature, religion, nature, politics, economy, and objects of cultural and material significance.

Exploring Russia, Proctor traveled by water and by land that helped her to get a fuller and broader insight into the nature of the country. Her descriptions of endless expanses of land (mostly steppes with their bleak and boundless landscapes and piercing winds) and water (giant Volga and Don rivers, Azov and "Euxine" (Black) seas) translate a view of Russia as a country of vast territories, which was established and widespread in the Western world at that time. On the other hand, Proctor's unbiased view of everything she observed helped her to show the empire as a country undergoing the complex process of formation and not another cliché of a barbaric state.

Proctor's *Russian Journey* was reprinted in America several times, and by the 1890 edition, which has served as the material for this study, the author had written a detailed preface titled Prelude where, she articulated the key ideas that formed the basis of her research. Prelude begins with "Russia" poem. It is constructed as an emotional and enthusiastic appeal to the Russian people, calling on them to break the shackles of slavery and come out to the world in all their ancient greatness. She called the Russian people a "race of love and fire,"<sup>5</sup> people with "the tender, lofty souls" who have been through exile and suffering and therefore deserve to enjoy prosperity. The Russian people's aspiration to freedom after centuries of silent grief, their 'holy ire' find resonance in nature, being supported by the stars and the heavens ("In the power of God on high").<sup>6</sup> This solemn and passionate intonation gives way to more restrained prose of the main text, where, in addition to the image of the Russian people as

<sup>4</sup> M. Dobrushin, *The Invention of Russia in America, 1880–1920...*, p. 16.

<sup>5</sup> E. D. Proctor, *A Russian Journey*, Houghton, Mifflin and Company, The University Press, Boston and New York; Cambridge 1890, p. VII.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. VIII.

a suffering nation, an image of Czar Alexander II is created: from the author's point of view, the czar took on a huge burden of care for his multi-million people. She saw the guarantee of the country's future prosperity in the Russian Czar and the common people, ("I looked at the future of Czar and people").<sup>7</sup> These ideas outlined in Prelude are fully developed in the main text of the travelogue.

The image of Russia is modeled by three key components: the Russian people, the religion, and the Czar. The people and religion are represented in a complex, contrasting, and ambivalent way, while the image of the Russian Czar is described with unmasked and unambiguous enthusiasm. Proctor openly expresses her personal attitude to the Czar, whom she met in Yalta. She was impressed by his "state-ly beauty"<sup>8</sup> and love for his country. Thus, she portrays Alexander II in the most aesthetic and heroic manner, tending to continue the American tradition, laid by Mark Twain who "signified the tendency to heroize the actions of the Czar [...]."<sup>9</sup> Proctor uses the loudest words and solemn tone to emphasize the charm of his personality, the power of his will and enlightened wisdom that had broken the resistance of the nobles and had given freedom to the Russian people, who called him "Prince of the Free", "Czar of the People", and "Russia's redeemer."<sup>10</sup> In her imagination, all the nations inhabiting Russia and believers of all religions united in a common prayer for the Czar, who he had reformed and transformed the country and on whose security the justice and progress of the whole empire depended. In the representation of the Czar's image, the "imperial" component is most powerfully explicated in the author's mind.

Proctor gets the understanding of the life of the Russian Empire through the attentive exploration of the country's nature, religion, history, economy, architecture, customs, and rules governing everyday life of its people of all nationalities, classes and occupations. At the same time, the emotional and mental components are closely intertwined in the descriptions, and the author's emotional and evaluative judgments are combined with her historical and political conclusions. On the one hand, Proctor looks at the country through the eyes of a Westerner, being amazed by everything she saw. Metaphoric expressions she uses convey the scale of the country's territory; the

<sup>7</sup> Ibid, p VIII.

<sup>8</sup> Ibid, p. 315.

<sup>9</sup> M. Dobrushin, *The Invention of Russia in America, 1880–1920...*, p. 15.

<sup>10</sup> E. D. Proctor, *A Russian Journey...*, pp. 319–320.

breadth of its plains and rivers and the vastness of its steppes (“domain – one sixth of the earth’s surface; fir-darkened plain / That rolls to east and rolls to west, / Broad as the billowy main; majestic current of the Volga”;<sup>11</sup> its amazing natural wealth (abundance of fish in rivers and seas, valuable furs in the North, berries in forests, precious stones and mineral resources); the contrast between its harsh nature with cold winds lashing the northern and central parts of the country and bringing a depressive mood (“Chill mists and vapors hung in the air [...] There is no sadder sound in nature than the wail of these Russian winds...”) and blooming wealth of the south;<sup>12</sup> unique moral qualities of the people (frankness, simplicity, imagination, “their gentle endurance, and yet their force”, “unbounded power of losing themselves in a feeling, an idea”; “their capacity for self-sacrifice”, “their mysticism”);<sup>13</sup> the zealous piety, especially typical for ordinary Russian people, and their deep faith in God (“their ardent faith”).<sup>14</sup> All these generalities fully correspond to the stereotypical views of Russia widespread in the Western world, and at the same time, in the author’s mind, are amplified, hyperbolized, and acquire the features of a myth.

On the other hand, Proctor’s travelogue is interesting for the writer’s intellectual reflections on the origins of the Russian state system, the peculiarities of its economy, culture, and national character, which make her representation of the country more objective and realistic. Proctor finds natural, historical, political or cultural justifications for all the specific features of Russian nature and way of existence. For example, she explains the Russian character by the geographical and climatic specifics of the country (according to her, the tendency to depression and frustration is caused by the fear created by the northern winds oppressing the soul; similarly, autocracy and Russian serfdom are justified by a historical necessity in the conditions of exposure to the Mongol raids to prevent the nomadic lifestyle of people while the inability and unwillingness of peasants to take advantage of their personal freedom stem from the centuries of inferiority of the people and the half-measures measures of the Russian government, which had granted the people freedom without granting them land.

The people, mostly represented by peasants, are the main “drive” of the country. Proctor calls them “great body” in the entire

<sup>11</sup> Ibid, pp. X, XV, 27.

<sup>12</sup> Ibid, pp. 28, 245.

<sup>13</sup> Ibid, p. X.

<sup>14</sup> Ibid, p. XI.

text<sup>15</sup> since they resemble her a body – great alive and with a huge positive potential. A number of geniuses emerged from the very midst of the ordinary Russian people, for example, Kuzma Minin, who saved the country from the Polish conquest, Nikita Demidov, who enriched the empire, Michael Lomonosov, who made Russian the language of science and literature. But en masse this “body” looks different, with Demidovs and Lomonosovs being more an exception rather than the rule, and Proctor carefully documents the appearance of Russian peasants, their miserable dwellings, their confusion, dullness, and apathy. She vividly describes the terrible conditions in which ordinary people live, but emotions do not prevent her from documenting the notable aspects of their gloomy life, in which only basic daily necessities are present:

Nothing drearier can be imagined than these log huts with a roof of boards and often but a single window poor sheds which seem dropped without the least order upon the bare plain. Though sometimes miles from any town, they had often no apparent shop of any kind, nor street, nor winding path, nor tree, nor shrub, nor window flower to relieve the hard monotony.<sup>16</sup>

The anthropological mode of descriptions in the travelogue is supported by Proctor’s close attention to the daily life of people, their appearance, clothing, and everyday behavior, which she captures scrupulously. She describes the features of appearance of Russians that distinguish them from dark-faced Tatars, very beautiful Armenians and representatives of other nationalities, but in maximum generalized form. Fair-haired and light-skinned Slavic men are, from her point of view, more beautiful than Russian women, but the latter give an idea of the nation’s potential, being exquisite creations reminding her of angels with blue eyes and blonde hair. The anthropological mode is maintained and combined with the ideological one, which is the reason why, when describing people, she always specifies which social class they belong to. And it is important for her to note that peasants’ faces bear the imprint of serfdom, because this explains their frustration. Let us look how she describes a group of peasants she met on the outskirts of Odessa:

Gloomily stupid, they looked as if they had never had an emotion in their lives. [...] Born of ancestors equally degraded, they had had nothing to waken thought

---

<sup>15</sup> Ibid, p. X.

<sup>16</sup> Ibid, pp. 28–29.

or hope or ambition. The grain they carried was not their own, but belonged to some landed proprietor who would pay them a mere pittance for the journey.<sup>17</sup>

Since “Russia [...] is the land of bells,”<sup>18</sup> a special attention in the travelogue is given to descriptions of its holy places. Proctor’s reflections on the faith of Russian people in the context of the national character of the empire, demonstrate her extensive knowledge and good education. She notes that all Orthodox people, from the Czar to a peasant, are parishioners of the Russian Orthodox Church. She devotes many pages and even separate chapters to the Russian Orthodox sanctuaries and sacred architectural structures (The Shrines of Moscow, the Trinity Monastery of St. Sergius). In every city and town in her way, she visited the most significant Russian churches, such as the Cathedral of St. Isaac, the Cathedral of Our Lady of Kazan, and the Alexander Nevsky Monastery in St. Petersburg; the Kremlin (“religious heart of Moscow; the place of her holiest shrines and the deposit of her proudest trophies”), the Cathedral of the Assumption (“the Russian Holy of Holies”) in Moscow<sup>19</sup>. She visited the Holy Trinity Monastery, which is located forty miles from Moscow, and described everything she saw there with such reverence and detail, that it seems that the purpose of her voyage was a pilgrimage to the holy places of Russia, especially considering that in every city she first of all visited a cathedral or church and described the service ceremony, listed miraculous icons, and the most revered Russian saints. She tells about the devotion of Russians to the Orthodox faith, their piety (they always make the sign of the cross over themselves when they see any church or icon, bow down before icons, believe that the saints they are named after will protect them from troubles) and the indissoluble connection of their daily life with faith (one would find a holy icon with a burning lamp in every dwelling, even in the most miserable shacks).

Proctor was amazed with the number and beauty of Russian cathedrals and churches; their golden domes impressed and elevated her soul (“the domes of Russia – gold against the pale azure of her sky”);<sup>20</sup> church bell ringing, the best of all bell ringing she had ever heard in the most magnificent European cathedrals, would forever remain in her memory, because it evoked in her soul a sense of harmony and

<sup>17</sup> Ibid, pp. 278–279.

<sup>18</sup> Ibid, p. 65.

<sup>19</sup> Ibid, pp. 36, 39.

<sup>20</sup> Ibid, p. 67.

sense of presence of angels and all saints on the Earth. However, in her descriptions, emotions coexist with rational and sensual evaluation of the peculiarities of Russian worship. What attracted her, was the equality of all classes in the church and by church hymns, but the interior decoration of Russian churches and the service itself made her feel “solemn melancholy” and frustration with their grimness. She thought that they inspire fear and trembling rather than hope and love to believers. She was both fascinated and repelled by Russian believers’ superstitions and the way of serving the God used by Russian hermit monks, whom she saw in the caves of the Holy Trinity Monastery and compared them to Eastern dervishes. She felt something painful and lifeless in all that, and she assured that if Christ came to the Earth again, he would cry because of “this mockery of holiness.”<sup>21</sup> The vision of a Westerner in such a mixed reflection of what she saw is obvious.

#### LOOKING FOR TRULY RUSSIAN FEATURES

The analysis of the main components of the image of Russia makes it possible to agree with Margarita Marinova’s statement that *A Russian Journey* is a “self-consciously political” text.<sup>22</sup> This idea is also supported by the fact that Proctor completely ignores such an important component of the country’s life as the rapid development of various types of arts. She does not name a single representative of Russian culture of the 1840s and 1860s, even Ivan Turgenev, whose works have been actively translated into English since the 1860s and were very popular. Proctor also does not touch at all those social processes in the country that were interesting for progressive Americans in the second half of the 19th century, who, according to Choi Chatterjee, tended to describe Russia, as an “unbearable repressive” country and paid special attention to such vivid phenomena of the Russian life as nihilism, anarchism, and populism.<sup>23</sup> Perhaps Proctor, being under impression and romantic delight made on her by Russian Liberator Czar Alexander II, focused on the reasons for the

<sup>21</sup> Ibid, p. 83.

<sup>22</sup> M. D. Marinova, *Transnational Russian-American Travel writing...*, p. 83.

<sup>23</sup> Ch. Chatterjee, “Transnational Romance, Terror, and Heroism: Russia in American Popular Fiction, 1860–1917.” *Comparative Studies in Society and History*, 2008, no. 50 (3), p. 755.

spread of serfdom and its consequences, believing that the liberation of the peasants would bear fruit soon. That was why she perceived Russia in a sequential chain of time layers of the past, present and future. The subjectivity of the author's view leads from the of harsh heroism of the past, through the contradictory and problematic present to the perspective of future successes and achievements, forming the above-mentioned illusory image of Russia.

One would call such a vision of Russia one-sided, but even that narrow perspective in which Proctor describes the country makes her image of Russia complex and deep, because her descriptions and reflections give rise to an implicit cross-cutting questions included in the travelogue, for which no easy and unambiguous answers were provided. The most important is a question about the civilizational path of the Russian Empire and its Western and European or rather Eastern affiliation. In the travelogue, Russia appears as an empire in the process of emergence, transitivity, and liminality. Its truly Slavic territories are not so large, since the majority of lands from Kazan to the Crimea had been conquered by Russian Czars at different times, and the composition of Russia's population is then extremely heterogeneous and diversified. Even in Moscow, it is difficult to talk about the domination of the Slavs, because of Tatar blood in the veins of "Muscovites"<sup>24</sup>; and its magnificent architecture combines the features of Christian traditions with the elements of Muslim and Oriental origin.

In her attempts to describe truly Russian features, Proctor continuously bumps into eloquent signs of artificially created Russianness or frank non-Russianness in many aspects of the political and cultural life of the empire. In St. Petersburg, the interior decoration of its grandiose cathedrals was the only trace of its purely Russian spirit: Proctor enjoys the beauty of the city but she feels depressed because of foreign and alien influences strongly manifesting themselves at its every corner: wide straight streets, enormous buildings, luxurious institutions, palaces and churches do not suit the place; Mediterranean marble is more appropriate for the round forms of Italian cathedrals, and the figures of Atlanteans and caryatids supporting buildings would look more naturally under the warm tropical sun than in cold Russia. The metaphorical comparisons used by the author emphasize these impressions of a city shorn of its identity,

---

<sup>24</sup> E. D. Proctor, *A Russian Journey...*, p. 53.



and although it is a “peer of the proudest,” she calls it “the Paris of the Baltic – an imperial Muscovite Berlin.”<sup>25</sup>

While St. Petersburg seems to her not truly Russian but rather a European city, it is more complicated in the case of Moscow. Proctor specifically calls Moscow (she nearly always emotionally expresses her admiration for the distinctive beauty of the cities she saw and especially Moscow) – “Asiatic city” and finds fragmentary historical signs of the East and Asia everywhere: “[...] every roof and dome bears of Tartar domination, and the dark faces among its fair Muscovite crowd show that the Asiatic still lingers in the long contested land.”<sup>26</sup>

She also discovered a lot of Asian features in Nizhny Novgorod (the respective chapter is titled correspondingly: “Asia an Nijni”), which was a center of trade with Asian cities (“The Fair of Nijni is an institution of Asia”),<sup>27</sup> inhabited by a large number of Tatars, Kyrgyz, and other representatives of the Eastern nations. And the farther away from Moscow to the geographical east, the more and more of those signs could be found.

### **RUSSIA AS THE EAST, IN THE EAST AND BEYOND: THE ORIENTAL DISCOURSE**

Consideration of the image of Russia within the framework of the Orientalist paradigm is one of the most difficult issues that arouse discussion and criticism today. Nevertheless, it can be argued quite definitely that the conceptualization of Russia in Western travelogues of the 19th century fits into the binary division between the East and Europe. “This view is further reinforced by the fact that the contemplation of Russia as Oriental dates back to the late eighteenth and early nineteenth centuries.”<sup>28</sup>

Oriental/colonial plots and problems have been developed in American literature and culture in connotations consonant with the European views<sup>29</sup> As for the view of Russia as the East, since the sec-

---

<sup>25</sup> Ibid, p. 5.

<sup>26</sup> Ibid, p. 36.

<sup>27</sup> Ibid, p. 108.

<sup>28</sup> D. Kassis, *Deconstructions of the Russian Empire in Western Travel Literature*. Cambridge Scholars Publishing 2021, p. 3..

<sup>29</sup> See: M. J. Altman, “Orientalism in Nineteenth-Century America.” *The Oxford Handbook of Religion and Race in American History*, Paul Harvey and

ond half of the 19th century, researchers have noted the emergence of contradictions in its identification, along with an increase of fears about its expansion in Asia.

The Eurocentric conceptualisation of the Other as pertaining to the peripheral world could not correspond to Russian geopolitical reality, given that British and American travellers often used Russia as an anti-modernist dystopia.<sup>30</sup>

The problem of a “civilizing mission” in Asia, which worries Western thought of that period, also concerns Proctor. Her judgments, quite insightful and extraordinary for a woman of that time, express her ideas about the upcoming shifts in the cultural and historical development of the empire and challenges for the Western civilization. She proves that Russia is steadily moving to the East, but the empire’s gaze is also directed at the South. It’s not by chance that the author mentions a conversation with a Russian, in which imperial aspirations were set out: it does not matter how much time would pass, but “Constantinople is ours.”<sup>31</sup> Then the author asks, “What power will be able to compete with ‘The Empire of the East’ when the emperor comes to the Bosphorus?” and gives a remarkable answer, “the Republic of the West.”<sup>32</sup>

In this context, some conclusions of the researchers of this travelogue need significant clarification. For example, in the study by Marinova, it is argued that Proctor failed “to present the two modes of existence – the European and the Oriental – as peacefully cohabitating in Russia,”<sup>33</sup> which makes one wonder whether the writer really sought to reconcile these two poles, if she actually contrasted the European and the Russian? In addition, her attempts to understand the Russian take her to the East. The “Oriental” unfolds into a complex and heterogeneous structure, which, moreover, appears to be the foundation of Russian culture.

---

Kathryn Gin Lum (eds.), Oxford University Press, Oxford 2018, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190221171.001.0001/oxfordhb-9780190221171> (9.08.2021); Ö. Ö. Cansu, *American Travel Narratives of the Orient (1830–1870): a Study in the Nineteenth Century Latent Orientalism*, PhD Thesis. Jacobs University 2010. file:///C:/Users/user/Downloads/phd2-0100121\_oezmen.pdf (10.08.2021).

<sup>30</sup> D. Kassis, *Deconstructions of the Russian Empire in Western Travel Literature...*, p. 3.

<sup>31</sup> E. D. Proctor, *A Russian Journey...*, p. 161.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>33</sup> M. D. Marinova, *Transnational Russian-American Travel writing...*, p. 92.

The consideration of the modeling of the mobile and fragile Russian space in its relationship with the Eastern in travelogue needs a special approach. Proctor's ideas do not fit into a clear dichotomous model introduced by Edward Said.<sup>34</sup> It represents the "Asian" or "Eastern" spatial perception incorporated into the imperial beginning, and the "Oriental" one, based on the European tradition of representation of the East, revealed in the above-mentioned study by Said. The original interpretation of the colonization outcomes also finds no sufficient justification in the position outlined in the said studies by Said. However, the solution to the problem can be seen more clear if we turn to the interpretations of the Said's methodology in feminist criticism.<sup>35</sup> In these studies, it is demonstrated and substantiated that the female view of the East was less absolute<sup>36</sup> and more "tentative"<sup>37</sup> than the male view. As a result of the position of a European woman both outside and inside the imperial discourse, texts by female authors are based upon other models and other metaphors of the comprehended space through the awareness of colonial pressure on the Eastern world, for example, the metaphor of penetration.<sup>38</sup>

In our opinion, the basic assumption of Meyda Yeğenoğlu about orientalism is the determining one in the context of the travelogue being analyzed. The researcher emphasizes the processality of the phenomenon, which produces a multiplicity of visions rather than a homogeneous static structure underlying the distinction. This is the process we are talking about in the analysis of the travelogue by Proctor, facing the duality of assessments of the colonial policy of the Czarism and the colonized Eastern peoples.

<sup>34</sup> E. Said, *Orientalism*, Penguin, London 1977.

<sup>35</sup> S. Bassnett, "Travel Writing and Gender." *Travel Writing*, Peter Hulme, and Tim Young (eds.). Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp. 225–242; R. Lewis, *Gendering Orientalism: Face, Femininity and Representation*, Routledge, London 1996; S. Mills, *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, Routledge, London, New York 1991; E. Short, "Those Eyes Kohl Blackened Enflame' Re-reading the Feminine in Gertrude Bell's Early Travel Writing." *Journeys. The International Journal of Travel and Travel Writing*, 2015, vol. 16, no. 1, pp. 8–28; M. Yeğenoğlu, *Colonial Fantasies. Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1998.

<sup>36</sup> R. Lewis, *Gendering Orientalism: Face, Femininity and Representation...*, p. 4.

<sup>37</sup> S. Mills, *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism...*, p. 3.

<sup>38</sup> E. Short, *Those Eyes Kohl Blackened Enflame'...*, p. 25.

Duality can be traced in the differentiation of the East / West. The storyteller, tired of the artificiality of the West, was enchanted by hospitality and sincerity of Tatars. And at the same time, after visiting the Kalmyk yurts with their archaic way of life, when she finds herself in the “Moravian” hotel (according to Proctor’s definition of this place), she approves of the environment, order, frugality, simplicity, which is familiar to a European, and is expressively contrasted with the Mongolian way of life. Speaking about the Eastern peoples, the author actively uses the common oriental stereotypes of backwardness, primitiveness, submissiveness and idleness. Southern cities (Kerch, Chisinau) evoked in her stable associations with the Orient, but also in a dual light: positive – garden, abundance; negative – fussiness, dirt and omnipresent stray dogs.

As was said above, the author focuses on the heterogeneity of society, which was particularly evident in transit places, such as road stations, railway stations, steamships and trains, as well as bazaars. The contrast of descriptions of the breadth and emptiness of landscapes with the brightness and diversity of the forms of human life is a characteristic feature of the travelogue’s geopoetics. Geopoetic images formed through a direct contact with foreign life are closely intertwined with geopolitical concepts and historical excursions. Wind, as was already mentioned, is one of the most frequently encountered natural images in the travelogue. In the author’s imagination, it takes her to a metaphorical journey through the time, making relevant what is not accessible to visual perception, but is important for understanding the national identity. On her way to Kazan, rushing wind “reminded” the traveler of a hurricane that enveloped the False Dmitry and his henchmen who approached the Kremlin with clouds of dust and provoked “suspicious horror” among the people.<sup>39</sup> When going from Saratov to Tsaritsyn, she felt strong, cold wind, the gusts of which seemed to bring the screams of ancient Asian warriors and cries of their victims. This is how a spatial image is formed, the main feature of which is a borderline nature:

Yet this monotonous region has been the scene of more migrations, tumults, battles, and piracies than almost any other on earth. For we were now parallel to that open space of nearly three hundred miles between the Caspian and the Oural; the gate through which the tribes of Asia have always poured into Europe [...].<sup>40</sup>

<sup>39</sup> E. D. Proctor, *A Russian Journey...*, p. 114.

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 174.

Emphatically diving into the eastern territories, the author not only uses the traditional spatial threshold metaphor of the gate, as well as “bulwark”<sup>41</sup>, representing a boundary between civilizations, but also introduces the metaphor of absorption, which represents the author’s idea of the mobility of this boundary. Here it can be found that the problem of national identification and cultural belonging of Russia to the Western and European or Eastern and Asian civilizations seems to be multi-dimensional in her mind. The Western mind of Proctor refuses to perceive Russia as part of Europe, yet represents its Eastern features in an expressive and comprehensive, but also ambivalent way.

The feeling of duality of culture and daily life of Russia, which had emerged in the capital at the very beginning of her journey, naturally increases as she goes farther to the periphery. However, already in the center, there is a significant distinction between the Asian features as a synthesized component of the empire and the Eastern features as an alien component existing inside that transformed unity. But at the beginning of the narrative, the author perceives these collisions visually, through the sacred architecture. For example, she sees “Kremlin, make up a Christian, Mohammedan, wonderful whole”<sup>42</sup> in the center of Moscow, and on the outskirts of the city her impressions are as follows: “There is but a single mosque, at the extremity of the city – a poor, plain affair where the few Mohammedans gather meekly to their devotions,”<sup>43</sup> Starting from Moscow, the Russianness is constantly being invaded by the Tatariness, the Easternness. The Eastern foundation turns out to be historically fixed and rooted in the Russian mentality. This makes it more clear why Proctor uses the word “race” with respect to all nationalities and ethnic groups, but very rarely generalizes and uses the “great Russian nation” formula,<sup>44</sup> tending to mean rather a political association of people.

Proctor avoids calling Russia a European country, opposing it to both Europe and Asia and seeing it somewhere between the West and the East with an obvious shift to the Eastern world. She finds signs of hybridity, mixed nature, and liminality of Russia everywhere: in its culture and architecture containing a lot of Eastern, Tatar features;<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Ibid, p. 19.

<sup>42</sup> Ibid, p. 36.

<sup>43</sup> Ibid, p. 54.

<sup>44</sup> Ibid, p. X.

<sup>45</sup> Ibid, p. 276.

in its trade and economic relations, where Eastern merchants and Eastern goods predominate in the bazaars; in the methods of its conquering policy (“With true Asiatic diplomacy, Russia gives, when she would gain”);<sup>46</sup> in its political monarchical structure, which is based upon patriarchal prejudices and the habitual faith of people in the Czar as a kind father without any sense of responsibility, but with a childish sense of self, which is due to the fact that the people had long been under the despotic rule of the Khan, and Russian Princes served under the Tatar Court. In Proctor’s view, Russia is “mingled races dowered with the gifts of Europe and Asia,” which should and would flourish, but only under favorable conditions of freedom and education, wisdom of people, development of philosophy, poetry, and absence of exile and repression.<sup>47</sup> If she ever allows thinking of Russia as of a European country, this happens within the framework of Western ideas about peace and universal progress, therefore Europe will remain Europe, and the Russian Czar for all peoples “from the Volga to the mountains of Tibet and the Chinese Wall” will become “Great White Khan”<sup>48</sup> of the Eastern Empire, being opposed and opposing to the Western world.

On the one hand, Proctor emphasizes the civilizational mission of the Russian Empire and its wars of conquest, bringing benefit to the conquered peoples because of their backwardness and primitive customs<sup>49</sup>. It is obvious that she cannot neglect the influence of the cultural and historical experience of her country, and in her view the American frontier is comparable in its goals and means to what she observes in Russia. She tells how the conquered lands and peoples are subordinated: first, Russia inducts troops and immediately builds military roads and fortresses with the help of its “daring pioneers, the Cossacks, are both builders and guardsmen,”<sup>50</sup> and then strengthens its influence on the local population with the help of a more correct and “purer religion” (“she rears shrines of her religion”<sup>51</sup>), active trade, establishment of banks and universities with libraries on the conquered lands. She supports such state measures and cultural and economic transformations, because they bring law and order to the “idle, ignorant population.”<sup>52</sup> On the other hand, she expresses an an-

<sup>46</sup> Ibid, p. 157.

<sup>47</sup> Ibid, p. XV.

<sup>48</sup> Ibid, p. 159.

<sup>49</sup> Ibid, p. 107, 122, 159, 239.

<sup>50</sup> Ibid, p. 157.

<sup>51</sup> Ibid, p. 156, 159.

<sup>52</sup> Ibid, p. 185.

ti-imperial opinion that the Eastern peoples, falling under the imperial influence, inevitably lose their national identity, and she would prefer that the “tribes” develop according to their own way of living and worldview, in a step-by-step manner and without coercion:

I wish these Turkish, Tartar tribes could be developed and elevated in ways congenial to their own instincts and peculiarities, and not forced to accept our modes of life and thought. In mind and manners and costume the world tends towards a uniformity which is fatal to individuality and picturesqueness.<sup>53</sup>

Proctor’s travelogue, thus, conceptualizes the colonial policy of Russia both in the sense of civilizational progress, in semantics identical to European discourse, and in the sense of depersonalizing conquests, leveling the diversity of cultures.

## CONCLUSION

The key image in Proctor’s travelogue is the image of Russia that has been formed at the intersection of several discursive fields: Western/European and Eastern/Oriental/Asian. Their coherence and interference make the image of Russia complex, ambiguous, ambivalent, and borderline. European codes do not play a meaning-forming role in Proctor’s vision of Russian Empire, they are minimized, as well as the truly Russian ones; instead, the Eastern codes are revealed to the fullest possible extent. The attempts to fit the development of the empire into the Western discourse leads to emergence of semantic shifts and dichotomy of Oriental and European concepts. Proctor manages to show Russia in the complex dynamics of its historical development, which adds a special epistemological value to this text. At the same time, her female vision is distinguished by a special depth of insight into the arrangement of the Other’s life, which she discovers for herself and her readers from several position at once: she leads her narration as a naïve and detached traveler and simultaneously a very observant, sharp and astute author. Proctor fails to overcome the stereotypes of representation of the Russian space and at the same time she offers a versatile view of the problem of Russia as the Orient, including political, anthropological, sociocultural aspects of the interaction between the East and the West.

---

<sup>53</sup> Ibid, p. 160.

## REFERENCES

- Adair, Gigi, Filipova, Lenka. "Introduction: Gendered travel and the genre of travel writing." *Encountering Difference. New Perspectives on Genre, Travel and Gender*. Wilmington: Vernon Press, 2020: 7–26.
- Altman, Michael J. "Orientalism in Nineteenth-Century America." *The Oxford Handbook of Religion and Race in American History*. Paul Harvey, and Kathryn Gin Lum (Eds.). Oxford: Oxford University Press, 2018. <<https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190221171.001.0001/oxfordhb-9780190221171>> (9.08.2021).
- Bassnett, Susan. "Travel Writing and Gender." *Travel Writing*. Peter Hulme, and Tim Young (Eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2006: 225–242.
- Dobrushin, Maxim. *The Invention of Russia in America, 1880–1920*. PhD. University of California of Santa Cruz, 2018. <<https://escholarship.org/content/qt9h04h57r/qt9h04h57r.pdf>> (9.08.2021) (In English).
- Cansu, Özge Özmen. *American Travel Narratives of the Orient (1830–1870): a Study in the Nineteenth Century Latent Orientalism*. PhD Thesis. Jacobs University, 2010. <file:///C:/Users/user/Downloads/phd20100121\_oezmen.pdf> (10.08.2021).
- Chatterjee, Choi. "Transnational Romance, Terror, and Heroism: Russia in American Popular Fiction, 1860–1917." *Comparative Studies in Society and History*. 2008, no. 50 (3): 753–777.
- Kassis, Dimitrios. *Deconstructions of the Russian Empire in Western Travel Literature*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2021.
- Lewis, Reina. *Gendering Orientalism: Face, Femininity and Representation*. London: Routledge, 1996.
- Marinova, Margarita D. *Transnational Russian-American Travel writing*. London: Routledge, 2011.
- Mills, Sara. *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. London, New York: Routledge, 1991.
- Proctor, Edna Dean. *A Russian Journey*. Revised Edition, with Prelude. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Company; Cambridge: The University Press, 1890.
- Ramli, Aimillia Mohd. "Contemporary Criticism on the Representation of Female Travellers of the Ottoman Harem in the 19th Century: A Review." *Intellectual Discourse*, 2011, no. 19.2: 263–279, <<https://journals.iium.edu.my/intdiscourse/index.php/id/article/view/233/193>> (10.08.2021).
- Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin, 1977.
- Smethurst, Paul, Kuehn Julia (Eds.). *Travel Writing, Form, and Empire: The Poetics and Politics of Mobility*. New York: Routledge, 2009.
- Short, Emma. Introduction. "Women Writing Travel, 1890–1939." *Journeys. The International Journal of Travel and Travel Writing*, 2015, vol. 16, no. 1: 1–7.
- Short, Emma. "'Those Eyes Kohl Blackened Enflame' Re-reading the Feminine in Gertrude Bell's Early Travel Writing." *Journeys. The International Journal of Travel and Travel Writing*, 2015, vol. 16, no. 1: 8–28.
- Takelani, Etsuko. *U.S. Women Writers and the Discourses of Colonialism, 1825–1861*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2003.
- Thompson, Carl. "Journeys to Authority: Reassessing Women's Early Travel Writing, 1763–1862." *Women's Writing*, 2017, vol. 24: 131–150.
- Yeğenoğlu, Meyda. *Colonial Fantasies. Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1998.





JOLANTA BRZYKCY

 ORCID <http://orcid.org/0000-0001-9563-0723>

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## ЭМИГРАЦИОННАЯ ФИЛОСОФИЯ ПУТЕШЕСТВИЯ ГИЗЕЛЛЫ ЛАХМАН (ПОЭТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ ПУТЕВАЯ ТЕТРАДЬ)

THE EMIGRATION PHILOSOPHY OF TRAVELLING BY GIZELLA LAKHMAN (POETIC CYCLE *TRAVEL NOTEBOOK*)

The article is an attempt at analysis of a series of poems entitled *Travel Notebook* (*Путевая тетрадь*), written by Gizella Lakhman (1890?–1969), a little-known and nowadays practically forgotten poet representing the “first wave” of Russian emigration. The cycle is discussed in the genealogical (belonging to the genre of the poetic travel cycle) and biographical context (emigration mobility as an impulse to literary activity). Other poems by Lakhman based on the theme of travel has also been taken into account. In the poet’s artistic worldview, travel bears the traits of philosophy, understood like Plato did, as acquiring wisdom through learning something, as a cognitive practice consisting in a constant search for truth. Behind the artistically diverse forms of mobility of the lyrical subject of Lakhman’s poetry (walk, ride, excursion, hike, journey, expedition, less frequent — wandering) there is a metaphORIZED image of human life, presented in an ontological, epistemological or axiological perspective. The road and being on the road are, among others, an allegory of human life (the motif of *peregrinatio vitae*), a figure of passing, loneliness and interpersonal relations, a reflection of the Platonic myth of the soul. In the analyzed series of poems, the journey around Europe served as an illustration for the poet’s reflections on the passing of mankind and for criticism of the condition of the world in the second half of the 20th century, dominated by mass tourism and commercialism.

Одним из последствий подневольного пребывания в эмиграции представителей «первой волны» русского зарубежья была корректировка парадигмы путешествующего россиянина, которая сформировалась в XVIII и XIX веках в результате многочисленных поездок русского дворянства по Европе и другим континентам земного шара. Большеви́стский переворот и гражданская война в России положили конец традиции туристических, образовательных или медицинских поездок, привели также к существенным изменениям в восприятии русскими беженцами их

собственной подвижности. Пишет об этом немецкая исследовательница Гун-Бритт Колер:

То самое поколение представителей русского *fin de siècle*, чья мобильность в передвижениях на Запад и на Восток еще два десятилетия назад была основополагающей для самоопределения, оказавшись в эмиграции в двадцатые и тридцатые годы, настойчиво отклоняет мысль о продолжительной эмиграции и наперекор всему придерживается намерения вернуться в Россию<sup>1</sup>.

В новых исторических обстоятельствах затягивающееся пребывание вне родины воспринималось уже не как зарубежное путешествие, но и не сразу как эмиграция. Согласно замечанию Галины Тиме «[...] поначалу изгнанники избегали называть себя эмигрантами, долгие годы сохраняли российское гражданство и ждали удобного момента для возвращения в Россию»<sup>2</sup>. В литературе и мемуаристике русского зарубежья такая установка породила мотив «чемоданной жизни»<sup>3</sup>, нашла также ряд иных художественных воплощений. К примеру трагизм и безысходность положения эмигрантов, навсегда утративших возможность завершить путешествие, выразил Георгий Адамович в стихотворении 1936 года *Когда мы в Россию вернемся..., о, Гамлет восточный, когда..?*

Со временем, когда все более очевидной становилась закрытость обратного пути на родину, в литературном творчестве русских эмигрантов появились разные модусы реакции на травму выпадения из отечественного контекста. Колер выделяет три основных модуса: (1) поиски аналога в религиозно определяемом «исходе», которым сопутствовала стилизация самих себя под посланников, носителей старой, истинной России, усердно защищавших ее в неблагоприятных чужбинных условиях, (2) мотив странствия, понимаемого не только как передвижение «без географической цели, без намеченного пути, в состоянии без-

<sup>1</sup> Г.-Б. Колер, *Вездесущность и глубина: «Путешествие в неизвестный край» Юрия Терапиано в контексте травелогов русской эмиграции* // В.С. Киссель (ред.), *Белые взгляды. Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. Сборник статей*, перевод Г.А. Тиме, Новое литературное обозрение, Москва 2010, с. 250.

<sup>2</sup> Г.А. Тиме, *Изгнание как путешествие: русский взгляд Другого (1920-е годы)* // В.С. Киссель (ред.), *Белые взгляды...*, с. 237.

<sup>3</sup> I.A. Ndiaye, «Чемоданная жизнь» русских эмигрантов в «Воспоминаниях» Тэффи // T. Marczenko, I.A. Ndiaye, D. Nikolajew (ред.), *Twórczość rosyjskiej zagranicą — satyra i memuarystyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Olsztyn 2018, с. 109–117.

родности», но и как «неустанное, почти беспорядочное духовное искание», (3) поиски новых возможностей ссылки, новой «духовной матрицы», могущей заменить русскую, а также «духовный или фактический поиск соответствующих мифических пространств»<sup>4</sup>.

Словно бы вопреки физической неподвижности, на которую русских эмигрантов обрекал статус апатридов, их творчество изобилует образами перемещения в физическом пространстве: экспедиций, рейсов, экскурсий, поездок и других форм подвижности<sup>5</sup>. Многие из них приобрели одновременно онтологический, «бытийный» и метафизический смысл, получали знаковый характер.

На непосредственную связь эмиграции и темы путешествия указывает Любовь Бугаева, по мнению которой эмиграция, перестав быть предметом свободного выбора автора, ставит его перед задачей осмыслить опыт пройденного пути:

[...] появление в эмигрантском творчестве темы путешествия-quest'a, инициированной как изгнанием, так и вопросами валентианской формулы, и характерной для творчества практически всех писателей-эмигрантов, получает дополнительную мотивацию: стремление к равновесию и устойчивости и наряду с необходимостью смягчения последствий произошедшей перемены места, состояния и статуса<sup>6</sup>.

Эта стимуляция особенно характерна для творчества женщин-эмигранток. Поскольку тема путешествия, особенно путешествия-quest'a (т.е. странствия в поисках заветной цели) в принципе не очень характерна для женского творчества как такового, что связано, по мнению исследовательницы, с реализуемым в нем архетипом женщины — хранительницы домашнего очага, постольку эмиграция вносит в набор тем, затрагиваемых женщинами, существенный сдвиг:

[...] эмиграция (изгнание из страны) становится условием возникновения в произведениях женщин-эмигрантов темы острова и путешествия-quest'a.

<sup>4</sup> Г.-Б. Колер, *Вездесущность и глубина...*, с. 251.

<sup>5</sup> В качестве примера назову *Путешествие в неизвестный край* Юрия Терапиано, *На весах Иова. Странствование по душам* Льва Шестова, *Путешествие Глеба* Бориса Зайцева, прозу Владимира Набокова (*Подвиг*, *Ultima Thule* и др.) и Нины Берберовой (*Памяти Шлимана*).

<sup>6</sup> Л. Д. Бугаева, *Литература и rite de passage*, Издательский Дом «Петрополис», Санкт Петербург 2010, с. 158.

Исполняя роль травмы (вызванной наряду с пространственным перемещением необходимостью перехода в новую идентичность), эмиграция тем самым определяет творческую тематику в посттравматический период. Женщина-эмигрант, вследствие перемены, в первую очередь, пространства, вынуждена так или иначе отрефлексировать возникшее в эмиграции состояние отчуждения в терминах пространственной организации (преодолеть его или партиципировать)<sup>7</sup>.

В свете вышесказанного интересно рассмотреть отличающиеся высоким «коэффициентом путешественности» стихотворения Гизеллы Лахман. Поэтесса принадлежит к второстепенным, сегодня почти совсем забытым именам литературы русского зарубежья «первой волны». Ее небольшая rozpoзнаваемость, как среди современных читателей, так и исследователей<sup>8</sup>, вытекает из взаимодействия нескольких причин: позднего дебюта, скромного поэтического наследия и маргинализации женской эмигрантской поэзии<sup>9</sup>. Рожденная, как Нина Берберова, Ирина Одоевцева и другие позднейшие поэтессы русской диаспоры, накануне XX века и покинувшая Россию во время гражданской войны, Лахман пришла в эмигрантскую литературу не в 1920-е или 1930-е годы, как ее ровесницы, но лишь после Второй мировой войны. Издала две небольшие книги стихов (*Пленные слова*, 1952; *Зеркала*, 1965), которые,

<sup>7</sup> Там же, с. 158–159.

<sup>8</sup> Творчеством Лахман занимались немногие исследователи. См.: Ю. Кочубей, *Дуновение Серебряного века. Вступительное слово* // Г. С. Лахман, *Избранная поэзия*, Тримф, Киев 1997, с. 4–6; Ю. Левинг, «Ахматова русской эмиграции» — Гизелла Лахман, «Новое литературное обозрение» 2006, № 5, с. 164–173; О.К. Федорук, *Ліричне диво Гізели Лахман // Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн.*, Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, ФЕНІКС, Київ 2007, кн. 2: *Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії*, с. 9–26; J. Brzykcy, *Świat jako tranzyt. Poetyka przestrzeni w poezji Gizelli Lachman*, „Studia Rossica Posnaniensia” 2021, no. 2, с. 11–25; той же, *Na górskich ścieżkach i na życiowym szlaku. Motyw drogi w poezji Gizelli Lachman*, „Slavia Orientalis” 2021, no. 2, с. 385–400.

<sup>9</sup> Как это убедительно показала Ольга Демидова, произведения молодого поколения русских эмигранток «первой волны» подвергались многоуровневой дискредитации, прежде всего как литература эмигрантская, «затем — как литература молодого поколения [...] и, наконец, как литература собственно женская» (О.Р. Демидова, *Эмигрантские дочери и литературный канон русского зарубежья* // *Пол. Гендер. Культура*, РГГУ, Москва 2000, т. 2, с. 205).

несмотря на одобрительные оценки рецензентов<sup>10</sup>, не принесли ей широкой известности.

Биография Лахман вписывается в парадигму эмигрантского скитальчества. Уроженка Киева, поэтесса после большевистского переворота оказалась в Германии, из которой — ввиду еврейского происхождения — переехала в Швейцарию, а затем, в начале Второй мировой войны, в Португалию, откуда переправилась в США. Маршрут скитаний, который можно восстановить на основании биографических справок<sup>11</sup>, составили: Берлин, Лозанна, Лиссабон, Филадельфия, Нью-Йорк и Вашингтон, где поэтесса умерла в 1969 году. С большой долей правдоподобности можно предположить, что на самом деле он был более сложным.

Переезд каждый раз заставлял Лахман найти жилье, устроиться на работу, получить право на проживание, записать двух сыновей в школу, словом — обзавестись всем необходимым для того, чтобы начать новую жизнь. О попытках «создать былой уют» Лахман писала в одном из самых известных своих стихов, снабженном значимым эпиграфом из стихотворения Николая Гумилева *В этот мой благословенный вечер...* (1917). «Муза Дальних Странствий», которая призывала лирических героев поэта совершать далекие экспедиции, бросать вызов неизвестному и покорять новые уголки земного шара, в стихотворении Лахман упоминается в перевернутом виде: не как покровительница смелых конквистадоров, а как спутница одинокой, усталой и бездомной беженки, стремящейся безличную комнату отеля сделать эрзацем дома. Эти попытки напрасны, превращение чужого пространства в свое место не совершается, а гумилевское странствие уступает место нескончаемым скитаниям:

<sup>10</sup> См. между прочим: А. Биск, *О стихах Гизеллы Лахман*, «Новое русское слово» 1952, 28 декабря; А. Мазурова, *Томик стихов Гизеллы Лахман*, «Русская жизнь» 1953, № 2811 (21 февраля); Р. Березов, «Пленные слова», «Согласие» 1953, № 17, с. 20–21; С. Яблоновский, «Пленные слова», «Русская мысль» 1953, № 544 (10 апреля); Ю. Терапиано, *Новые книги*, «Русская мысль» 1966, № 2428 (19 февраля); Г. Адамович, *Два сборника стихов*, «Новое русское слово» 1966, 3 июля.

<sup>11</sup> В. Крейд, *Лахман Гизелла Сигизмундовна*, «Новый исторический вестник» 2001, № 3 (5), с. 190–192; Е. Александров, *Русские в Северной Америке: Биографический словарь*, Конгресс русских американцев — Санкт-петербургский государственный университет, Хэмден–Сан-Франциско–Санкт-Петербург, 2005.

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

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

Равнодушны стены, но смеются вещи,  
 Вылез из-под пледа красочный ярлык.  
 Музы Дальних Странствий слышу голос вещей...  
 У вещей лукавых свой живой язык<sup>12</sup>.

В стихотворении сквозь субъективное мироощущение поэтессы преломляется коллективный опыт ее соотечественников, нагло лишенных прежнего бытийного и бытового контекста.

Эмиграция, согласно процитированному замечанию Бугаевой, обусловила поэзию Лахман, определила ее тематику, концепцию лирического субъекта, репертуар мотивов и соответствующую им метафорную атрибутику. Путь является важнейшим, смысло- и структурообразующим понятием ее стихотворений. Его буквальные изображения, то есть перемещение лирического «я» в физическом пространстве, приобретающее форму поездки, прогулки, рейса, путешествия, странствия, экскурсии, реже — скитания, наделяются переносной семантикой, спектр которой довольно широк, так как она вбирает в себя философские, психологические, меморативные и другие смыслы<sup>13</sup>.

Картина пути и путешествия легла, между прочим, в основу небольшого цикла *Путевая тетрадь* из сборника *Зеркала*. Само заглавие цикла, равно как и его композиция и образ лирического субъекта отсылают к жанру поэтического путешествия, который несмотря на высокую степень размытости генологических границ и неоднозначности признаков обладает несколькими устойчивыми, структурообразующими элементами, как, например, хронотоп дороги, перемещение «я» в физическом пространстве, сочетание повествовательности и описательности, а также наличие субъекта-путешественника, соединяющего

<sup>12</sup> Г. С. Лахман, *Избранная поэзия*, <http://ju.org.ua/ru/literature/749.html> (20.07.2021). В дальнейшем стихи Лахман цитирую по тому же источнику.

<sup>13</sup> Шире об этом см.: J. Brzykcy, *Na górskich ścieżkach i na życiowym szlaku...*

в себе сюжет путешествия, его главные мотивы, дорожные впечатления и их передачу<sup>14</sup>. Все перечисленные свойства заметны в *Путевой тетради*. Ее сюжетной основой является путешествие по Европе, маршрут которого выявлен уже в заголовочном комплексе. В шести из восьми частей цикла в функции заглавия или инципита выступают топонимы, позволяющие определить местоположение изображенных локусов (*Прогулка по Босфору, Венеция, Via Appia Antica, Анатолийская равнина..., У итальянского озера, Шартрский собор*). В цикле охвачена довольно большая территория «Старого континента», что наряду с небольшим количеством составляющих его частей ослабляет сам мотив путешествия, делает его отрывочным и незавершенным. Если не считать миниатюры, открывающей *Путевую тетрадь*, лишенной топографических ориентиров, в цикл входят три штриха Турции (Анатолия, Стамбул), ведут Венеции, пейзаж не названного итальянского озера, набросок Старой Аппиевой дороги и картина средневекового собора во французском Шартре.

Путевые записки Лахман, по всей вероятности, изобилуют пробелами, опираются на поток внешне несвязных впечатлений от разных европейских уголков. Цикл предстает отрывочным, начальная и конечная точка путешествия не указаны, а лирическое «я» посвящает читателя не во все, а лишь в отдельные эпизоды своей поездки. Лахман не смущается того, что изображаемые ею объекты отдалены в географическом и культурном смысле друг от друга, напротив — она свободно переходит от одного к другому. Такой прием нарушает хронотоп дороги, но смысловое единство цикла сохраняется благодаря идее протекания и разобщенности времени. Не рассматривая эту идею пока подробно, скажу лишь, что именно она берет на себя функцию смыслового стержня *Путевой тетради*.

Фрагментарность изображенного путешествия, будучи жанроформирующим признаком цикла<sup>15</sup>, не лишает его иного важного жанрового признака: динамики. В событийном плане она

<sup>14</sup> Е. В. Юферева, *Динамика путешествий в стихах: жанровый и геопоэтический аспекты* // той же, *Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века. Монография*, Издавничий дім Дмитра Бураго, Киев 2014, с. 71–183.

<sup>15</sup> Об этом см.: Е. В. Юферева, *Фрагментарность как жанроформирующий признак поэтического путешествия*, «Вісник Запорізького національного університету» 2009, серія: Філологічні науки, вып. 2, с. 116–122.

выражена в передвижении лирического субъекта, сигнализируемом постоянной сменой топонимов. В плане композиционной структуры цикла динамика задается чередованием повествовательного и дескриптивного элементов. Маршрутная ось предстает как изменчивая, но прочная опора, на которой возвышается ряд статичных эпизодов: описания посещаемых субъектом городов, увиденных им памятников архитектуры, картин природы, этнографические замечания. Взаимосвязь динамики пути и статичности пейзажных зарисовок, «выдержек» из дорожной тетради, создает событийную канву путешествия и одновременно выстраивает ритм цикла, придает гибкость его сюжетной и композиционной структуре.

Посещая Европу, лирическое «я» передает неоднородные впечатления. С одной стороны это наброски общепризнанных исторических достопримечательностей европейской архитектуры: храмы, дворцы и крепости Стамбула («византийских куполов узоры», «крепость Магомета»), венецианская площадь Святого Марка, «ряд дворцов» и лагуны с плывучими по ним «в сладкой лени» гондолами, «тысячелетние плиты» Старой Аппиевой дороги, окаймленной могилами, и собор в Шартре — шедевр французского готического зодчества. В поле зрения поэтессы попадает также природа, с экзотикой местного ландшафта, климата и быта. Лахман фиксирует ослов и овец на «нестерпимо нагретом» турецком шоссе, длинную цепь верблюдов, величественно шагающих по желто-ржавому, безводному плоскогорью Анатолии, «зонтики пиний» и кипарисы под «ослепительно синим» итальянским небосклоном. К пейзажам примыкают и этнографические кадры, такие как фигура украшенной цветами Мадонны, стоящая «у стены, [...] в узорчатой нише», выючные верблюды с зашитым в ковры грузом или увиденный в Турции туземец, будто перенесенный в XX век из старозаветных времен:

[...] И как на старинной библейской картине  
Там ехал в степи по песчаной равнине,  
Качаясь спокойно и плавно в седле,  
Быть может к колодцу за свежей водою  
Высокий, в бурнусае, старик с бородою  
На крохотном сером осле.

На первый взгляд эти зарисовки связаны между собой слабо, всего лишь желанием субъекта запечатлеть все разнообразие



## ЭМИГРАЦИОННАЯ ФИЛОСОФИЯ ПУТЕШЕСТВИЯ...

посещаемых стран, собрать в путевой тетради пеструю мозаику случайных, диктуемых дорогой впечатлений. Однако между ними намечается внутренняя связь: упомянутая выше мысль о протекании времени, о разобщенности исторических эпох. Смысловой осью цикла является столкновение древности и современности. В ведутах и пейзажах Лахман соседствуют атрибуты отдельных отрезков времени. Старик в бурнусе, родом из библейской картины, едет по тому же шоссе, по которому мчатся машины. Верблюды, «пространств пустынных короли», шагают рядом с грузовиками; их медленное, горделивое шествие контрастирует с «быстрым бегом автомобильным». Ощущение напластования разных эпох усиливается в Стамбуле, в котором памятники архитектуры превращены в музеи или научные институты, иногда вообще исчезают из городского ландшафта под напором современных, уродливых построек:

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

Несогласованность старинного и нового обогащается и иными смысловыми оппозициями: высокая поэзия, олицетворяемая героиней *Бахчисарайского фонтана* Александра Пушкина, вытесняется наукой; живая история, запечатленная в судьбах обитательниц гарема, уступает место мертвым музейным реквизитам.

Торжество прагматичной и бездушной цивилизации XX века намечается лирическим субъектом и в Венеции:

На площади Святого Марка,  
Как прежде, кормят голубей, [...]  
Я ряд дворцов все так же пышен,  
И в каждой лавке тот же лев,  
Но над лагунами не слышен  
Как встарь, пленительный напев.

К прекрасному презренья полный  
 Моторный катер — быстроход  
 Вздывает на каналах волны  
 Забрызганных бензином вод.  
 «Трамваи» на воде практичны.  
 Доступны всем. Им нет числа.  
 От них на город необычный  
 Тень современности легла [...].

Современность, с ее шумом и быстротой, грязью и техническим прогрессом, беспощадно вытесняет прошлое, подчиняет его себе. Нововведения в архитектуре и городском транспорте Венеции и Стамбула воспринимаются субъектом как варварство, как разрушение прежней красоты, что отражено в образах «забрызганных бензином вод» каналов и моторов водных трамваев, рычание которых заглушило « пленительный напев, несшийся встарь над лагунами ». С обеими ведутами переключается и рефлексия лирического « я », вызванная видом Аппиевой дороги и основанная на коллизии прошлого и настоящего:

[...] юность с песней на руинах,  
 Забыв гробов соседних тлен,  
 Пирует: хлеб, плоды и вина  
 На камне стертом старых стен. [...]

Неукротимости и экспансивности XX века противопоставлено молчаливое, гордое равнодушие прежних эпох, пытающихся игнорировать происходящее, сохранить старинный образ жизни. « Великолепный город дождей » воспринимает свою участь « равнодушно, свысока », верблюды — своего рода реликты древних цивилизаций, с пренебрежением относятся к машинам, не озираются « на быстрый бег автомобильный ». Заметим, что в обеих ведутах кроме временной оппозиции проходит и другая: коллизия локального и глобального. Именно в таком ключе следует читать замечания Лахман по поводу отелей, строящихся « по американским образцам » рядом с византийскими дворцами, и картины моторных катеров, более удобных и практичных в обслуживании туристов, чем многовековые гондолы. Яркой приметой XX столетия, « века водородных бомб », является, по мнению поэтессы, массовый туризм, жестоко вторгающийся в живую ткань старинных городов, нарушающий их стройность и хрупкое равновесие.

Гармоничное сосуществование разных компонентов возможно лишь в сфере природы, нетронутой человеческой рукой, подчиненной извечному ритму увядания и возрождения, стабильной в своей изменчивости. Недаром поэтесса, рисуя картину итальянского озера, усматривает в «сочетании красок и линий», в созвучной игре черных пиний на фоне белизны стен, проявление мудрости природы.

Географическая и этнографическая конкретика обогащается в *Путевой тетради* рефлексивно-эмоциональной линией; передаче внешних впечатлений сопутствует движение поэтической мысли. Чистое пространство, достоверное, географически обозначенное, не интересует поэтессу и поэтому не является смыслообразующей осью цикла. Отдельные картины наталкивают Лахман на размышления о разобщенности временных пластов. Лирический субъект, преклоняясь перед величественным прошлым Европы, его вечными ценностями культуры, изображает его гибель под засильем современной цивилизации. Таким образом цикл Лахман вписывается в ряд тех стихотворных путешествий, общим мотивом которых является превращение «Старого континента» в мекку для туристов-простаков. Эта традиция зародилась в русской поэзии в XIX веке. Противопоставление античной культуры меркантилизму современности находим уже в стихах Федора Тютчева и Аполлона Майкова. Александр Блок, продолжая эту тенденцию, в цикле *Итальянские стихи* (1909) писал об утраченном величии Римской Империи. Убеждение в упадке Европы, задыхающейся от тупой обывательщины и корыстолюбия, выразил и Владислав Ходасевич в сборнике *Европейская ночь* (1922). Горькие размышления о вырождении культурных источников Европы скрепляют также циклы русских поэтов рубежа XX и XXI веков: Льва Лосева (*Итальянские стихи*, 1996), Анатолия Наймана (*Итальянские стихи*, 2000), Тимура Кибирова (*Sfiga*, 2000) и Евгения Рейна (*Старая Англия, Новая Англия*, 2003)<sup>16</sup>.

В цикле Лахман из внешней пестроты деталей и ситуаций строится не только обобщенная, генерализирующая характеристика мира, но и образ лирического субъекта. В его рефлексиях

<sup>16</sup> С. Гудкова, В. Самойленко, *Лирический цикл путешествий в русской поэзии рубежа XX–XXI веков: традиции и новаторство*, <https://cyberleninka.ru/article/n/liricheskiy-tsikl-puteshestviy-v-russkoy-poezii-rubezha-xx-xxi-vekov-traditsii-i-novatorstvo/viewer> (13.07.2020).

и оценках, мотивируемых увиденным, отражается его мироощущение и система ценностей. Важную роль в процессе постижения внутреннего мира лирического «я» играет монтажная композиция цикла, благодаря которой каждая его часть, будучи вполне автономной, одновременно открыта для взаимосвязи с другими отрывками целого. В результате из совокупности отдельных кадров и порождаемых ими беглых наблюдений, недосказанных мыслей, попутных замечаний, возникает цельный, единый в плане эмоциональной тональности портрет лирического «я». Оно предстает не как заурядный турист, а как вдумчивый путник, замечающий падение высокой европейской культуры и озабоченный этим процессом.

Некие пассажи цикла дают основание рассматривать его в автобиографическом ракурсе. Заметим сперва, что принцип автобиографизма, согласно которому «Поэт пишет как бы не о себе и в то же время именно о себе. [...] пишет о себе, но раскрывает свое духовное, свое поэтическое «я» не обязательно через реальные события [...]»<sup>17</sup>, приобретает особенное значение в случае произведений эмигрантов. С одной стороны, для них характерно особенное понимание творчества, в котором в произведении искусства транспонируется жизненное положение автора:

Писатель-эмигрант, лишенный корней и вынужденный приспособляться к их отсутствию, рассматривает писание не только как возможность формирования жизненного пространства, но и как возможность авторефлексии и конструирования или реконструирования «я» после пережитой травмы эмиграции<sup>18</sup>.

С другой стороны затруднения русских беженцев-обладателей нансеновских паспортов в свободном перемещении по Европе сказались на эмигрантских травелогах, в большинстве представляющих собой «[...]воспоминания, описания духовных, фиктивных, порою очень давних путешествий, или же путешествий испорченных, трудных, и лишь в малой степени — опи-

<sup>17</sup> Д. С. Лихачев, *Размышления над романом Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго»* // *Перечитывая заново: литературно-критические статьи*, Художественная литература, Ленинград 1989, с. 136–137.

<sup>18</sup> Л. Д. Бугаева, *Мифология эмиграции: геополитика и поэтика* // L. Bugaeva, E. Hausbacher (ред.), *Ent-Grenzen. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2006, с. 64.

сания, базирующиеся на фактической основе действительно совершенного путешествия»<sup>19</sup>.

С точки зрения генологии фактическая достоверность изображаемого передвижения не является ключевым принципом организации поэтических путешествий<sup>20</sup>. В ряду произведений реализована модель воображаемого или предвкушаемого путешествия или его пародийный вариант — «путешествие без путешествия»<sup>21</sup>. Также в теоретических работах требование документальности и автобиографичности по отношению к путешествиям в стихах выдвигается всего лишь как возможный признак жанра, а не как его необходимый критерий<sup>22</sup>.

Учитывая традицию жанра и исследовательские установки, можно сказать, что потенциальная автобиографичность *Путевой тетради* не является примарным вопросом. Она заметна не столько на уровне событий, сколько в образе лирического субъекта, который предстает как эмигрант, совершающий не туристический круиз по «Старому континенту», а ностальгическое путешествие в прошлое. Такие смыслы генерируются в стихотворении *Венеция*, в котором зарисовка города опирается на сравнение двух его обликов: давнего, возможно запомнившегося субъектом и современного, увиденного вновь спустя многие годы:

Не изменился город дожей  
Хотя прошло так много лет. [...]
   
Гондолы тихо, в сладкой лени,  
Скользят, как в прежние года. [...]

<sup>19</sup> Г.-Б. Колер, *Вездесущность и глубина...*, с. 251.

<sup>20</sup> Е. В. Юферева, *Динамика путешествий в стихах: жанровый и геопоэтический аспекты...*, с. 89.

<sup>21</sup> Там же, с. 103–122.

<sup>22</sup> В этой функции упоминается синтез документального и беллетристического начал, «пограничность фактуальности и фикциональности», сочетание правды и иллюзии. Ср.: В. М. Гуминский, *Путешествие // В. М. Кожевников, П. А. Николаев (ред.), Литературный энциклопедический словарь*, Советская энциклопедия, Москва 1987, с. 314–315; В. А. Шачкова, *Путешествие как жанр художественной литературы: вопросы теории*, «Филология. Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского» 2008, № 3, с. 277–281; А. А. Майга, *Литературный травелог: специфика жанра*, «Филология и культура. Philology and Culture» 2014, no. 3 (37), с. 254–260.

На площади Святого Марка,  
 Как прежде, кормят голубей, [...]
 И ряд дворцов все так же пышен.

Универсальное переплетается в данном монологе с личным, размышления о былом величии Венеции сопряжены с неназванными, но подразумеваемыми воспоминаниями субъекта. Однако, это всего лишь намек. Стихотворение *Прогулка по Босфору* завершается более выразительной автобиографической рефлексией:

Знаю, часто вспоминать я буду,  
 Постоянно будут сниться сны  
 О волнах, прорвавшихся оттуда, —  
 Из моей страны.

Завершающая стихотворение синекдоха Черного моря — это не просто утверждение географической близости России, она может быть прочитана и как ссылка на крымскую эвакуацию, один из последних эпизодов гражданской войны, во время которого 150 тысяч русских солдат армии генерала Врангеля и штатских, покинули страну, перебравшись через Черное море, преимущественно в Стамбул. Неизвестно, была ли среди них Лахман, но не можем исключить такую возможность. Так или иначе, субъект стихотворения возвращается к знакомым местам, совершает путешествие в прошлое, как личное, так и общее.

Лирическое «я» движется по кругу не только во временном, но и в пространственном плане. В первом стихотворении цикла субъект заявляет о своем полете на восток («где могут слиться Запад и Восток»), а порядок очередных стихов раскрывает движение в обратном направлении, на запад: из Анатолии через Босфор, Италию, во Францию. Однако, как уже было сказано, начало и конец поездки в Европу не обозначены, описание путешествия остается незавершенным, его цель — неясной. Фрагментарность *Путевой тетради* выявляет ее связь с жизненным планом: поскольку человеческая жизнь неисчерпаема, и она не может целиком поместиться в стихи, туда попадают лишь отрывки из мозаики жизненных проявлений, бурного потока, жадно вбираемого лирическим субъектом. Таким образом «фрагмент становится концентрированным образом действительности»<sup>23</sup>,

<sup>23</sup> Е. В. Юферева, *Динамика путешествий в стихах: жанровый и геоэтический аспекты...*, с. 96.

а *Путевую тетрадь* можно рассматривать как конденсированный лирический образ избранных отрезков внелитературной реальности. Если посмотреть на цикл с точки зрения его функциональности, как на коммуникативную структуру, организованное целое, все элементы которого обусловлены вербальным и ситуативным контекстом<sup>24</sup>, то можем сказать, что перемещение лирического «я» в физическом пространстве, посещение им очередных европейских локусов, выступает не как предмет сообщения («то, о чем сообщение»), а как его отправная точка<sup>25</sup>, его данная, известная основа. Скрытая за ним рефлексия по поводу протекания и разобщенности времени предстает как смысловое ядро цикла, его коммуникативный центр. Внешняя, событийная канва цикла играет служебную роль по отношению к его глубокой, метафоричной сущности.

Та же игра двух ипостасей путешествия: буквальной в функции исходной точки высказывания и переносной в функции основного содержания сообщения, — присуща многим другим стихотворениям Лахман. За разнообразными изображениями мобильности лирического субъекта всегда скрывается определенная семантическая надстройка, образ человеческого существования, данный в онтологическом, эпистемологическом или аксиологическом ракурсе. В текстах обыгрывается мотив памяти или сновидения как пути в прошлое (*Серебряная пыль, Все в мире круто изменилось..., В эту ночь смятенья и печали..., Отъезд [Лисабон, 1940]*). В любовной лирике путь и связанная с ним «дорожная лексика» являются выражением амплитудных взаимоотношений любовников (*Вариации на тему, Нас ангелы оберегали..., Ты пришел. Без ключа, без отмычки..., Всему, всему наперекор..., Мы с тобой создавать не умели...*). Изображая разные инварианты межличностных «путей сообщения», поэтесса делает акцент на противоположных точках: начальной и конечной, с их смысловыми разновидностями: отъезд—приезд, расставание—встреча, прощание—приветствие, удаление—возвращение. Этому сопутствует повышенная семантика вводимых в художественное пространство топосов дома (порога, крыльца,

<sup>24</sup> J. Firbas, *Thoughts on the communicative function of the verb in English, German and Czech*, «Brno Studies in English» 1959, bd. 1, c. 34.

<sup>25</sup> M. Davies, *Theme, information and cohesion* // J. Hladký (ред.), *Language and Function: to the memory of Jan Firbas*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam 2003, c. 96.

двери), вокзала, порта или гостиницы, которые вслед за Мирче Элиаде можем определить как «парадоксальные места».

Путь и путешествие выступают у Лахман также метафорой протекания времени и сопряженной с ним кратковременности человека (*Щедры дни и ночи разметало время..., Так радостно и, кажется, вчера...*), а также — его одиночества (*Я не хочу стучать в чужие двери..., Пароходы, письма, поезда...*). Среди стихотворений Лахман есть также и такие, в которых поэтесса ссылается на платоновский миф о путешествии бессмертной души, изначально обитающей в сфере «чистого бытия», но из-за своего несовершенства падающей в земное пространство и вселяющейся тогда в то или иное тело (*И неродившийся, и навсегда уснувший..., Рождение первенца, Я в полудреме в вечность заглянула...*). И, наконец, в ряде стихотворений осуществляется мотив *peregrinatio vitae*, с которым сопряжен образ лирического субъекта как *homo viator*. Пребывание в пути становится константным признаком его бытия, основным проявлением его жизненной активности. Присущая ему подвижность мотивируется не поверхностными импульсами (стремлением «коллекционировать» все новые впечатления, желанием отдохнуть, развлечься, убежать от чего-нибудь, и т.п.), а внутренней, природной потребностью понять мир, уловить его суть, постичь его сокровенные закономерности, прикоснуться к феномену самой жизни. Отождествление пребывания в пути со стремлением узнать и понять мир приближает поэзию Лахман к платоновскому пониманию философии как познавательной практики, состоящей из беспрестанных поисков истины, попыток приобрести мудрость посредством познания. Поэтесса создает собственную философию путешествия, согласно которой оно предстает одновременно как основной модус человеческого бытия, залог познания и мерило достоинства личности.

В обеих книгах стихов Лахман путешествие играет роль мета-сюжета, организующего внутреннюю логику отдельных произведений, оно служит некой общей, «надстиховой» идеей<sup>26</sup>, в которой заключено «целостное авторское представление о мире во всех его сложностях и противоречиях»<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> Д. М. Магомедова, *Книга стихов в творчестве Андрея Белого и поэтика романтического вокального цикла // Стих. Язык. Поэзия. Памяти М. Л. Гаспарова*, РГГУ, Москва 2006, с. 343.

<sup>27</sup> И. В. Фоменко, *Лирический цикл: становление жанра, поэтика*, ТвГУ, Тверь 1992, с. 21.



Рассмотренный цикл путевых заметок — это типичная для литературы русского зарубежья разновидность травелога, направленного против обычных туристических изображений и состоящего в особом понимании странствования как пути по земной истории человечества. Целью путешествия является не место, а критика современной культуры и поиски духовной опоры, которая позволила бы позитивно переосмыслить тяжелый опыт эмиграции.

## REFERENCES

- Adamovich, Georgiy Viktorovich. “Dva sbornika stikhov.” *Novoye russkoye slovo*, 1966, 3 iyulya [Адамович, Георгий Викторович. “Два сборника стихов.” *Новое русское слово* 1966, 3 июля].
- Aleksandrov, Yevgeniy. *Russkiye v Severnoy Amerike: Biograficheskiy slovar’*. Kh-enden–San-Frantsisko–Sankt-Peterburg: Kongress russkikh amerikantsev–Sankt-peterburgskiy Gosudarstvennyy Universitet, 2005 [Александров, Евгений. *Русские в Северной Америке: Биографический словарь*. Хэмден–Сан-Франциско–Санкт-Петербург: Конгресс русских американцев — Санкт-петербургский Государственный Университет, 2005].
- Berezov, Rodion. “Plennyye slova.” *Soglasiye*, 1953, Vol. 17: 20–21 [Березов, Родион. “Пленные слова.” *Согласие* 1953, no. 17: 20–21].
- Bisk, Aleksandr. “O stikhakh Gizelly Lakhman.” *Novoye russkoye slovo*, 1952, 28 dekabrya [Биск, Александр. “О стихах Гизеллы Лахман”. *Новое русское слово* 1952, 28 декабря].
- Brzykcy, Jolanta. “Na górskich ścieżkach i na życiowym szlaku. Motyw drogi w poezji Gizelli Lachman.” *Slavia Orientalis*, 2021, no. 2: 385–400.
- Brzykcy, Jolanta. “Świat jako tranzyt. Poetyka przestrzeni w poezji Gizelli Lachman.” *Studia Rossica Posnaniensia*, 2021, no. 2: 11–25.
- Bugayeva, Lyubov’ Dmitriyevna. *Literatura i rite de passage*. Sankt Peterburg: Izdatel’skiy Dom “Petropolis”, 2010 [Бугаева, Любовь Дмитриевна. *Литература и rite de passage*. Санкт Петербург: Издательский Дом “Петрополис”, 2010].
- Bugayeva, Lyubov’ Dmitriyevna. “Mifologiya emigratsii: geopolitika i poetika.” *Ent-Grenzen. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Bugayeva, Lyubov’ Dmitriyevna, and Hausbacher, Eva (Eds.). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006: 51–71 [Бугаева, Любовь Дмитриевна. “Мифология эмиграции: геополитика и поэтика.” *Ent-Grenzen. Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts*. Bugayeva, Lyubov’ Dmitriyevna, and Hausbacher, Eva (Eds.). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006: 51–71].
- Davies, Martin. “Theme, information and cohesion.” *Language and Function: to the memory of Jan Firbas*. Hladký, Josef (Ed.). Amsterdam: John Benjamin Publishing Company, 2003: 89–110.
- Demidova, Ol’ga Rostislavovna. “Pisatel’nitsy russkoy emigratsii: dvazhdy Drugiye.” *Izgnan’ye kak poslan’ye: estezis i etos russkoy emigratsii*. Demidova, Ol’ga

- Rostislavovna. Sankt Petersburg: Russkaya kul'tura, 2015: 194–207 [Демидова, Ольга Ростиславовна. “Писательницы русской эмиграции: дважды Другие.” *Изгнание как посланье: эстетизм и этос русской эмиграции*. Демидова, Ольга Ростиславовна. Санкт Петербург: Русская культура, 2015: 194–207].
- Fedoruk, Oleksandr Kasyanovych. “Lirychnе dyvo Hizely Lakhman.” *Peretyн znaku: Vybrani mystetstvoznavchi statti: U 3 kn.* Kn. 2: *Ukrayins'ka kul'turolohiya. Istoriya ta teoriya mystetstva. Postati. Narodna tvorchist'. Retsenziyi.* Fedoruk, Oleksandr Kasyanovych. Kyiv: FENIKS, 2007: 9–26 [Федорук, Олександр Касянович. “Ліричне диво Гізели Лахман.” *Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн.* Kn. 2: *Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії.* Федорук, Олександр Касянович. Київ: ФЕНІКС, 2007: 9–26].
- Firbas, Jan. “Thoughts on the communicative function of the verb in English, German and Czech.” *Brno Studies in English*, 1959, Vol. 1: 34–65.
- Fomenko, Igor' Vladimirovich. *Liricheskiy tsikl: stanovleniye zhanra, poetika.* Tver': Tverskoy Gosudarstvennyy Universitet, 1992 [Фоменко, Игорь Владимирович. *Лирический цикл: становление жанра, поэтика*. Тверь: Тверской Государственный Университет, 1992].
- Garetto, El'da. “Puteshestviye i izgnaniye.” *Russian Literature*, 2003, no. 53, Vol. 2–3: 173–180 [Гаретто, Эльда. “Путешествие и изгнание.” *Russian Literature*, 2003, no. 53, ч. 2–3: 173–180].
- Gudkova, Svetlana. Samoylenko, Viktoriya. “Liricheskiy tsikl puteshestviy v russkoy poezii rubezha XX–XXI vekov: traditsii i novatorstvo.” [Гудкова, Светлана. Самойленко, Виктория. “Лирический цикл путешествий в русской поэзии рубежа XX–XXI веков: традиции и новаторство.”] <<https://cyberleninka.ru/article/n/liricheskiy-tsikl-puteshestviy-v-russkoy-poezii-rubezha-xx-xxi-vekov-traditsii-i-novatorstvo/viewer>>.
- Guminskiy, Viktor Miroslavovich. “Puteshestviye.” *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'*. Kozhevnikov, Vadim Mikhaylovich, and Nikolayev, Petr Alekseyevich (Eds.). Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1987: 314–315 [Гуминский, Виктор Мирославович. “Путешествие”. *Литературный энциклопедический словарь*. Ред. Кожевников, Вадим Михайлович. Николаев, Петр Алексеевич. Москва: Советская энциклопедия, 1987: 314–315].
- Kochubey, Yuriy. “Dunoveniye Serebryanogo veka (Vstupitel'noye slovo).” *Izbrannaya poeziya.* Lakhman, Gizella. Kyev: Triumf, 1997: 5–6 [Кочубей, Юрий. “Дуновение Серебряного века (Вступительное слово).” *Избранная поэзия*. Лахман, Гизелла. Киев: Триумф, 1997: 5–6].
- Koler, Gun-Brit. “Vezdesushchnost' i glubina: 'Puteshestviye vneizvestnyy kray' Yuriya Terapiano v kontekste travelogov russkoy emigratsii.” *Beglyye vzglyady. Novoye prochteniye russkikh travelogov pervoy treti XX veka. Sbornik staty.* Kissel', Vol'fgang Stefan (Ed.). Time, Galina Al'bertovna (Transl.). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2010: 247–270 [Колер, Гун-Брит. “Вездесущность и глубина: ‘Путешествие в неизвестный край’ Юрия Терапиано в контексте травелогов русской эмиграции.” *Белые взгляды. Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. Сборник статей*. Ред. Киссель, Вольфганг Стефан. Перевод Тиме, Галина Альбертовна. Москва: Новое литературное обозрение, 2010: 247–270].

- Kreyd, Vadim. "Lakhman Gizella Sigizmundovna." *Novyy istoricheskiy vestnik*, 2001, no. 3 (5): 190–192 [Крейд, Вадим. "Лахман Гизелла Сигизмундовна." *Новый исторический вестник* 2001, no. 3 (5): 190–192].
- Lakhman, Gizella. *Izbrannaya poeziya*. Kiyev: Triumf, 1997 [Лахман, Гизелла. *Избранная поэзия*. Киев: Триумф, 1997].
- Leving, Yuriy. "'Akhmatova russkoey emigratsii' — Gizella Lakhman." *Novoye Literaturnoye Obozreniye* 2006, no. 5: 164–173 [Левинг, Юрий. "'Ахматова русской эмиграции' — Гизелла Лахман." *Новое Литературное Обозрение* 2006, no. 5: 164–173] <<https://magazines.gorky.media/nlo/2006/5/ahmatova-russkoj-emigraczii-gizella-lahman.html>>.
- Likhachev, Dmitriy Sergeyeovich. "Razmyshleniya nad romanom B.L. Pasternaka 'Doktor Zhivago'." *Perechityvaya zanovo: literaturno-kriticheskiye stat'i*. Likhachev, Dmitriy Sergeyeovich. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura, 1989: 135–146 [Лихачев, Дмитрий Сергеевич. "Размышления над романом Б.Л. Пастернака 'Доктор Живаго'." *Перечитывая заново: литературно-критические статьи*. Лихачев, Дмитрий Сергеевич. Ленинград: Художественная литература, 1989: 135–146].
- Magomedova, Dina Makhmudovna. "Kniga stikhov v tvorchestve Andreya Belogo i poetika romanticheskogo vokal'nogo tsikla." *Stikh. Yazyk. Poeziya. Pamyati M.L. Gasparova*. Moskva: RGGU, 2006: 336–342 [Магомедова, Дина Махмудовна. "Книга стихов в творчестве Андрея Белого и поэтика романтического вокального цикла." *Стих. Язык. Поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова*. Москва: РГГУ, 2006: 336–342].
- Mayga, Abubakar Abdulvakhidu. "Literaturnyy travelog: spetsifika zhanra." *Filologiya i kul'tura. Philology and Culture*, 2014, no. 3 (37): 254–260 [Майга, Абу Bakar Абдулвахиду. "Литературный травелог: специфика жанра." *Филология и культура. Philology and Culture*, 2014, no. 3 (37): 254–260].
- Mazurov, Aleksandr. "Tomik stikhov Gizelly Lakhman". *Russkaya zhizn'*, 1953, no. 2811 (21 fevralya) [Мазуров, Александр. "Томик стихов Гизеллы Лахман". *Русская жизнь*, 1953, no. 2811 (21 февраля)].
- Ndiaye, Iwona Anna. "'Chemodannaya zhizn' russkikh emigrantov v 'Vospominaniyakh' Teffi." *Twórczość Rosyjskiej Zagranicy — satyra i temuarystyka*. Marczenko, Tatiana, and Ndiaye, Iwona Anna, and Nikołajew, Dmitriy (Eds.). Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2018: 109–117 ["'Чемоданная жизнь' русских эмигрантов в 'Воспоминаниях' Тэффи." *Twórczość Rosyjskiej Zagranicy — satyra i temuarystyka*. Marczenko, Tatiana, and Ndiaye, Iwona Anna, and Nikołajew, Dmitriy (Eds.). Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, 2018: 109–117].
- Shachkova, Vasilisa Aleksandrovna. "Puteshestviye kak zhanr khudozhestvennoy literatury: voprosy teorii." *Filologiya. Iskusstvovedeniye. Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*, 2008, no. 3: 277–281 [Шачкова, Василиса Александровна. "Путешествие как жанр художественной литературы: вопросы теории." *Филология. Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, 2008, no. 3: 277–281].
- Skibina, Ol'ga Mikhaylovna. "Putevoy ocherk: sinkretizm zhanra (na primere russkoey publitsistiki XIX veka)." *Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki*, 2014, no. 4: 89–97 [Скибина, Ольга Михайловна. "Путевой очерк: синкретизм жанра (на примере русской публицистики XIX века)." *Вопросы теории и практики журналистики*, 2014, no. 4: 89–97].

- Terapiano, Yuriy. "Novyye knigi." *Russkaya mysl'*, 1966, no. 2428 (19 fevralya) [Терапиано, Юрий. "Новые книги." *Русская мысль*, 1966, no. 2428 (19 февраля)].
- Time, Galina Al'bertovna. "Izgnaniye kak puteshestviye: russkiy vzglyad Drugogo (1920-ye gody)." *Beglyye vzglyady. Novoye prochteniye russkikh travelogov pervoy treti XX veka. Sbornik statey*. Kissel', Vol'fgang Stefan (Ed.). Time, Galina Al'bertovna (Transl.). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2010: 235–247 [Тиме, Галина Альбертовна. "Изгнание как путешествие: русский взгляд Другого (1920-е годы)." *Беглые взгляды. Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. Сборник статей*. Ред. Киссель, Вольфганг Стефан. Перевод Тиме, Галина Альбертовна. Москва: Новое литературное обозрение, 2010: 235–247].
- Yablonovskiy, Sergey. "Plennyye slova." *Russkaya mysl'*, 1953, no. 544 (10 aprelya) [Яблоновский, Сергей. "Пленные слова." *Русская мысль*, 1953, no. 544 (10 апреля)].
- Yufereva, Yelena Vladimirovna. "Dinamika puteshestviy v stikhakh: zhanrovyy i geopoeticheskiy aspekt." Yufereva, Yelena Vladimirovna. *Dinamika periferiynykh zhanrov v russkoy poezii vtoroy poloviny XIX veka. Monografiya*. Kiyev: Vydavnychuydim Dmytra Buraho, 2014: 71–183 [Юферева, Елена Владимировна. "Динамика путешествий в стихах: жанровый и геопозитический аспекты." Юферева, Елена Владимировна. *Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века. Монография*. Киев: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014: 71–183].
- Yufereva, Yelena Vladimirovna. "Fragmentarnost' kak zhanroformiruyushchiy priznak poeticheskogo puteshestviya." *Visnyk Zaporiz'koho natsional'noho universytetu. Seriya: Filolohichni nauky*, 2009, no. 2: 116–122 [Юферева, Елена Владимировна. "Фрагментарность как жанроформирующий признак поэтического путешествия." *Вісник Запорізького національного університету*. Серія: Філологічні науки, 2009, no. 2: 116–122].



KATARZYNA JASTRZĘBSKA

 ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0336-307X>

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**NOWE FORMY W LITERATURZE ROSYJSKIEJ.  
ROMANA SIENCZINA: *MINUS*, *NUBUK*,  
*NAPRZÓD I W GÓRĘ NA WYCZERPANYCH BATERIACH***NEW FORMS IN RUSSIAN LITERATURE. *THE MINUS, THE NUBUCK, FORWARD AND UPWARD ON THE LOW BATTERIES*  
BY ROMAN SENCHIN

The main subject of the article is the analysis of the specific of Roman Senchin's literary works such as *The Minus* (*Минус*), *The Nubuck* (*Нубук*), *Forward and upward on the low batteries* (*Вперед и вверх на севших батарейках*). The article contains some thesis about method of interpretation Senchin's literary works. Firstly, the justification of the way of interpretation by using autobiographical key and basing on textual criteria solely. Secondly, presentation and argumentation of the thesis which proves that Roman Senchins' works could be perceive as the example of a textual hybrid, which becomes the place of intersection of two communication strategies such as literariness and documentarism.

Współczesny rosyjski prozaik Roman Sienczin (ur. 1971) przedstawiciel nowego realizmu, który Katarzyna Roman-Rawska określa jako jeden z najnowszych nurtów literatury rosyjskiej<sup>1</sup>, jest autorem licznych powieści, opowieści, opowiadań, esejów, wypowiedzi o charakterze krytycznoliterackim. Część rosyjskich literaturoznawców widzi w autorze *Rodziny Joltyszewów* pisarza potrafiącego przetłumaczyć absurdalność życia we współczesnej Rosji na język literatury<sup>2</sup>, twórcę, który bohaterem swojej prozy czyni stracone pokolenie, czyli prze-

<sup>1</sup> K. Roman-Rawska, *Nowy realizm w rosyjskim połu literackim po 1991 roku. Literatura i polityka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 7.

<sup>2</sup> Л. Данилкин, *Реалистические повести о простейших организмах. Роман Сенчин. „Ничего страшного”*, w: В. Огрызко (red.), *Все о Сенчине. В лабиринте критики*, Литературная Россия, Москва 2013, s. 226–227.

ciężnych obywateli, najczęściej mieszkańców prowincji, niepotrafiących odnaleźć się w nowej rzeczywistości, w realiach życia, jakie przyniósł rozpad Radzieckiego Imperium:

Герой Сенчина замыкает собой ряд героев так называемого *lost generation* конца восьмидесятых, поколения раннего бунта и взрыва — и столь же ранней усталости, отчуждения от жизни, вывернувшейся из-под ног. [...] ни опоры, ни поиска. Серые кварталы многоэтажек в провинции, серые комнаты в общежитии, где все бухают, блюют, никто ничем не занимается [...] серая и, в сущности, безнадежная жизнь маргиналов по всей безнадежной стране<sup>3</sup>.

Niektórzy badacze zorientowani na analizę i interpretację prozy Sienczina, stanowiącej istotny przebieg zmian zachodzących w najnowszej literaturze rosyjskiej, zwracają uwagę na jej autobiograficzny charakter, przytaczając w tym kontekście najczęściej trzy utwory zatytułowane kolejno: *Minus* (*Минус*, 2002), *Nubuk* (*Нубук*, 2003) i *Naprzód i w górę na wyczerpanych bateriach* (*Вперед и вверх на севших батареях*, 2008). Należą do nich między innymi Natalia Iwanowa<sup>4</sup>, Wanda Supa<sup>5</sup>, Ewa Pańkowska<sup>6</sup>, Katarzyna Roman-Rawska<sup>7</sup>.

Przekonanie o autobiograficznej proveniencji prozy Sienczina może być związane głównie w dwoma zjawiskami. Zaczę od pierwszego, które dotyczy określonego rodzaju aktywności pisarza, a mianowicie częstego udzielania wywiadów, komentowania na łamach licznych czasopism bieżących wydarzeń literackich, kulturalnych i społecznych, uczestniczenia w spotkaniach autorskich oraz dyskusjach o literaturze. W wielu z tych wypowiedzi Sienczin podkreśla-

<sup>3</sup> E. Pogoreлая, *Путь чувственности к духу*, „Октябрь” 2008, nr 5, <https://magazines.gorky.media/october/2008/5/put-chuvstvennosti-k-duhu.html> (18.03.2020). Więcej o krytycznej i literaturoznawczej recepcji twórczości Sienczina w ciągu ostatnich dwudziestu lat zob. K. Jastrzębska, *Rosyjska i polska recepcja twórczości Romana Sienczina w latach 2001–2021*, „Acta Neophilologica”, t. I, nr XXIV (w druku).

<sup>4</sup> Н. Иванова, *Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век*, Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», Санкт-Петербург 2003, s. 467–468.

<sup>5</sup> W. Supa, *W kręgu problemów rosyjskiego „nowego realizmu”. Proza Romana Sienczina*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, vol. 14, s. 120.

<sup>6</sup> E. Pańkowska, *Мир умирающей российской деревни в творчестве „новых реалистов” (на материале романов: „Санья” Захара Прилепина и „Елтышевы” Романа Сенчина)*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2015, vol. 15, s. 110.

<sup>7</sup> K. Roman-Rawska, *Nowy realizm w rosyjskim...*, s. 133.

na dokumentalny i autobiograficzny charakter swojej twórczości oraz referencyjną odpowiedniość występujących w niej postaci:

Почти все мои тексты имеют документальную основу. Чаще всего это случаи из моей личной жизни, из жизни знакомых. [...] Да, иногда я списываю своих героев и антигероев с реальных людей, с себя самого. Одни достаточно известные люди, другие — нет<sup>8</sup>.

Почти все персонажи имеют прототипы. [...] Да и вряд ли такие, созданные лишь воображением писателя герои в литературе имеются. [...] Зачем придумывать, когда сама жизнь дает нам столько материала, столько потенциальных персонажей, что просто диву даешься. Иногда даже не берешься за тот или иной сюжет, за описание того или иного реально существующего человека, руководствуясь поговоркой: напишешь — не поверят<sup>9</sup>.

W ten sposób autor *Lodu pod nogami* (*Лед под ногами*, 2010) nie tylko podtrzymuje relacje z czytelnikiem, czy ujmując rzecz inaczej, „dopisuje do dzieła żywe posłowie”<sup>10</sup>, ale również postępuje analogicznie do podmiotu dokumentu, angażuje się bowiem w obietnicę mówienia prawdy<sup>11</sup>. Jak wiadomo, wypowiedzi metatekstowe lokują się poza utworem literackim, a zatem czytelnik może, ale nie musi ich znać, podobnie jak może, ale nie musi zawierzyć odautorskiej instrukcji sposobu lektury poszczególnych dzieł. Ten bowiem implikuje umieszczona na karcie tytułowej informacja o jednoznacznej kwalifikacji gatunkowej, z czego wynika, że *Minus* jest opowieścią, a kolejne dwa utwory powieściami: Роман Сенчин. *Минус*. Повести; Роман Сенчин. *Нубук*. Роман; Роман Сенчин. *Вперед и вверх на севших батарейках*. Роман. Dzieje się więc tak, że nastawienie odbiorcy wobec tekstu rozpięte zostaje pomiędzy deklarowanym przez autora referencyjno-dokumentalnym charakterem utworu a eksplicytną, za sprawą zachowania zasad klarownej taksonomii, afirmacją jego literackości.

Przejdźmy teraz do zjawiska drugiego. Otóż wszystkie trzy wymienione utwory charakteryzuje szczególny status bohatera i jednocze-

<sup>8</sup> P. Сенчин. *Почти все мои тексты имеют документальную основу*, <http://chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/pisatel-roman-senchin-pochti-vse-moi-teksty-imeyut-dokumentalnuyu-osnovu> (3.12.2020).

<sup>9</sup> P. Сенчин, *Возвращение к Матере*, „Российская газета РГ.РУ”, <https://rg.ru/2015/03/04/rasputin.html> (15.05.2019).

<sup>10</sup> D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014, s. 40.

<sup>11</sup> P. Zajac, *O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcyjną*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 46.

śnie pierwszoosobowego narratora: jego imię i nazwisko jest bowiem tożsame z imieniem i nazwiskiem realnego autora Romana Sienczina. Umieszczenie imienia i nazwiska autora w pozycji innej niż metrykalna jest, zdaniem Andrzeja Stoffa, „sygnałem podjęcia szczególnej gry literackiej, która polega na zakwestionowaniu pośredniości przekazu i staje się przesłanką autotematyzmu oraz symptomem tendencji autobiograficznych”<sup>12</sup>.

Zgodnie z dotychczas wypracowanymi koncepcjami biografizmu, możemy wyróżnić jego ujęcia pozatekstowe i tekstowe. W oparciu o ustalenia Reginy Lubas-Bartoszyńskiej<sup>13</sup> oraz Rafała Pokrywki<sup>14</sup> do ujęć pozatekstowych zalicza się biografizm immanentny, biografizm zdeklarowany autorsko i biografizm referencjalny. Przypomnijmy pokrótce, że biografizm immanentny jest obecny w każdym dziele literackim, jako dokumencie z zakresu biografii i osobowości autora. Dzieło literackie jest tu traktowane jako efekt przemyśleń twórcy, wynik jego indywidualnych, jednostkowych przekonań i doświadczeń. Z kolei biografizm autorsko zdeklarowany, czy inaczej autorsko sformułowany obejmuje teksty „stanowiące świadomą symbolizację własnego doświadczenia twórców”<sup>15</sup>. Mowa tu o biografizmie zapowiadanych przez pisarzy w przedmowach, wywiadach, komentarzach i innego rodzaju wypowiedziach. Regina Lubas-Bartoszyńska odrzuca zasadność uznania tekstów za biograficzne na podstawie takich deklaracji, chociaż, jak z kolei twierdzi Rafał Pokrywka, właśnie ten rodzaj biografizmu jest dzisiaj szczególnie modny<sup>16</sup>. Kolejny to biografizm referencjalny, który jest oparty na „horyzoncie oczekiwań” czytelnika. O tym, co jest i co nie jest autobiograficzne, decyduje czytelnik na podstawie dostrzeżonych związków i paraleli pomiędzy życiem a twórczością autora, fabułą jego utworów i biografią. Tego rodzaju ujęcie biografizmu daje możliwość odnajdywania różnowątkowych analogii między życiem a twórczością pisarza.

Wszystkie wymienione pozatekstowe formy biografizmu skłaniają do zadania pytania: jak i czy w ogóle możliwe jest, by argu-

<sup>12</sup> A. Stoff, *Ja autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, w: D. Śnieżka (red.), *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, Semper, Warszawa 1996, s. 67–68.

<sup>13</sup> R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

<sup>14</sup> R. Pokrywka, *Powieść autobiograficzna — kariera pojęcia*. „Dzisiaj i Jutro Poetyki. Tematy i Konteksty” 2013, nr 3 (8).

<sup>15</sup> R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a...*, s. 168.

<sup>16</sup> R. Pokrywka, *Powieść autobiograficzna...*, s. 166.



mentacyjnie przekonująco uzasadnić twierdzenie o autobiograficznym charakterze utworu, posługując się kategoriami wyłącznie tekstualnymi. Jako przyczynek i trop takich poszukiwań odnośnie do trzech wymienionych utworów Sienczina mogą posłużyć wypowiedzi Natalii Iwanowej i przede wszystkim Ewy Pańkowskiej. W interpretacji rosyjskiej literaturoznawczyni Roman Sienczin, poprzez zabieg nadania bohaterowi-narratorowi własnego imienia i nazwiska, sygnalizuje czytelnikowi, że opowiedziane historie są prawdziwe, wyrastają z obserwacji osobistych pisarza, są efektem autorskiej wiwisekcji: „В прозе Сенчина имя и фамилия одного из героев [...] совпадают с именем и фамилией автора [...]. Он как бы подает знак читателю: я не выдумываю, — я оперирую на себе. Все — подлинное, заверенное моей личной подписью”<sup>17</sup>. Z kolei polska badaczka twierdzi, że każdy z trzech wymienionych utworów wymaga sięgnięcia do teorii paktu autobiograficznego Philippa Lejeune’a, dodajmy: najczęściej bodaj cytowanego współczesnego teoretyka autobiografii:

Следует подчеркнуть, что в ранних произведениях Сенчина автор и герой сближаются, часто совпадают в имени и ключевых событиях биографии. Писатель сознательно желает оставаться в контексте действительно происходящих событий. Своим именем, отчеством и фамилией Сенчин как будто удостоверяет подлинность, достоверность сообщаемого (напр., в трилогии с общим героем Романом Сенчиным, которую составляют: повесть *Минус* (2001), роман *Нубук* (2002), повесть *Вперед и вверх на севших батареях* (2004). При подробном исследовании трилогии Сенчина необходимо учесть рассуждения Филиппа Лежена, крупного специалиста в области мемуарно-автобиографического жанра, и обратиться к его классическому труду: *Авто-биографический пакт*<sup>18</sup>.

Przypomnijmy zatem, jak brzmi proponowane przez francuskiego badacza określenie autobiografii. Jest to: „[...] retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje losy w ich jednostkowym aspekcie i ze szczególnym uwzględnieniem historii osobowości”<sup>19</sup>. Zgodnie z tezą Lejeune’a autobiografią jest utwór, który spełnia łącznie cztery warunki:

<sup>17</sup> Н. Иванова, *Скрытый сюжет...*, s. 468.

<sup>18</sup> Е. Па́нкoвска, *Мир умирающей российской...*, s. 109–110.

<sup>19</sup> P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przekł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5 (23), s. 31. Zob. również P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, R. Lubas-Bartoszyńska (red.), przekł. W. Grajewski i in., Universitas, Kraków 2007, s. 22.

- forma językowa
  - a) opowieść,
  - b) proza
- temat:
  - losy jednostki,
  - historia osobowości
- sytuacja autora:
  - tożsamość autora z narratorem, przy czym nazwisko autora odsyła do rzeczywistej osoby
- status narratora
  - a) tożsamość narratora z głównym bohaterem,
  - b) retrospektywna wizja opowiadania.

Według francuskiego znawcy pisarstwa autobiograficznego i diarystyki warunkiem koniecznym autobiograficzności tekstu jest tożsamość narratora, głównego bohatera i autora, którego imię i nazwisko umieszczone na okładce i tytułowej stronie książki „jest jedyną nie podlegającą dyskusji oznaką rzeczywistości pozatekstowej, oznaką realnej osoby”<sup>20</sup>. Identyczność nazwiska bohatera, naratora i autora stanowi formę mediującą pomiędzy sferą tekstu a „osobą” autora, która jest podstawą paktu biograficznego zawartego pomiędzy instancją autorską a czytelnikiem. Na tej podstawie można pokusić się o sformułowanie wniosku, zgodnie z którym *Minus*, *Nubuk* i *Naprzód i w górę...* są utworami autobiograficznymi, gdyż spełniają warunki paktu autobiograficznego – bohater-narrator nosi to samo nazwisko, co autor, którego imię i nazwisko widnieje na okładce książki. Problem jednak w tym, że w przypadku każdego z trzech utworów implikowana jest, za sprawą umieszczonej w podtytule informacji taksonomicznej, jego fikcyjność, co wskazuje na zawarcie z czytelnikiem innego rodzaju paktu, a mianowicie paktu fikcjonalnego, zwanego również powieściowym. Jednak zgodnie z jednoznacznie brzmiącą opinią Lejeune’a „pakt autobiograficzny sytuuje się w opozycji do paktu fikcji”<sup>21</sup>. Wynika z tego, że wymienione utwory Sienczina stanowią jeszcze jeden, obok innych analizowanych przez współczesnych teoretyków autobiografii przykład ograniczonej stosowalności teorii paktów Lejeune’a. Również koncepcje autorstwa Jerzego Smulskiego, proponującego rozpatrywanie autobiograficzności w kontekście postawy i strate-

<sup>20</sup> P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny...*, s. 37.

<sup>21</sup> P. Lejeune, *Wariacje na temat...*, s. 297.

gii artystycznej<sup>22</sup>, czy Małgorzaty Czermińskiej<sup>23</sup>, które odwołują się do pozapowieściowej wiedzy czytelnika, nie prowadzą w tej kwestii do stanowczych i jednoznacznych rozstrzygnięć. Ujęcie Czermińskiej jeden z badaczy proponuje nazwać „słabą teorią paktu”<sup>24</sup>, która jest mniej rygorystyczna, nadal jednak intencjonalna, gdyż zakłada współpracę ze strony twórcy<sup>25</sup>. Z kolei Smulski, operujący terminem „powieść autobiografizująca”, proponuje nieostrą definicję tego zjawiska: „istnieją pewne – mniej lub bardziej wyraziste – związki między fabułą utworu a biografią jego twórcy”<sup>26</sup>.

Czy zatem autobiograficzność tekstów literackich jest w gruncie rzeczy kwestią zasadniczo nierozstrzygalną, jak twierdzi belgijski literaturoznawca i filozof Paul de Man, którego poglądy przywołuje – w kontekście badań nad współczesną teorią biografii i analizując przy tej okazji koncepcję paktów Lejeune’a – Jerzy Balbierz:

Próby odróżnienia fikcji od biografii z góry skazane są na niepowodzenie, każde odczytanie tekstu literackiego przypomina – de Man używa tu metafory zastosowanej przez Gerarda Genette’a – wejście w nieustannie kręcące się drzwi obrotowe, w których czytelnik trafia w przestrzeń autobiograficzną po to tylko, by za chwilę znaleźć się po stronie fikcji. W istocie więc każdy tekst literacki [...], w którym zachowała się strona tytułowa z nazwiskiem autora jest tekstem autobiograficznym. Zarazem jednak żaden tekst nie może być nazwany autobiografią, właśnie dlatego, że jest jedynie słownym artefaktem i retoryczną maszyną<sup>27</sup>.

Pomimo tak radykalnego poglądu, który de Man sformułował pod koniec lat 70. XX wieku, czy nieco wcześniejszej tezy o „śmierci autora”, w której Roland Barths postuluje oderwanie biografii autora od jego dzieła, różne odmiany autobiografizmu i biografizmu są wyraźnie obecne we współczesnej refleksji teoretycznej, analizach literaturoznawczych i praktyce twórczej, w tym również pisarzy rosyjskich (np. Siergiej Dowłatow w zbiorze opowiadań zatytułowanym *Wa-*

<sup>22</sup> J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna: na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4 (79), s. 85.

<sup>23</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000, s. 120.

<sup>24</sup> R. Pokrywka, *Powieść autobiograficzna...*, s. 175.

<sup>25</sup> Tamże, s. 165.

<sup>26</sup> J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa...*, s. 85.

<sup>27</sup> P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przekł. M.B. Fedewicz, w: R. Nycz (red.), *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, Gdańsk 2000, s. 107. Cyt. za: J. Balbierz, „Jeśli nie lepszy, w każdym razie jestem inny”. Kilka uwag o współczesnej teorii biografii, „Studia Litteraria Universitatis Iagelloonicae” 2006, nr 3, s. 16.

*lizka*). Odnosnie do ujęć teoretycznoliterackich — nie chodzi w nich rzecz jasna o powrót do metod badawczych w rodzaju „życie i twórczość”, lecz o koncepcje zogniskowane wokół relacji fikcjonalne–referencjalne, a zatem takich, które podają w wątpliwość całkowicie autonomiczny, samowystarczalny charakter tekstu literackiego.

W kontekście teoretycznych ujęć zjawisk autobiografizmu warto zastanowić się, czy proza Sienczina daje się zasadnie interpretować nie w kategoriach trylogii autobiograficznej, jak proponuje cytowana wcześniej Ewa Pańkowska, lecz trylogii autofikcyjnej.

Arkadiusz Żychliński, badacz teorii fikcji stawia tezę, zgodnie z którą „zasadniczą poetologiczną i formalnoliteracką dominantą literatury współczesnej jest implikowana kontrafikcyjność [...]”<sup>28</sup>. Zdaniem badacza, jeśli uznać fikcyjność za konceptualne centrum fikcji literackich, to można je podzielić na fikcje centrypetalne i fikcje centryfugalne. Pierwsze afirmują swoją fikcyjność, drugie ją kamuflują i kwestionują<sup>29</sup>. Do fikcji centryfugalnych Żychliński zalicza panfikcje, w których nie jest eksponowana tożsamość narratora z autorem. To na przykład powieści dokumentalne. Z kolei do fikcji centrypetalnych należą powieści (bo na nich koncentruje się badacz) w których pojawia się autofikcyjne „ja”. Chwył polegający na wprowadzeniu, jak rzecz ujmuje Żychliński „własnego tekstualnego awatara okazuje się z recepcyjnego punktu widzenia najskuteczniejszym obecnie sposobem defikcjonalizacji fikcji”<sup>30</sup>. Być może więc analizowane utwory Sienczina należy rozpatrywać jako przykład fikcji centrypetalnej i usytuować w przestrzeni zjawiska autofikcji, które stanowi jeden z przejawów poszukiwań i eksperymentów pisarzy współczesnych, a zatem tych, do których zalicza się również rosyjski prozaik Roman Sienczin.

Termin autofikcja pojawił się w drugiej połowie lat 70. XX wieku za sprawą powieści francuskiego badacza, krytyka i pisarza Serge’a Doubrovsky’ego (1928–2017) zatytułowanej *Syn (Flis, 1977)*, która realizując jednocześnie zasady paktu fikcjonalnego i paktu autobiograficznego, wymyka się stworzonej przez Lejeune’a klasyfikacji tekstów autobiograficznych. Jest to zatem sytuacja analogiczna do tej, z jaką mamy do czynienia w przypadku utworów *Minus*, *Nubuk* i *Naprzód i w górę na...* Sienczina. Doubrovsky, który swoją powieść nazywa „autofikcyjnym wyznaniem” w rozmowie z Anną Turczyn wyjaśnia:

<sup>28</sup> A. Żychliński, *Fikcjogramy. Elementy przemian literatury współczesnej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 189.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże, s. 191.

[...] nie napisałem o autofikcji: „historia albo opowiadanie wydarzeń i faktów”, ale: „fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych”. Słowo „fikcja”, które wzbudza wiele dyskusji, miałoby tutaj podkreślić, że coś rozgrywało się w określony sposób, ale dialogi na przykład zostały wymyślone. [...] Wprowadzając słowo „fikcja”, postawiłem, nie rozwiązałem, ale postawiłem problem dzisiejszej „znajomości siebie”: „opowiadanie o sobie”, „pisanie o sobie” stało się przypadkowe i hipotetyczne. Stąd fikcja, fikcja niebędąca kłamstwem, to dla mnie istota rzeczy<sup>31</sup>.

Pominę w tym miejscu szczegółowe omówienie dyskusji, jakie toczyły się wśród zachodnich, głównie włoskich literaturoznawców na temat powieści Doubrovsky’ego, tym bardziej że obszernie referuje tę kwestię kilku polskich badaczy, między innymi Regina Lubas-Bartoszyńska<sup>32</sup>, Jerzy Lis<sup>33</sup> czy Anna Turczyn<sup>34</sup>.

Jerzy Lis w monografii poświęconej francuskiemu pisarstwu autofikcyjnemu, zwraca uwagę na jego elementy metatekstowe oraz na radykalne, w porównaniu z autobiografią, zmniejszenie dystansu między przeszłością a teraźniejszością<sup>35</sup>. Z kolei według Anny Turczyn, która posługuje się narzędziami psychoanalizy lacanowskiej, zasadnicza różnica między autobiografią i autofikcją polega na tym, że w pierwszej tożsamość autora, narratora i postaci rekonstruuje „ja” w tekście, w autofikcji natomiast jedność autora, narratora i postaci, poprzez łączność z pojęciem fikcji, rozszczepia „ja”. Zdaniem Turczyn pisarz autofikcji konstruuje własną biografię nie po to, by odnaleźć klucz do świata literatury, lecz pragnień, które stanowią o podmiocie<sup>36</sup>. Anna Stryjakowska, przywołując w artykule z roku 2020 koncepcję Turczyna, stwierdza, że wraz z rozwojem teorii autofikcji następuje rozluźnienie rygorów definicyjnych pojęcia, co pozwala „zrezygnować z tożsamości nazwisk jako warunku *sine qua non* tej formy powieści”<sup>37</sup>. Autorka korzysta w w tym kontekście z twierdzeń Thierry’ego Laurenta, dla którego najistotniejsza w autofikcji

<sup>31</sup> A. Turczyn, „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”. Z *Sergem Doubrovskim rozmawiała Anna Turczyn*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 207.

<sup>32</sup> R. Lubas-Bartoszyńska, *Kłopoty z autofikcją. Mimowolne autofikcje Romy Ligockiej*, „Ruch Literacki” 2005, nr 6.

<sup>33</sup> J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2006.

<sup>34</sup> A. Turczyn „Fikcja wydarzeń ściśle...” oraz A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2.

<sup>35</sup> J. Lis, *Obrzeża autobiografii...*, s. 11.

<sup>36</sup> A. Turczyn „Fikcja wydarzeń ściśle...”

<sup>37</sup> A. Stryjakowska, *Powieść „В Советском Союзе не было адепта” z perspektywy autofikcji*, „Przegląd Rusycystyczny” 2020, nr 3 (171), s. 73.

jest kreacja osobowości przy zachowaniu sprawdzalnych elementów autobiografizmu. W takim ujęciu działanie badacza nie polega na tropieniu prawdy referencyjnej, poza, jak stwierdza Stryjakowska: „identyfikacją kilku encyklopedycznych faktów”<sup>38</sup> odnoszących się do rzeczywistego życiorysu autorki/autora.

Z kolei Aneta Wielgosz, która omawia zjawisko autofikcji na przykładzie współczesnego komiksu włoskiego uważa, że w autofikacjach ważna jest prawdziwość wskazanych czy ukazanych miejsc, wymienienie faktów z życia autora, wyzyskanie konwencji szczerości, skupienie uwagi na cielesności, traumie i jej przepracowaniu<sup>39</sup>. Klarowną wykładnię autofikcji proponuje Karolina Drozdowska, która analizując poglądy Lejeune’a oraz Doubrovsky’ego, dochodzi do wniosku, że ten rodzaj utworów charakteryzuje konstrukcja „szkieletu” złożonego z wydarzeń jak najbardziej rzeczywistych i „wypełnienie” go elementami fikcyjnymi<sup>40</sup>.

W tego rodzaju postępowaniu analitycznym konieczne są takie czy inne odwołania do wydarzeń i zjawisk rzeczywistości pozatekstowej, związane z biografią i doświadczeniami realnego autora. Oznacza to, że zgodnie z wypracowanymi koncepcjami autofikcji rozpatrywanie utworów Sienczina jako autofikcyjnych skutkować musi negatywną odpowiedzią na postawione na początku pytanie: czy autobiograficzny charakter utworu daje się uzasadnić w oparciu o kategorie wyłącznie tekstualne.

Poglądy Dubrovsky’ego, twórcy terminu autofikcja, ale, dodajmy, już nie samego zjawiska, którego prekursorem, co szczerze wyznaje francuski pisarz, jest Jerzy Kosiński i jego powieść *Malowany ptak*<sup>41</sup> oraz zreferowane tu ustalenia i propozycje badaczy skłaniają do konkluzji, że termin autofikcja pozostaje nieostry, ulega bowiem indywidualnym interpretacjom i redefinicjom w zależności od badanego materiału, stanowiąc w istocie jego pochodną<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Tamże, s. 74.

<sup>39</sup> A. Wielgosz, *Autofikcja we współczesnym komiksie włoskim. Przypadek Toffola i Gipiiego*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2019, nr 1(12), s. 195–209.

<sup>40</sup> K. Drozdowska, *Zmagania z mitem. Dorastanie i śmierć w literackiej relacji Linn Ullmann*, „Studia Scandinavica” 2018, nr 2(22), s. 17.

<sup>41</sup> R. Lubas-Bartoszyńska, *Kłopoty z autofikcją...*, s. 635.

<sup>42</sup> Na potrzeby analiz powieści norweskiej pisarki i dziennikarki Linn Ullman, Drozdowska korzysta z ustaleń współczesnych badaczy: Pierre’a Alexandre Sicarta i Karen Ferreiry-Meyers proponujących kategorię „paktu autofikcyjnego”, rozumianego jako intymna opowieść, której autora, narratora i głównego bohatera łączy ta sama nominalna tożsamość i której tekst i/lub peryteksty wskazują, że

Zarówno więc tekstowe ujęcia autobiografizmu, jak również koncepcje autofikcji okazują się nieskuteczne dla określenia specyfiki utworów Sienczina, jeśli kwestię tę rozpatrywać z narratologicznego punktu widzenia. Jak bowiem jednoznacznie stwierdza współczesny rosyjski narratolog Walerij Tiupa „Najważniejszą własnością narracji artystycznej nie jest zmyślenie („fikcjonalność”), które w sztuce słowa jest fakultatywne a zasadnicze rozgraniczenie, nieutożsamianie narratora i autora”<sup>43</sup>.

W związku z powyższym zasadne jest rozważenie innej jeszcze propozycji klasyfikacji utworów *Minus*, *Nubuk* oraz *Naprzód i w górę...* Takiej mianowicie, która pozwala traktować je jako przykład łączenia funkcji poznawczych i estetycznych, a zatem reprezentujących pogranicze literackości i dokumentaryzmu. Innymi słowy jest to teza zgodna z którą *Minus*, *Nubuk* i *Naprzód i w górę* stanowią przykłady formy hybrydowej<sup>44</sup>. O ile literackość wymienionych utworów nie wymaga w tym miejscu uzasadnienia, o tyle wymaga go z pewnością dokumentaryzm, ów repertuar zastosowanych „operacji prawdziwościowych”<sup>45</sup>, charakterystycznych dla literatury faktu, w tym reportażu, dzięki którym kształtowaniu ulega odbiór tekstu. W przypadku utworów Sienczina jako wiarygodnej informacji o realiach życia w poradzieckiej rzeczywistości lat dziesiątych XXI wieku. Imię i nazwisko bohatera-narratora tożsame z imieniem i nazwiskiem realnego autora stanowi tu zabieg służący wzmocnieniu referencji podmiotu wypowiedzi i wypracowaniu relacji zaufania odbiorcy względem opisywanych zdarzeń (analogicznie do autora reportażu podpisującego swój tekst). Takiemu celowi służy również zastosowana we wszystkich trzech utworach konwencja szczerości — bohater-narrator ujawnia własne kompleksy i niepowodzenia (w tym również dotyczące jego sfery intymnej). Dążenie do uzyskania efektu wiarygodnej relacji

---

jest ona fikcją. Nie jest to jednak kategoria, z której w analizie utworów Romana Sienczina można skorzystać z tej racji, że nie są one opowieściami intymnymi.

<sup>43</sup> W. Tiupa, *Wprowadzenie do narratologii porównawczej. Przewodnik do samodzielnej pracy naukowej*, przekł. A. Ścibior, Petrus, Kraków 2021, s. 37, podkreślenia moje — K. J.

<sup>44</sup> Cennym opracowaniem traktującym o tekstowych hybrydach jest publikacja Grzegorza Grochowskiego *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2000. Zob. Również recenzję pierwszego wydania tej publikacji w roku 2002: A. Dziadek, *Pogranicza literackości*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4(76), s. 112–118.

<sup>45</sup> Z. Mitosek, *Semantyczne aspekty literatury faktu*, w tejże, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1997, s. 268.

o poradzieckiej rzeczywistości służy również zdecydowane ograniczenie warstwy aksjologicznej utworów. Bohater-narrator niezwykle rzadko formułuje eksplicytnie wyrażane oceny przedstawianych zjawisk, zdarzeń, ludzkich postaw i zachowań, pozostawiając wartościowanie w domenie działań interpretacyjnych odbiorcy. Bohatera-narratora cechuje predylekcja do opowiadania faktograficznego, o czym świadczy nagromadzenie w jego wypowiedziach nazw własnych, danych topograficznych, nazw instytucji, imion i nazwisk (np. polityków, działaczy), wymienianie konkretnych dat, cen produktów *etc.* Omawiane utwory cechuje również nagromadzenie parentez, dzięki którym warstwa informacyjna ulega uszczegółowieniu, doprecyzowaniu. Należy też podkreślić, że bohater-narrator, w celu zwiększeniu własnej wiarygodności eksponuje takie cechy własne, jak dociekliwość, dobra pamięć, umiejętność i chęć słuchania, a nierzadko mimowolnego usłyszenia rozmów innych.

Do kolejnych „operacji prawdziwościowych” zastosowanych w utworach *Minus*, *Nubuk* oraz w *Naprzód i w górę na...* zaliczyć należy:

— prosty styl wypowiedzi, unikanie estetycznego wyrafinowania języka: eksperymentów słownych, gry językowej, rozbudowanej metaforyki *etc.* Utwory są wyraźnie przesycane leksyką stylu potocznego, wulgaryzmami, neologizmami, które nazywając zjawiska poradzieckiej rzeczywistości, kształtują nowy sposób komunikowania się<sup>46</sup>;

— podejmowanie problematyki społecznie doniosłej, dzięki czemu utwory zyskują potencjał demaskatorski i postulatywny: fatalnego stanu rosyjskiej, zapóźnionej i pozostawionej „samej sobie” prowincji, społeczne efekty tak zwanej terapii szokowej Gajdara, kształtowanie się i sposób funkcjonowania zasad wolnorynkowych, bezrobocie, inflacja, bieda, formy działania zorganizowanej przestępczości, przemoc, alkoholizm, narkomania, prostytutcja;

— nagromadzenie naturalistycznych opisów i rwany tok wypowiedzi, co daje odbiorcy poczucie „bezpośredniego i naoicznego kontaktu z konkretną rzeczywistością”<sup>47</sup>.

Nasycenie utworów różnego rodzaju „operacjami prawdziwościami” daje podstawy twierdzeniu, że Sienczina *Minus*, *Nubuk* oraz *Naprzód i w górę...* stanowią płaszczyznę zetknięcia różnych strategii

<sup>46</sup> O języku utworów Sienczina zob. K. Jastrzębska, *Язык как зеркало сознания постсоветского человека. Проза Романа Сечина*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2016, vol. 11.

<sup>47</sup> G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy...*, s. 149.



komunikacyjnych, co uzasadnia ich status pograniczny, a zatem taki, który nie daje się wpisać w jeden genologicznie wyznaczony kontekst ich odczytania (powieść, opowieść). Porzucenie prób interpretacji prozy rosyjskiego pisarza w kluczu autobiografizmu lub autofikcji — co wymaga w większym lub mniejszym stopniu, zawsze jednak sięgania po argumentację pozatekstową — na rzecz dostrzeżenia jej charakteru hybrydycznego posiada, jak starano się wykazać, uzasadnienie w tkance samych utworów. Hybrydyczny status wskazanych utworów może też stanowić dogodny punkt wyjścia dla badań zorientowanych na określenie cech najnowszej literatury rosyjskiej, która w przypadku twórczości Sienczina i zgodnie z jego deklaracjami<sup>48</sup>, winna porzucić, charakterystyczną dla literatury postmodernistycznej, absolutyzację literackości.

## REFERENCES

- Antonik, Dominik. *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Bolecki, Waclaw, and Nycz Ryszard. Eds. Kraków: Universitas, 2014.
- Balbierz, Jan. “‘Jeśli nie lepszy, w każdym razie jestem inny’. Kilka uwag o współczesnej teorii autobiografii”. *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, 2008, no. 3: 9–22.
- Czerwińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2000.
- Danilkin, Lev. *Realisticheskiye povesti o prosteystshikh organizmakh. Roman Senchin “Nichego strashnogo.”* Ogryzko, Vyacheslav. Ed. *Vse o Senchine. V labirinte kritiki*. Moskva: Literaturnaya Rossiya, 2013 [Данилкин, Лев. *Реалистические повести о простейших организмах. Роман Сенчин. “Ничего страшного.”* Огрызко Вячеслав (Ed.) *Все о Сенчине. В лабиринте критики*. Москва: Литературная Россия, 2013].
- Drozdowska, Karolina, “Zmagania z mitem. Dorastanie i śmierć w literackiej relacji Linn Ullmann.” *Studia Scandinavica*, 2018, no 2(22.): 11–25.
- Dziadek, Adam. “Pogranicza literackości.” *Teksty Drugie* 2002, no 4(76): 112–118.
- Grochowski, Grzegorz. *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.
- Ivanova, Natal'ya. *Skrytyy syuzhet. Russkaya literatura na perekhode cherez vek*. Sankt-Peterburg: Russko-Baltiyskiy informatsionnyy tsentr «Blits», 2003 [Иванова Наталья. *Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век*. Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», 2003].

<sup>48</sup> Zob. P. Сенчин, *Направление нового века*, w: В. Гусев, С. Казначеев (red.), *Новый реализм: за и против. Материалы писательских конференций и дискуссии последних лет*, Издательство Литературного института им. А. М. Горького, Москва 2007, s. 166–168.

- Jastrzębska, Katarzyna. "Язык как зеркало сознания постсоветского человека. Проза Романа Сечина." *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, Vol. 11: 257–265.
- Jastrzębska, Katarzyna, "Rosyjska i polska recepcja twórczości Romana Sienczina w latach 2001–2021." *Acta Neophilologica*, 2022, Vol. I, no. XXIV (in print).
- Lejeune, Pilippe. "Pakt autobiograficzny." Transl. Labuda, Aleksander Wit. *Teksty*, 1975, no. 5(23): 31–49.
- Lejeune, Pilippe. *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Transl. Grajewski, Wincenty, and Jaworski, Stanisław, and Labuda, Aleksander, and Lubas-Bartoszyńska Regina. Lubas-Bartoszyńska, Regina (Ed.). Kraków: Universitas, 2007.
- Lis, Jerzy. *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2006.
- Lubas-Bartoszyńska, Regina. *Między autobiografią a literaturą*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Lubas-Bartoszyńska, Regina. "Kłopoty z autofikcją. Mimowolne autofikcje Romy Ligockiej." *Ruch Literacki*, 2005, no. 6: 633–641.
- Mitosek, Zofia. *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Rańkowska, Ewa. "Мир умирающей российской деревни в творчестве 'новых реалистов' (на материале романов: Санья Захара Прилепина и Елтышевы Романа Сенчина)." *Studia Wschodniosłowiańskie*, 2015, no. 15: 109–132.
- Pogorelaya, Yelena. "Put' chuvstvennosti k dukhu." *Oktyabr'*, 2008, no. 5 <<https://magazines.gorky.media/october/2008/5/put-chuvstvennosti-k-duhu.html>>. [Погорелая, Елена. "Путь чувственности к духу." *Октябрь* 2008, no. 5 <<https://magazines.gorky.media/october/2008/5/put-chuvstvennosti-k-duhu.html>>].
- Pokrywka, Rafał. "Powieść autobiograficzna — kariera pojęcia." *Dzisiaj i jutro poetyki. Tematy i Konteksty*, 2013, no. 3 (8): 164–181.
- Roman-Rawska, Katarzyna. *Nowy realizm w rosyjskim polu literackim po 1991 roku. Literatura i polityka*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Senchin, Roman. "'Pochti vse moi teksty imeyut dokumental'nyyu osnovu'." <<http://chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/pisatel-roman-senchin-pochti-vse-moi-teksty-imeyut-dokumentalnuyu-osnovu>> [Сенчин, Роман. "Почти все мои тексты имеют документальную основу" <<http://chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/pisatel-roman-senchin-pochti-vse-moi-teksty-imeyut-dokumentalnuyu-osnovu>>].
- Senchin, Roman. "Napravleniye novogo veka." *Novyy realizm: za i protiv. Materialy pisatel'skikh konferentsiy i diskussii poslednikh let*. Gusev Vladimir, and Kaznacheyev Sergey. Eds. Moskva: Izdatel'stvo Literaturnogo instituta im. A. M. Gor'kogo, 2007: 166–168. [Сенчин, Роман. "Направление нового века." Гусев Владимир, and Казначеев Сергей. Eds. *Новый реализм: за и против. Материалы писательских конференций и дискуссии последних лет*. Москва: Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2007. с. 166–168].
- Senchin, Roman. "Vozvrashcheniye k Matere." *Российская газета ПГ.РУ* 3.03.2015. <<https://rg.ru/2015/03/04/rasputin.html>> [Сенчин, Роман. "Возвращение к Матере" <<https://rg.ru/2015/03/04/rasputin.html>>].

## NOWE FORMY W LITERATURZE ROSYJSKIEJ...

- Senchin, Roman. “‘Ya pishu, chtoby vybrositiz sebya syuzhet, kotoryy ne dayet mne pokoya.’” *Kultura* 23.04.2020<<https://portal-kultura.ru/articles-books/326064-roman-senchin-ya-pishu-chtoby-vybrosit-iz-sebya-syuzhet-kotoryy-ne-daet-mne-pokoja/>>. [Сенчин, Роман “‘Я пишу, чтобы выбросить из себя сюжет, который не дает мне покоя.’” *Культура* 23.04.2020. <<https://portal-kultura.ru/articles/books/326064-roman-senchin-ya-pishu-chtoby-vybrosit-iz-sebya-syuzhet-kotoryy-ne-daet-mne-pokoja/>>].
- Smulski, Jerzy. “Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna: na materiale współczesnej prozy polskiej.” *Pamiętnik Literacki*, 1988, no. 4 (79): 83–101.
- Stryjakowska, Anna. “Powieść ‘В Советском Союзе не было адерола’ z perspektywy autofikcji.” *Przegląd Rusycystyczny*, 2020, no. 3 (171): 71–80.
- Stoff, Andrzej. “Ja autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej.” *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Śnieżka, Danuta. Ed. Warszawa: Semper, 1996.
- Supa, Wanda. “W kręgu problemów rosyjskiego ‘nowego realizmu’.” *Proza Romana Sienczyzna. Studia Wschodniosłowiańskie* 2014, no.14: 119–131.
- Tiupa, Walerij. *Wprowadzenie do narratologii porównawczej. Przewodnik do samodzielnej pracy naukowej*. Transl. Ścibior, Agnieszka. Kraków: Petrus, 2021.
- Turczyn, Anna. “‘Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych’.” Z Sergem Doubrowskim rozmawiała Anna Turczyn.” *Teksty Drugie*, 2005, no. 5: 201–211.
- Turczyn, Anna. “Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna.” *Teksty Drugie*, 2007, no. 1–2: 204–211.
- Wielgosz, Aneta. “Autofikcja we współczesnym komiksie włoskim. Przypadek Toffola i Gipiego.” *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, no. 1(12): 195–209.
- Zajas, Paweł. “O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefekcjonalną.” *Teksty Drugie*, 2009, no. 5 (119): 40–55.
- Żychliński, Arkadiusz. “Fikcjogramy. Elementy przemian literatury współczesnej.” *Teksty Drugie*, 2017, no. 1: 187–198.



KONRAD ZIELONKA

 ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5367-1380>;

Uniwersytet Śląski w Katowicach

## NEOSYBIRSK. FEDERACJA BLISKIEJ PRZYSZŁOŚCI W CYKLU *SYBIRPUNK* MICHAŁA GOŁKOWSKIEGO

NEOSYBIRSK. FEDERATION OF THE NEAR FUTURE IN THE *SYBIRPUNK* SERIES BY MICHAŁ GOŁKOWSKI

This article discusses how to implement the assumptions of the cyberpunk plot in *Sybirpunk* series by Michał Gołkowski. The author, using the measures characteristic of cyberpunk (the way of presenting the city, the presence of an specific, outsider-hero, exposing the phenomenon of "High tech & low life", cyborgization of society, etc.), presents an ironic vision of the near future of the Russian Federation. The article analyzes three aspects: urban space (the image of NeoSybirsk, a city combining cyberpunk stylistics with the landscape of an industrial Siberian city), a hero (an outsider from the lower social strata) and the problem of cyborgization (ubiquitous implants). Through them, will be presented the subversive way in which the author engages in polemics with the genre, exposing the specific mentality of the Russian society.

Cyberpunk is [...] the apotheosis of bad faith,  
apotheosis of the postmodern.

Istvan Csicsery-Ronay, 1988<sup>1</sup>

*Sybirpunk* jest współczesną trylogią polskiego pisarza, Michała Gołkowskiego<sup>2</sup>, która łączy charakterystyczną cyberpunkową stylistykę z odniesieniami do Rosji i rosyjskości. Autor przedstawia ironiczną wizję świata niedalekiej przyszłości, w której zaawansowana technologia i wschodnia mentalność spotykają się, zdradzając ponurą prawdę o społeczeństwie rosyjskim. Ową syntezę widać zwłaszcza w kilku

<sup>1</sup> I. Csicsery-Ronay, *Cyberpunk and Neuromanticism*, „Mississippi Review” 1988, vol. 16, s. 277.

<sup>2</sup> Michał Gołkowski jest polskim pisarzem, autorem ponad dwudziestu książek. Gołkowski, z zawodu lingwista, jest ponadto tłumaczem języka rosyjskiego, angielskiego, białoruskiego i ukraińskiego.

aspektach, którymi są: przestrzeń miejska, bohater, technologia oraz społeczeństwo, co zostanie omówione w dalszej części rozprawy. Pracę tę należy rozpocząć od krótkiego rozpoznania cyberpunku, którego estetyka determinuje konstrukcję świata przedstawionego w powieściach.

Jak podaje *Encyclopedia of Science Fiction*, termin cyberpunk „używany jest do określania szkoły pisania SF, która rozwinęła się i stała się popularna w latach 80.”<sup>3</sup>. Obecnie możemy zaobserwować cyberpunkowy „renesans”, co przekłada się na powstające, także w Polsce, utwory utrzymane w tej stylistyce<sup>4</sup>. Intrygującym przykładem współczesnego polskiego cyberpunku jest stanowiąca przedmiot niniejszych rozważań trylogia *Sybirpunk*<sup>5</sup> Michała Gołkowskiego, która przenosi akcję do Federacji w bliżej nieokreślonej, lecz nieodległej przyszłości. „Cyberpunk wykazał żywe zainteresowanie niedaleką przyszłością”<sup>6</sup> pisze Veronica Hollinger, autorka eseju *Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism*. Ze stwierdzeniem tym trudno się zgodzić: cyberpunk przedstawia wizję świata będącego pochodną rzeczywistości, w której żyją twórcy tego gatunku, na co zwraca uwagę między innymi Piotr Kruszewki, autor artykułu *Cyberprzestrzeń i atomizacja*, pisząc, że „[i]stotną zaletą dla podgatunku okazała się wpisana w jego strukturę anali-

<sup>3</sup> *Cyberpunk*, w: J. Clute, D. Langford (red.), *The Encyclopedia of Science Fiction*, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/cyberpunk> (06.10.2021). We wszystkich cytatach, gdzie nie podano tłumacza przekład własny.

<sup>4</sup> Należy wspomnieć chociażby o najnowszych, popularnych w Polsce, a wydanych w ciągu kilku ostatnich lat utworach jak gry *Cyberpunk 2077* (CD Projekt Red 2020), która już w chwili zapowiedzi w 2018 roku przykuła światową uwagę i w znacznej mierze wpłynęła na rozkwit popularności cyberpunkowej stylistyki, czy *Gamedec* (2021), która stanowi egranizację powieści Marcina Przybyłka. Wśród powieści możemy wymienić *Cyberpunk. Odrodzenie* (Ziemiański 2020), *Undeground* (Kotleta 2021), cykle takie jak *Cyfrak* (Haladyn 2018), oraz *Sybirpunk* (Gołkowski 2020), antologię *Cyberpunk Girls* (2020) czy opracowanie *Cyberpunk 1982–2020* (Wojtas 2020). Pojawiają się także utwory sygnowane brandem *Cyberpunk 2077* takie jak seria komiksów *Trauma Team. Cyberpunk 2077* (2021) czy albumy (*Cyberpunk 2077. Jedyna oficjalna książka o świecie gry Cyberpunk 2077*; 2020).

<sup>5</sup> Uniwersum *Sybirpunka* w krótkim czasie powiększyło się o dwie ekranizacje (w postaci gier nieelektrycznych: *Sybirpunk: Ustawka* oraz *Sybirpunk. Gra fabularna*). W planach autora oraz współpracujących z nim twórców znajduje się także projekt przyszłej gry komputerowej.

<sup>6</sup> V. Hollinger, *Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism*, „Mosaic” 1990, nr 2, vol. 23.

za bliskiego nam świata”<sup>7</sup>. Jest to jedna z cech charakterystycznych utworów cyberpunkowych, których akcja rozgrywa się w tajemniczej i zamkniętej krainie „nieodległej przyszłości”. Może być to zarówno (dla nas już przeszły) 1992 (*Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?*), 2019 (*Blade Runner z 1982 roku*) czy 2020 (gra fabularna *Cyberpunk 2020*) jak i 2077 (w którym rozgrywa się akcja gry *Cyberpunk 2077*), czy na przykład 2107 (*Underground* Kotlety)<sup>8</sup>. Co ważne: istotną rolę w tym świecie pełni zaawansowana technologia.

Przyczynkiem do analizy trylogii *Sybirpunka* mogą stać się słowa Natalii Lemann, zdaniem której „cyberpunk opisuje przyszłościowe światy zaawansowanych technologii informatycznych i rozważa między innymi konsekwencje intensywnego rozwoju biotechnologii i cybernetyki dla rodzaju ludzkiego”<sup>9</sup>. Warto przytoczyć także głos Adama Mazurkiewicza, tak piszącego w *Cyberprzestrzeni po polsku*:

Rozpatrując kontekst społeczno-techniczny, towarzyszący powstaniu założeń cyberpunku, należy brać pod uwagę dwa zjawiska: fascynację punkowym nihilizmem współbrzmiającą z zauroczeniem rozwijającą się coraz prężniej techniką komputerową<sup>10</sup>.

Autor *Z problematyki cyberpunku* przywołuje także definicję Bruce’a Sterlinga, według którego cyberpunk jest „formą kultury masowej, będącej reakcją społeczną na przemiany technologiczne”<sup>11</sup>. Tę krótką charakterystykę uzupełnić można o zwięzłe, dokonane przez Michała Cetnarowskiego rozpoznanie cyberpunkowej rzeczywistości:

Klasyczne teksty tego nurtu [...] opisują rzeczywistość nieodległej przyszłości, której ton nadają hiperkapitalistyczne ponadnarodowe korporacje, życie ludzkie ma wartość tylko o tyle, o ile da się je przeliczyć na bity danych, a główny obiekt pożądania stanowią zaawansowane technologie cyfrowe, które pozwalają przekroczyć

<sup>7</sup> P. Kruszewski, *Cyberprzestrzeń i atomizacja. Teoretycznoliterackie glosy na tle nowoczesnej science fiction*, w: J. Olejniczak, A. Szewerna-Dyrszka (red.), *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?...* T. 4, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 172.

<sup>8</sup> W niniejszym przykładzie przywołano poglądowo kilka utworów cyberpunkowych, w których czas akcji został dokładnie przez twórców określony.

<sup>9</sup> N. Lemann, *Steampunk*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, vol. 57, nr 1, s. 344.

<sup>10</sup> A. Mazurkiewicz, *Cyberprzestrzeń po polsku: o nurcie tzw. cyberpunku w rodzimej literaturze fantastycznonaukowej*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. 161.

<sup>11</sup> A. Mazurkiewicz, *Z problematyki cyberpunku. Literatura – sztuka – kultura*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, s. 57.

zwierzę w człowieku. Albo — to druga strona tego samego medalu — stanowią źródło zagrożenia, które właśnie zabija w człowieku to, co najbardziej ludzkie<sup>12</sup>.

Nie istnieje jedna definicja cyberpunku, która mogłaby w zupełności scharakteryzować ten nurt. Jak słusznie zauważa Andrzej Świech, w *Rewolucji dokonanej*, „jest ich całe mnóstwo i w ogromnej większości są to definicje opisowe”<sup>13</sup> prezentujące zestaw cech charakterystycznych<sup>14</sup> pojawiających się w dziełach uznawanych za cyberpunkowe. W *Sybirpunku*, prócz obecności specyficznej przestrzeni miejskiej, dostrzegalne są także elementy wymienianie między innymi przez Krzysztofa Księskiego w *Dystopijnej wizji świata bliskiego zasięgu*, a mianowicie: „istnienie ogromnej sieci internetowej, [...] cyborgizacja, [...] informacja, [...] życie korporacyjne” a także obecność specyficznych bohaterów, którymi są „postaci zwykle wywodzące się z półświatka”<sup>15</sup>. Księski określa zbiór tych elementów jako fundamentalny dla gatunku<sup>16</sup>. Gołkowski w ironiczny sposób konfrontuje niektóre charakterystyczne dla cyberpunku motywy ze wschodnią mentalnością<sup>17</sup> i rosyjską rzeczywistością. Aspekty te prze-

<sup>12</sup> M. Cetnarowski, *Unitry, golem i karbonada, czyli cyberpunk znad Wisły*, „Culture”, <https://culture.pl/pl/artykul/unitry-golem-i-karbonada-czyli-cyberpunk-znad-wisly> (08.10.2021).

<sup>13</sup> K. Loska i in., *Rewolucja dokonana — czym jest cyberpunk?*, P. Kletowski, P. Marecki (red.), *Nowe nawigacje II*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2003, s. 117.

<sup>14</sup> Nie oznacza to, że dane dzieło uznawane za cyberpunkowe musi posiadać wszystkie z wymienione przez autorów definicji cech. Jest to raczej zbiór motywów i elementów z którego czerpią twórcy, na co zwracają uwagę między innymi współromówcy *Rewolucji dokonanej*. Intrygujący kompromis zaproponowała Agnieszka Kiejzewicz. Badaczka, pisząc o cyberpunku w filmie, zauważa, że „nie każdy obraz przypisywany przez krytyków i badaczy do opisywanego gatunku zawiera wszystkie z wymienionych wyżej elementów. Jednak wydaje się, że o klasyfikacji danego filmu nie świadczy jak największe nagromadzenie cech gatunkowych, lecz stworzenie unikalnego klimatu dystopijnej wizji niedalekiej przyszłości”. A. Kiejzewicz, *Dystopia, nowe społeczeństwo i maszyny. Lata 80. XX wieku jako okres powstania i rozwoju kina cyberpunkowego*, w: A. Jabłońska, M. Koryciński (red.), *80s Again! Monografia poświęcona latom 80. XX wieku*, Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian, Warszawa 2017, s. 180.

<sup>15</sup> K. Księski, *Dystopijna wizja świata bliskiego zasięgu. Cyberpunk jako złożone zjawisko kulturowe. Zarys zjawiska*, „Kultura i Historia” 2012, vol. 21. <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/3271> (07.10.2021).

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> W trylogii Gołkowskiego pojawia się stereotypy obraz Rosji; można także zauważyć (obecne w świadomości Polaków) wartościowanie na zasadzie lepsze (Zachód) gorsze (Wschód), co ukazane zostanie na zasadzie antagonizmu. Można się zastanowić, na ile taki obraz Rosji wynika z jej aktualnego stanu społeczno-gospodarczego i świadomości samych Rosjan, a w jaki sposób wkład mają tu różnego rodzaju wyobrażenia na temat Rosji, które mogą się wiązać

jawiają się w *Sybirpunku* poprzez ironiczny obraz quasi-nowoczesnego, neo-miasta<sup>18</sup> (NeoSybirsk), lokalną „globalną” cyberprzestrzeń (Strumień), cyborgizację (wszechobecne wszczepy), wyeksponowane zjawisko „High tech & low life” czy obecność specyficznego bohatera – outsidera, który toczy walkę z megakorporacją (NovaTek).

### TRZY ASPEKTY CYBERPUNKU

Jak zauważa Marek Kaźmierczak w *Semiotyce przestrzeni w powieści cyberpunkowej*:

Ciałem przestrzeni w powieści cyberpunkowej są miasta. Są one organizmami mrocznymi, widmowymi, pozornie chaotycznymi, zaśmieconymi, przesywanymi sztyletami zimnych neonów [...]. Przestrzeń miejska w tej perspektywie wydaje się niegościnna<sup>19</sup>.

z dużo obszerniejszym zagadnieniem, a mianowicie: orientalizacją samej Rosji. Polska perspektywa (autora, czytelnika) jest także perspektywą „przedstawiciela Zachodu”. Jak zauważa Miloš Zelenka, Europa Środkowa uważana jest „za ostatnią «wyspę» Zachodu ze względu na wspólne struktury historyczne i wartości kulturowe; środkowoeuropejskość staje się w tej optyce cywilizacyjnie elitarnym punktem widzenia, który pozwala spoglądać z pewną wyższością na nieco zacofane Balkany i Rosję, czyli na południową i wschodnią część Europy”. M. Zelenka, *Rosja i Europa Środkowa w geografii symbolicznej i literackiej (uwagi imagologiczne)*, „Porównania” 2012, Vol. XI, s. 35. Według Przemysława Czaplińskiego natomiast „Rosja w piśmiennictwie polskim funkcjonuje jako suma wszystkich obcości. [...] Tam Azja, tu Europa, tam autorytaryzm, tu demokracja, tam dzikość, tu cywilizacja” P. Czapliński, *Poruszona mapa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016, s. 14. Autor wykorzystuje sposób, w jaki Rosja funkcjonuje w świadomości Zachodniej, jednak czy robi to świadomie, czy nie, wymaga szerszego omówienia i podjęcia dodatkowych badań. Dla przejrzystości wyводу wystarczy zasygnalizować świadomość obecności problemu oraz założyć, że w *Sybirpunku* pojawia się stereotypowy, prześmiewczy obraz rosyjskości, Rosji i „rosyjskiej mentalności”, niekoniecznie zgodny ze stanem faktycznym.

<sup>18</sup> Znaczenie prefiksu „Neo” w nazwie NeoSybirsk nabiera dodatkowej, postmodernistycznej głębi, gdy skonfrontujemy go z definicją zawartą w *Słowniku języka polskiego*, gdzie czytamy, że człon ten konotuje znaczenie „nowy, taki, który się na nowo pojawił”. „Neo” w: W. Doroszewski (red.), *Słownik języka polskiego*, <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/neo/> (07.10.2021). NeoSybirsk jest odrodzonym Nowosybirskiem, przy czym zmiana nazwy, mająca wskazywać na jego nowoczesność, zdaje się także pewnym zerwaniem z przeszłością (a właściwie: naszą teraźniejszością). Wiąże się to także niewątpliwie z cyberpunkową stylistyką, co przejawia się także w nazwach innych, pojawiających się w powieści miast. K-Merowo to niedalekie Nowosybirsk Kiemierowo, zaś Moskwa, w świecie powieści staje się odległym Moscow City.

<sup>19</sup> M. Kaźmierczak, *Semiotyka przestrzeni w powieści cyberpunkowej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2, s. 272.



Miastem tym w cyklu Gołkowskiego jest NeoSybirsk, w którym rozgrywa się przeważająca część akcji trylogii. Przestrzeń miejska staje się kanwą, na której autor snuje fabułę. Jednak to właśnie tło odgrywa istotną rolę w kreowaniu specyficznej rzeczywistości quasi-cyberpunkowej. Jak dowiadujemy się z opisu powieści, przyszłość to:

NeoSybirsk! Rozpadająca się, sklecona na sznurek i szmatę cywilizacja pokryta węglowym pyłem. Cuchnące zaułki, w których można stracić życie za butelkę wody. Syntetyczne jedzenie, trujące powietrze i ludzie tak napakowani cybernetyką, że właściwie nie wiadomo, czy jeszcze są ludźmi<sup>20</sup>.

Autor dokonuje cyberpunkizacji rosyjskiego Nowosybirska i tworzy miasto przyszłości, w którym podkreślony został zwłaszcza jego przemysłowy charakter. „[M]iasto cyberpunku nie jest miejscem, w którym się żyje, ale w którym się intensywnie siebie i innych przeżywa, doznaje”<sup>21</sup>. NeoSybirsk to miasto łączące w sobie cyberpunkową stylistykę (neony, scyborgizowani obywatele, nowoczesność) z postsowieckim obrazem miast przemysłowych (szare blokowiska, spracowani robotnicy wegetujący na granicy ubóstwa, upadające państwowe zakłady pracy, szerzące się cwaniactwo, fuszerka i korupcja). Agnieszka Kiejziewicz w *Japońskim cyberpunku* zwraca uwagę na dualizm cyberpunkowych miast. „Przestrzeń miejska jest nieuporządkowana i rządzona przez chaos, a obok ruin, przypominających dawne konflikty oraz wojny gangów, stoją wieżowce ze szkła i stali, oświetlone kolorowymi neonami”<sup>22</sup>. Czytelnik *Sybirpunka* obcuje z dwoma obliczami NeoSybirska: jego mocno odnoszącym się do cyberpunkowej stylistyki nowoczesnym centrum, ze szklanymi wieżowcami, „sterylnie pięknymi» ludźmi”<sup>23</sup>, czystością i zaawansowaną technologią w służbie komercji.

Tam, na drugim brzegu wznosiło się masywem gór ze stali i szkła nasze neosybirskie City. Zadaszone, podgrzewane chodniki, [...] podziemne parkingi, [...] miękkie wykładziny, salki relaksacyjne i komputery o niskoświatłowych wyświetlaczach [...]<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> Tekst z okładki. M. Gołkowski, *Sybirpunk*, vol. 1, Fabryka Słów, Lublin–Warszawa 2020.

<sup>21</sup> M. Kaźmierczak, *Semiotyka przestrzeni...*, s. 272.

<sup>22</sup> A. Kiejziewicz, *Japoński cyberpunk. Od awangardowych transgresji do kina popularnego*, Kirin, Bydgoszcz 2018, s. 17.

<sup>23</sup> Tamże, s. 272.

<sup>24</sup> M. Gołkowski, *Sybirpunk*, vol. 3, Fabryka Słów, Lublin–Warszawa, s. 56.

Rozświetlone neonami serce miasta, które zdobiły „skwery ze sztucznymi drzewami filtrującymi zanieczyszczenia”<sup>25</sup> oraz „interaktywne chodniki z reklamami”<sup>26</sup> skonfrontowane zostaje z ponurymi przedmieściami, w których „nie było ani słońca, ani zieleni, ani szkła i stali, jak w śródmieściu”, gdzie „panowała wszechobecna, przytłaczająca szarość. Szarzy ludzie snuli się po szarych, zakurzonych ulicach, ubrani w stroje, których kolory też były tylko odcieniami szarości”<sup>27</sup>. „Ciasne, ciemne osiedla Lenińskiego rejonu, poprzetykane ponurymi, jednakowymi pudełkami przedszkoli i szkół”<sup>28</sup> przywodzą na myśl stereotypowy obraz z blokowisk rosyjskich miast przemysłowych: ławeczki okupowane przez swoich, „prawidłnych” *gopników*. W uniwersum *Sybirpunka* także ich wizerunek poddany zostaje cyber-reinterpretacji<sup>29</sup>.

Pod klątką [...] stali dyżurni chuligani. Pięciu ćwoków, wytatuowanych, nawszczępianych pod sam dekiel celowo pociągniętą po wierzchu elektroniką i serwomotorami, z mózgami dawno już wytopionymi przez wątpliwej jakości dopalacze i brudne hormony<sup>30</sup>.

Pomimo stylizacji niezmienna pozostaje mentalność osiedlowych chłopaków przywiązanych do swojego rejonu, pogrążonych w pułapce codziennego życia bez perspektyw na lepszą przyszłość. To właśnie z tym światem utożsamia się Khudovec, w przewrotny sposób realizując założenia cyberpunkowego outsidera „z marginesu”<sup>31</sup>, nieufnego wobec władzy i stawającego przeciw neosybirskiemu establishmentowi, który postawiony zostaje w roli „punka”<sup>32</sup>.

Charakterystyczna dla cyberpunkowych fabuł jest specyficzna konstrukcja bohatera, którego wytwarza samo miasto. „Miasto cyberpunku implikuje, rodzi (lepiej: generuje) nomadę cyfrowego, ‘człowieka’ – margines zatroskanego bycia spięty cudzysłowem”<sup>33</sup>. Jest to osoba, która „wywodzi się z marginesu, zajmuje się nielegal-

<sup>25</sup> Tegoż, *Sybirpunk*, vol. 1..., s. 303.

<sup>26</sup> Tamże, s. 24.

<sup>27</sup> Tamże, s. 39.

<sup>28</sup> Tegoż, *Sybirpunk*, vol. 3..., s. 56.

<sup>29</sup> Również niejednoznacznej: idea zaawansowanych ulepszeń ciała (charakterystyczna dla cyberpunku) zderzona zostaje ze stereotypową topornością, masywnością i zawodnością rosyjskiej technologii, której użytkownikami są *gopniki*.

<sup>30</sup> Tegoż, *Sybirpunk*, vol. 1..., s. 59.

<sup>31</sup> K. Księski, *Dystopijna wizja świata bliskiego zasięgu...*

<sup>32</sup> A. Mazurkiewicz, *Z problematyki cyberpunku...*, s. 126.

<sup>33</sup> M. Kaźmierczak, *Semiotyka przestrzeni...*, s. 272.

ną działalnością, w ten sposób zarabia na życie”<sup>34</sup>. Jak zauważa Dominika Oramus, cyberpunk wykreował „stereotyp bohatera czasów wielkowiejskiej przyszłości, żyjącego wedle zasad obowiązujących w skażonej technologicznej dżungli, lecz mimo to posługującego się własnym kodem honorowym”<sup>35</sup>. Według Świecha, bohaterami cyberpunku są postaci niepewne etycznie. Jak zauważa, „cyberpunk sprowadza literaturę do poziomu ulicy i takich bohaterów oczekuje ulica”<sup>36</sup>. Aleksander Khudovec, protagonista *Sybirpunka*, łączy w sobie skrajności: z jednej strony, jest szefem ochrony trzęsącego NeoSybirskiem oligarchy, dzięki któremu zyskuje wstęp do kręgu elit. Z drugiej, jako przedstawiciel półświatka obraca się w kręgach *gopników*, gansterów i handlarzy syntadrealiną, co ostatecznie doprowadza go do (jakże cyberpunkowego) konfliktu z korporacją NovaTek. Nie jest to jednak typowy, cyberpunkowy bohater — haker, o którym piszą między innymi autorzy *Rewolucji dokonanej*. Zdecydowanie bliżej mu do Ricka Deckarda (*Blade Runner*, 1982), detektywa, którego postać nasuwa skojarzenia z czarnym kryminałem. Elana Gomel zwraca uwagę na podobieństwo cyberpunkowych fabuł do klasycznej stylistyki kryminału *noir*. Badaczka w artykule *Zombie w science fiction w zwierciadle postmodernizmu i podmiotowości* pisze: „Gibson oraz inni pisarze lat osiemdziesiątych, jak Bruce Sterling, Pat Cadigan czy Rudy Rucker opracowali model science fiction znany jako ‘cyberpunk’, łączący fabułę typu *noir* z rodzącą się subkulturą hakerów i nerdów”<sup>37</sup>. Khudovec jest reliktem starego świata zatopionym w cyberpunkowej rzeczywistości. Początkowo występuje w roli tradycyjnego detektywa, postaci charakterystycznej dla kina *noir*, uwikłanego w równie typową dla tej stylistyki fabułę. Na zlecenie oligarchy prowadzi śledztwo, w toku którego odkrywa powiązania z bezwzględną korporacją, a na swej drodze napotyka tajemniczą *femme fatale*.

Uniwersum *Sybirpunka* obnaża prawdę o prognozowanym i oczekiwany cyber-społeczeństwie niedalekiej przyszłości. Federacja

<sup>34</sup> K. Księski, *Dystopijna wizja świata bliskiego zasięgu...*

<sup>35</sup> D. Oramus, *Nowe światy literackie: literaturoznawstwo współczesne a nauki ścisłe*, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” 2021, nr 70, s. 145.

<sup>36</sup> A. Świech, *Cyberpunk — kroniki w chromie*, P. Kletowski, P. Marecki (red.), *Nowe nawigacje II*, Wydawnictwo RABID, Kraków 2003, s. 130.

<sup>37</sup> E. Gomel, *Zombie w science fiction w zwierciadle postmodernizmu i podmiotowości*, przeł. K. Olkusz, w: K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk (red.), *Perspektywy ponowoczesności*, t. VII: *Groza i postgroza*, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2018, s. 169.

Rosyjska jako przedstawicielka krain wschodnich, staje się przejawionym przykładem na to, jak może wyglądać nagły przeskok technologiczny w krajach postsowieckich. W trylogii opisana jest także bardziej charakterystyczna dla cyberpunku rzeczywistość ze sterylnie czystymi miastami (*casus* Szwajcarii), uporządkowanym społeczeństwem, globalną cyberprzestrzenią i zaawansowaną technologią w służbie ludzkości. Pozostaje jednak ukryta gdzieś na uboczu, poza granicami Federacji i przemysłowego NowoSybirsk, niemal całkowicie nieosiągalna dla szarego obywatela. W *Sybirpunku* od samego początku historii (a nawet jej zapowiedzi) jaskrawo wyeksponowane przez Gołkowskiego zostaje zjawisko „high tech & low life”<sup>38</sup>, czyli „dominacja wysokiej technologii nad warunkami życia”<sup>39</sup>.

Jednym z najistotniejszych atrybutów cyberpunku jest „istnienie ogromnej sieci internetowej i ciągły przepływ przez nią olbrzymich ilości danych”<sup>40</sup>, której w kontekście *Sybirpunka* należy poświęcić chwilę uwagi. Rafał Jankiel, w próbie charakterystyki cyberpunku zwraca uwagę na „różnorodne definicje słownikowe, w których zauważa się tylko jeden konkretny aspekt; na przykład że cyberpunkiem może być: odmiana fantastyki naukowej o akcji rozgrywającej się w cyberprzestrzeni”<sup>41</sup>. Na istotną rolę cyberprzestrzeni zwracają uwagę także autorzy *Rewolucji dokonanej*, przyznając, że „jest to zjawisko bardzo często obecne w powieściach cyberpunkowych”<sup>42</sup>. Gołkowski podejmuje polemikę z tym aspektem cyberpunku, konfrontując go z ponurą rzeczywistością. Rola cyberprzestrzeni w *Sybirpunku* zostaje zmarginalizowana; przybiera formę inną od cyberprzestrzeni obecnej na przykład w *Neuromancerze* Gibsona, *Schismatrixie* Sterlinga, filmowym *Matrixie* czy bardziej współczesnym *Gamedecku* Przybyłka, w których „cyberprzestrzeń [...] jest prawdziwym miejscem rozgrywania się akcji”<sup>43</sup>. Bohater nie włącza się w nią w pełni immersyjnie, nie „wtapia się” w świat cyfrowy.

<sup>38</sup> „High tech & low life” jest jedną z fundamentalnych zasad rządzących cyberpunkowymi uniwersami – została określona i nazwana przez krytyka fantastyki Franza Rottensteinera, o czym pisali m.in. autorzy *Rewolucji dokonanej*.

<sup>39</sup> A. Świech, *Kroniki w chromie...*, s. 131.

<sup>40</sup> K. Księżki, *Dystopijna wizja świata bliskiego zasięgu...*

<sup>41</sup> R. Jankiel, *Wątki futurystyczne i cyberpunkowe w wybranych telewizyjnych produkcjach popkultury w kontekście retoryczno-językoznawczej analizy utworu audiowizualnego*, „Studia de Cultura” 2017 (4), nr 9, s. 105.

<sup>42</sup> K. Loskai in., *Rewolucja dokonana...*, s. 116.

<sup>43</sup> A. Świech, *Cyberpunk – kroniki w chromie...*, s. 128.

Strumień stanowi nieco bardziej zaawansowaną wersję internetu, którego globalność okazuje się mocno dyskusyjna: poddany cenzurze funkcjonuje wyłącznie w granicach Federacji, jako swojska, alternatywna wersja zachodniego Internetu. Jak zauważa bohater, to „taka nasza nibywewnętrzna sieć, spinająca całą Federację w jeden organizm. Teoretycznie otwarta na widoczny z niej Internet [...] praktycznie zamykająca nas, jak szklane akwarium wrzucone do oceanu”<sup>44</sup>.

Powieściowa technologia, poza sferą militarną i korporacyjną, wydaje się w większości zaimprovizowana przez garażowych inżynierów. Wizyta w państwowym szpitalu kończy się amputacją i implementacją wadliwych protez niskiej jakości, co nasuwa skojarzenia z jednej strony z pogarszającą się opieką społeczną we współczesnej Rosji<sup>45</sup>, a z drugiej, ze szpitalami istniejącymi na liniach frontu. Bohater wprost stwierdza, że, „ludzie bali się chodzić do szpitali [...]. Ja, na ten przykład, nie dałbym sobie uciąć palca tylko dlatego, że jest zwichnięty, i duża część ludzi myślała podobnie”<sup>46</sup>. Powieściowe szpitale zdradzają dystopijny obraz państwa przyszłości, rządzącego się prawami dehumanizującego jednostkę utylitaryzmu: „klient z nogą złamaną i zrastającą się odzyskiwał sprawność i zdolność produkcyjną po miesiącu, dwóch. Po zabiegu amputacji i cyberprotetyki – nominalnie po trzech dniach. Logiczne więc, że wybierano opcję społecznie bardziej zasadną”<sup>47</sup>. Cyborgizacja obywateli okazuje się bardziej korzystna niż tradycyjne ich leczenie. Jest także wszechobecna. Jak pisze Tomasz Król, autor *Cyberpunkowej (nie)tożsamości*, w cyberpunku „zwykle ciało staje się przeżytkiem – człowiek musi dogonić maszyny i technikę, które są jego dziełem. Środkiem postępu jest często inkorporacja maszyny, która przerywa ciągłość tkanek i zajmuje ich miejsce”<sup>48</sup>. Środkiem łączącym człowieka z maszyną są właśnie wszczepy i protezy. Mechaniczne udoskonalenia ludzkiego ciała są jednym z charakterystycznych elementów cyberpunkowych utworów. Jak zauważa Księski: „Te wszystkie technologie mają służyć ulepszeniu człowieka, stworzeniu

<sup>44</sup> M. Gołkowski, *Sybirpunk*, vol.1..., s. 200.

<sup>45</sup> Na co uwagę zwraca między innymi Jewgienij Gontmacher w eseju *Współczesna Rosja: szkice o życiu społecznym*, „Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej” 2016, nr 14, z. 2, s. 9–34. (Publikacja online: 30.06.2017).

<sup>46</sup> M. Gołkowski, *Sybirpunk*, vol. 1..., s. 165.

<sup>47</sup> Tamże, s. 164.

<sup>48</sup> T. Król, *Cyberpunkowa (nie)tożsamość*, „Tekstoteka Filozoficzna” 2017, nr 6, s. 42.

z niego superistoty, żyjącej kilkaset lat, cieszącej się świetnym zdrowiem i możliwościami nieraz daleko przekraczającymi możliwości 'zwykłych' ludzi<sup>49</sup>. W uniwersum *Sybirpunka* futurologiczna wizja cyborgizacji służącej udoskonaleniu ludzkiego ciała zderzona zostaje z postsowiecką rzeczywistością. Opieka zdrowotna realizowana była „na miarę możliwości”<sup>50</sup>. Jak się okazuje: „owszem, każdy dostanie zamienną kończynę — ale zrobioną z [...] ZnAlu, na podobieństwo tandetnych chińskich zabawek gnącego się i kruszącego w rękach”<sup>51</sup>. w NeoSybirsku pojawiają się kalekie, mechanicznie wzbogacone jednostki: weterani bojów z państwowym systemem opieki zdrowotnej. Następuje zderzenie z drugą stroną cyborgizacji, również obecną w trylogii, a mianowicie technologią wojskową i korporacyjną oraz zaawansowanymi prywatnymi modyfikacjami cybernetycznymi, bardziej charakterystycznymi dla cyberpunkowej rzeczywistości. Za takie Księżki uważał „wszczepy [...] do mózgu, usprawniające jego działanie lub poszerzające spektrum możliwości. Pojawiają się także cyborgizacje pełniące funkcję typowo estetyczną”<sup>52</sup>. Wszczepy bojowe i prototypowe systemy mające usprawnić walkę pojawiają się obok modyfikacji *stricte* estetycznych, mających szokować i wzbudzać zachwyty (podskórne diody, syntetyczna, przezroczysta skóra), a także markowych, określających statut posiadaczy:

Widziałem, że ci ludzie są nie to, że o klasę, a o rząd wielkości wyżej ode mnie. Poważni, stateczni, oszczędni w ruchach... Obwieszeni złotem i diamentami, nafaszerowani markowymi wysokotechnologicznymi wszczepami<sup>53</sup>.

Wśród wszystkich warstw społecznych NeoSybirka „[p]anuje technofetysyzm i clubbing”<sup>54</sup>. Jak widać w powyższych przykładach, w *Sybirpunku* „ciało jest przetwarzane na rozmaite sposoby”<sup>55</sup>, z których wyróżnić można trzy główne poziomy: wysokotechnologiczny, wojskowo-korporacyjny; znajdujący się w połowie drogi cywilny, estetyczny i markowy oraz najbardziej prymitywny, realizowany „na miarę możliwości”<sup>56</sup>, a będący jedynym dostępnym dla dużej, biednej części

<sup>49</sup> K. Księżki, *Dystopijna wizja świata bliskiego zasięgu...*

<sup>50</sup> M. Gołkowski, *Sybirpunk*, vol. 1..., s. 163.

<sup>51</sup> Tamże, s. 163.

<sup>52</sup> K. Księżki, *Dystopijna wizja świata bliskiego zasięgu...*

<sup>53</sup> M. Gołkowski, *Sybirpunk*, vol. 2, Fabryka Słów, Lublin–Warszawa 2020, s. 297.

<sup>54</sup> K. Księżki, *Dystopijna wizja świata bliskiego zasięgu...*

<sup>55</sup> T. Król, *Cyberpunkowa (nie)tożsamość...*, s. 42.

<sup>56</sup> M. Gołkowski, *Sybirpunk*, vol. 1..., s. 163.

neosybirskich obywateli. W mniejszym stopniu niż motyw cyborgizacji w trylogii Gołkowskiego obecny jest charakterystyczny dla utworów z gatunku *science fiction*, także w cyberpunkowej odmianie, problem technolęku. Dariusz Brzostek, autor artykułu *Lęk przed maszyną i lęk (z) maszyny*, w którym analizował motyw technolęków obecnych w twórczości Stanisława Lema, za jeden z przejawów owej fobii uznał „lęki przed postępem (a zwłaszcza maszyną, techniką, robotyzacją oraz sztuczną inteligencją), nękające w bliższej bądź dalszej przyszłości człowieka i ludzkość w ogóle”<sup>57</sup>. Słowa te, w kontekście cyberpunku można rozumieć jako lęk przed zaawansowanymi maszynami — androidami imitującymi ludzi<sup>58</sup>, które wymykają się spod kontroli ich stwórców. Zdaniem Gregory’ego Claeysa, autora książki *Dystopia: a Natural History*:

[W]spółcześnie [...] mierzymy się z kolejną schizofrenią tożsamości, dla której zagrożeniem są syntetyczne twory, takie jak androidy [...] czy cyborgi [...]. Ludzie mocniej zaczęli przypominać maszyny, a maszyny nabrały więcej cech ludzkich, kiedy to na początku XXI wieku coraz bardziej zaczęły rozmywać się krańce „człowieczego”. Niektórzy badacze określają to zjawisko mianem „posthumanizmu” i przedstawiają je jako zdehumanizowaną dystopię, niekiedy rozważaną w nawiązaniu do cyberpunku<sup>59</sup>.

W powieści taką rolę pełni Mykoła — dziwaczny pustelnik, będący prototypowym, zaawansowanym tworem skonstruowanym przez korporację NovaTek. Mykoła ucieka z laboratorium, a następnie staje się ucieleśnieniem technolęków swoich stwórców: buntuje się i finalnie przyczynia się do ich upadku. Motyw ten, zdominowany przez wątek

<sup>57</sup> D. Brzostek, *Lęk przed maszyną i lęk (z) maszyny*. *Sztuczna inteligencja i technolęki Stanisława Lema*, „Kultura Współczesna” 2018, vol. 2, nr 101, s. 13.

<sup>58</sup> Najbardziej charakterystycznym utworem w stylistyce cyberpunkowej, realizującym ten motyw jest film *Blade Runner*, który powstał jako adaptacja powieści Philipa K. Dicka *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?*. Jednym z największych lęków człowieka były zbuntowane androidy, które ukrywały się pośród ludzi. Strach wzbudzała świadomość, że maszyna jest zdolna na tyle udolnie imitować ludzkie zachowanie, by stać się od niego nieodróżnialną. Motyw ten pojawia się w rozmaitych utworach, spośród których warto wymienić chociażby grę *Fallout 4*, której twórcy bardzo sprawnie go wykorzystali, przedstawiając postapokaliptyczny świat pełen zagrożeń. Jednym z nich, wzbudzającym paranoje wśród ludzi, była obecność syntków — zaawansowanych robotów, które stopniowo przejmowały tożsamość i wygląd zaginionych członków rodzin czy znajomych.

<sup>59</sup> Przekł. za: G. Claeys, *Potworność i źródła przestrzeni dystopijnej*, przekł. W. Wojtyra, B. Szymczak-Maciejczyk, w: K. Olkusz, B. Szymczak-Maciejczyk (red.), *Perspektywy ponowoczesności* T. VII: *Groza i postgroza...*, s. 109.

cyborgizacji, nie zostaje jednak w trylogii pogłębiony. W jej kontekście lęk związany jest nie ze strachem przed maszynizacją ciała i postępującą dehumanizacją, ale nieudolnym systemem opieki zdrowotnej i niskojakościowymi „tańszymi zamiennikami” protez.

Gołkowski przedstawia ironiczny obraz Federacji Rosyjskiej niedalekiej przyszłości obnażając przywary zarówno społeczeństwa rosyjskiego, jak i szerzej rozumianej zbiorowości, którą określić można (stereotypowym) mianem „postślówiańskiej”. Bardzo ważny jest aspekt socjologiczny cyberpunku, a zwłaszcza obecne w *Sybirpunku* odniesienia do obecnej sytuacji w Rosji. Mazurkiewicz twierdzi, że:

[w]yduje się niemożliwe dostrzeżenie pozatekstowych aluzji mogących mieć istotny wpływ na interpretację, jeśli nie uwzględni się w szerokim zakresie specyfiki środowiska, na którego społeczne zapotrzebowanie owe teksty powstały<sup>60</sup>.

Trylogia Gołkowskiego jest w pewnym stopniu subwersywna<sup>61</sup>. Korzystając ze stylistyki typowej dla cyberpunku, przekształca ją, przenosząc znaczenie. Wchodzi w polemikę z utworami należącymi do gatunku, z jednej strony obnażając jego mroczne, ukryte pod neonową maską oblicze, a z drugiej stereotypową wschodnią mentalność. Zachód zawsze pozostaje niedoścignioną krainą marzeń, nawet w pozornie globalnej wiosce, którą powinien stać się cyberpunkowy świat niedalekiej przyszłości. Wschód natomiast nadal uparcie walczy ze swoimi „odwiecznymi” problemami — Federacja, pomimo mamiących oczy neonów i cudów militarnej technologii, jest tak naprawdę zacofanym społecznie krajem, który powoli popada w ruinę, tocząc kolejną zimną wojnę i żyjąc mrzonkami o potędze.

## SOCJOLOGICZNY ASPEKT SYBIRPUNKA

Jak zauważa Kruszewski: „Wizja świata przyszłości w [...] dziełach reprezentujących cyberpunk jest oparta na próbie przewidzenia kierunku zachodzących w teraźniejszości autora przemian: politycz-

<sup>60</sup> A. Mazurkiewicz, *Z problematyki cyberpunku...*, s. 74.

<sup>61</sup> Korzystam z pojęcia subwersji jako strategii z pola sztuki zaangażowanej. Według Grzegorza Dziamskiego (o czym pisze Łukasz Ronduda w książce *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*), subwersja „polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń” Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, RABID, Kraków 2006, s. 9–10.



nych, kulturowych, społecznych, technologicznych”<sup>62</sup>. Istotną rolę socjologicznego wymiaru cyberpunku podkreśla także Mazurkiewicz, który pisze, że „ze względu na socjologiczny charakter cyberpunku [...] nieodzowne staje się również podniesienie kwestii relacji, jakie łączą teksty kultury cyberpunkowej ze społecznym klimatem, w którym powstały”<sup>63</sup>. Gołkowski wykorzystuje ten aspekt cyberpunku, aby przedstawić prognozę przyszłościowej Federacji Rosyjskiej<sup>64</sup>. Autor prezentuje ponurą, dystopijną wizję przyszłego społeczeństwa, które pomimo funkcjonowania w technologicznie zaawansowanej, przyszłej rzeczywistości, nie ulega podobnemu rozwojowi. W wizerunku Federacji i jej obywateli na kartach *Sybirpunka* widać pewne cechy charakterystyczne dla współczesnego społeczeństwa rosyjskiego, na które zwraca uwagę między innymi Jewgienij Gontmacher w eseju *Współczesna Rosja: szkice o życiu społecznym*. Najwyraźniejszymi z nich są: kult silnej jednostki, sytuacja „oblężonej twierdzy”, atomizacja społeczeństwa oraz stan zawieszenia w oczekiwaniu na mającą nadejść poprawę. Wiąże się to z kryzysem tożsamościowym Rosjan, a także, o czym pisze Joanna Kot-Wojciechowska, „z problemem ustalenia tożsamości narodowej po upadku Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich”<sup>65</sup>. Autorka wymienia wiele problematycznych czynników<sup>66</sup> utrudniających wytworzenie rosyjskiej tożsamości, a także sposoby na to, jak ową nową tożsamość próbuje się ukształtować. Jakub Potulski, autor *Współczesnych kierunków rosyjskiej myśli geopolitycznej*, zwraca uwagę na konieczność wypracowania przez Rosję „narodowej (rosyjskiej) idei, gdyż bez niej, bez widocznej wizji i perspektywy rozwoju państwa, trudno będzie chronić specyfikę własnej kultury i państwowości”<sup>67</sup>.

<sup>62</sup> P. Kruszewski, *Cyberprzestrzeń i atomizacja...*, s. 159.

<sup>63</sup> A. Mazurkiewicz, *Z problematyki cyberpunku...*, s. 74.

<sup>64</sup> Co ciekawe, podobne wyobrażenia na temat Rosji i Rosjan funkcjonują w świadomości Polaków. Zob. na przykład G. Sygnowski, Ł. Mazurkiewicz, *Polska–Rosja. Diagnoza społeczna 2020. Polacy na temat Rosji i Rosjan oraz stosunków polsko-rosyjskich*, Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, Warszawa 2020.

<sup>65</sup> J. Kot-Wojciechowska, *Polityka Władimira Putina a kwestia rosyjskiej tożsamości narodowej*, „Historia@Teoria” 2018, vol. 1, nr 7, s. 214.

<sup>66</sup> Kot-Wojciechowska wśród problematycznych czynników utrudniających wykształcenie nowej tożsamości w miejsce powstałej „pustki ideologicznej” wymienia rozległe terytorium Federacji, a także „wieloetniczność, wielokulturowość i wielowyznaniowość” jej obywateli. Tamże.

<sup>67</sup> J. Potulski, *Współczesne kierunki rosyjskiej myśli geopolitycznej. Między nauką, ideologicznym dyskursem a praktyką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2010, s. 290.

Jak zauważa Olga Nadskakuła-Kaczmarczyk: „Tym co w ostatnich czasach jednoczy Rosjan i zwiększa ich poparcie dla prezydenta jest niewątpliwie ‘polityka siły’ w stosunkach międzynarodowych<sup>68</sup>”. Najważniejszym czynnikiem spajającym społeczeństwo rosyjskie, co widoczne jest także w *Sybirpunku*, jest kult silnej jednostki, której przedmiotem w powieści staje się „bezkonkurencyjny prezydent”<sup>69</sup>. o jego popularności i sile świadczą między innymi takie hasła jak „Wieczny Prezydent – wieczna Rosja!”<sup>70</sup>. Według powieściowych mediów, to właśnie dzięki niemu panuje dobrobyt: „Nigdy nie było lepiej! Mówię pani, naprawdę! Starcza mi na jedzenie, na leki i na mieszkanie, czego chcieć więcej? Niech żyje nasz Prezydent!”<sup>71</sup>. „Dla Rosjan jedynie silny prezydent zapewni rozwój”<sup>72</sup>. Sam prezydent nie jest bezpośrednio obecny w życiu mieszkańców Federacji. Pojawia się wyłącznie na plakatach i w komunikatach, które kreują go na nadczłowieka, istotę niemal boską, która czuwa nad obywatelami imperium. Nadskakuła-Kaczmarczyk, odwołując się do klasyfikacji Karla Poppera, charakteryzuje społeczeństwo rosyjskie jako zamknięte. Jak zauważa, społeczeństwa takie

charakterystyczne są dla systemów autorytarnych i totalitarnych — wpisują się więc we współczesną rzeczywistość rosyjską. [...] Relacja władcza jest uważana jako niepodzielna, zunifikowana i często, jak w przypadku Rosji, spersonifikowana<sup>73</sup>.

Zamknięcie powieściowego społeczeństwa Federacji przejawia się nie tylko za sprawą Prezydenta, będącego personifikacją władzy, ale

<sup>68</sup> O. Nadskakuła-Kaczmarczyk, *Podstawy społecznej akceptacji polityki Władimira Putina*, „Cywilizacja i Polityka” 2017, vol. 15, s. 259.

<sup>69</sup> W którego kreacji widać karykaturalne podobieństwo do Władimira Putina. Bardzo sugestywny jest zwłaszcza fragment drugiego tomu, gdzie czytamy: „Na ścianie za jej plecami leciała właśnie kolejna powtórka niedawnej przemowy Prezydenta, zapowiadającego kolejne zmiany w konstytucji i przekonującego naród, że zbliża się pora, kiedy będzie musiał ustąpić. Robił ten cyrk co sześć, siedem lat: zapowiadał rychłą dymisję, przekonywał, że nie wolno mu przekraczać ustawowej liczby kadencji. Potem w Dumie Federacji pojawiał się projekt zmian w Ustawie Zasadniczej, które oczywiście przegłosowywano w błyskawicznym tempie. Prezydent podpisywał je z uśmiechem, po czym mówił: ojej, no cóż, zmieniły się okoliczności, teraz mamy nowe zasady, więc moje poprzednie kadencje się nie liczą, mogę siedzieć jeszcze dwie. I tak w kółko od lat, odkąd tylko pamiętam”. M. Gołkowski, *Sybirpunk* vol. 2..., s. 602.

<sup>70</sup> Tegoż, *Sybirpunk*, vol. 1..., s. 105.

<sup>71</sup> Tamże, s. 318.

<sup>72</sup> J. Kot-Wojciechowska, *Polityka Władimira Putina...*, s. 221.

<sup>73</sup> O. Nadskakuła-Kaczmarczyk, *Podstawy społecznej akceptacji...*, s. 258.

także bardziej bezpośrednim zamknięciem granic, czy omówionym wcześniej, cenzurowanym Strumieniem, czyli wewnątrz federacyjną quasi-siecią internetową. Kult silnej jednostki i zamknięty charakter społeczeństwa wiąże się bezpośrednio z kreowaną przez władzę sytuacją „oblężonej twierdzy”. „Postrzeganie Rosji jako oblężonej twierdzy i antyzachodnia polityka Kremla wykorzystywane są w celu legitymizowania autorytarnej polityki władz”<sup>74</sup>, pisze Kot-Wojciechowska. Poza granicami powieściowej Federacji czają się wrogowie: kapitalistyczny Zachód oraz „strasząca sankcjami” Unia Europejska. Pozycja Federacji na arenie międzynarodowej staje się atutem w ręku władz, gdy chodzi o kreowanie wspólnoty wśród obywateli. „Władza rosyjska postrzega świat z pozycji ‘oblężonej twierdzy’, przekonuje obywateli że NATO próbuje okrążyć Rosję, że nie szanuje rosyjskich interesów”<sup>75</sup>. „Wróg z zewnątrz” wykorzystywany jest przez powieściowe władze do zapewnienia sobie posłuszeństwa obywateli oraz zamknięcia ich pod ochronnym kloszem. Świat poza granicami federacji stanowi zagrożenie nie tylko bezpośrednie (zbrojne), ale także pośrednie: gospodarcze<sup>76</sup> oraz kulturowe. Autor *Współczesnych kierunków rosyjskiej myśli geopolitycznej* pisze, że „zaczęto zatem coraz częściej podkreślać i akcentować przede wszystkim odrębność i specyfikę Rosji, a także konieczność ochrony swojej tożsamości cywilizacyjnej przez odrzucenie wpływów zewnętrznych”<sup>77</sup>. Schemat postępowania wydaje się łatwy do przejrzenia, ale jednocześnie jest niezwykle skuteczny: sytuacja zagrożenia wykorzystywana jest do próby wykreowania wspólnej tożsamości na zasadzie antagonizmu: my, obywatele Federacji przeciwko reszcie świata. Nadskakuła-Kowalczyk zwraca uwagę na rolę polityki zagranicznej, która „stała się instrumentem w rozwiązywaniu problemów polityki wewnętrznej”. Jak zauważa badaczka: „Logika systemu jest prosta i, jeśli chodzi

<sup>74</sup> J. Kot-Wojciechowska, *Polityka Władimira Putina...*, s. 221.

<sup>75</sup> O. Nadskakuła-Kaczmarczyk, *Podstawy społecznej akceptacji...*, s. 260.

<sup>76</sup> Co w powieści przejawia się albo poprzez sankcyjne zagrania Unii, chcącej w ten sposób wymusić różne ustępstwa, albo stopniowe przejmowanie Federacyjnych biznesów przez Chińczyków. Doskonałym przykładem z powieści jest sytuacja z Kaliningradem, który odbudowany przy pomocy chińskich pracowników i inwestorów niemal niedostrzegalnie przeszedł pod ich kontrolę (czego widoczną konsekwencją jest oficjalne przemianowanie miasta z Kaliningradu na Jialininggele). Nasuwa to silne skojarzenia z sytuacją z grudnia 2017, kiedy Chiny przejęły port Hambantota, w momencie, gdy rząd Sri Lanki nie był w stanie oddać zadłużenia.

<sup>77</sup> J. Potulski, *Współczesne kierunki rosyjskiej myśli geopolitycznej...*, s. 216.

o politykę zagraniczną, opiera się na fundamentalnym przekonaniu, że Rosja została upokorzona przez Zachód<sup>78</sup>. Zjawisko to można zobrazować wymownym przykładem z *Sybirpunka*. Jak dowiadujemy się z komunikatu „Neosybirskiej Pravdy”: panuje „narastające napięcie w stosunkach międzynarodowych. Unia Europejska grozi naszej Ojczyźnie wprowadzeniem kolejnych sankcji, ale Rada Federacji zdecydowanie odpiera bezpodstawne zarzuty”<sup>79</sup>.

W powieściowej, przyszłościowej Federacji od lat władzę sprawuje bezkonkurencyjny Prezydent prawdę głosi państwowe czasopismo „Neosybirska Pravda”, bogaci oligarchowie stoją ponad prawem, a Federacja znajduje się w odwiecznej opozycji do kapitalistycznego Zachodu. Możemy w tym dostrzec zaskakująco aktualny obraz współczesnej Rosji, drażnionej przez kryzys od czasu, jak zauważa Gontmacher, upadku „socjalnego raję”<sup>80</sup> w 2008 roku. Granice są zamknięte, import i eksport praktycznie nie istnieją, a naród, dumny z rodzimej gospodarki, w większości cierpi biedę. Szerzy się cwaniactwo, fuszerka i korupcja, a mieszkańcy przez większość swojego życia kombinują, w jaki sposób ugrać coś dla siebie. Podobne zachowania można dostrzec we współczesnej Rosji, na co uwagę zwraca rosyjski ekonomista, który za przyczynę tego stanu uważa, między innymi, brak reform. Prowadzi to do „pogłębiania się ubóstwa, czemu towarzyszy narastająca marginalizacja społeczeństwa. Pojawia się coraz więcej ludzi, którzy nie tylko załamali ręce i stracili chęć do życia, ale też postrzegają dewiacyjne zachowania jako normę”<sup>81</sup>. Społeczeństwo w takiej postaci wpisuje się doskonale w charakterystyczne dla cyberpunku zjawisko *low-life*, co uwypukla się poprzez kontrast z omówionym wcześniej, *high-techowym* obrazem *Sybirpunkowej* technologii. Wizerunek Federacji nasuwa niepokojące skojarzenia nie z krajem niedalekiej przyszłości, ale ze Związkiem Radzieckim. Już same budynki państwowe wyglądają jak wyrwane z przeszłości: brudne korytarze, odrapane ściany i niekompetentny, nieprzyjazny personel — podobnych, postsowieckich przykładów z *Sybirpunka* można mnożyć. Kolejki, „tradycyjne” łapówkarstwo, bez którego niczego nie można załatwić, problemy z zaopatrzeniem, wyrabianie nadprogramowej normy, *gopniki* w dresach wałęsający się po blokowiskach — to wszystko zostaje przedstawione w powieści w otocz-

<sup>78</sup> O. Nadszakula-Kaczmarczyk, *Podstawy społecznej akceptacji...*, s. 259.

<sup>79</sup> M. Gołkowski, *Sybirpunk*, vol.1, s. 554.

<sup>80</sup> J. Gontmacher, *Współczesna Rosja: szkice o życiu społecznym...*, s. 21.

<sup>81</sup> Tamże, s. 32.

ce cyberpunkowej stylistyki. *Sybirpunk* zdradza też pewne prawdy o ludziach uwięzionych w federacyjnych granicach: dumnych z pochodzenia, nadal żyjących snem o potędze. Podobnie jak współcześni Rosjanie żyją skromnie i oszczędnie z nadzieją, że będzie lepiej, gdy jeszcze trochę pocierpią; swoje zaufanie pokładając we władzy, która przekonuje ich, że zadba o ich dobrobyt. „Ludzie, przekazując odpowiedzialność za swój los prezydentowi, nie przestają się łudzić, że ten właśnie człowiek jakimś cudem zmieni tę tendencję” — pisze o tym zjawisku Gontmacher, i konkluduje:

I wtedy znowu, jak to miało miejsce w latach „socjalnego dobrobytu” pierwszej dekady XXI wieku, szybko zaczną wzrastać wynagrodzenia i emerytury, nasz kraj zacznie budzić w innych strach (co jest równoznaczne z szacunkiem)<sup>82</sup>.

Iluzję tę podtrzymują państwowe media, w imieniu których w świecie powieściowym przemawia „Neosybirska Pravda”. Ta propagandowa machina „bębnii o tym, że trzeba trochę pocierpieć, zacisnąć pasa, a później, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, wszystko wróci do sytuacji z pierwszej dekady XXI wieku, znów nastanie ‘socjalny raj’”<sup>83</sup>. w tym momencie w pełni objawia się dystopijna rzeczywistość *Sybirpunka*. Ten stan zawieszenia i oczekiwania na poprawę, którym żyją współcześni Rosjanie, w cyberpunkowym świecie przyszłości trwa nadal, a przekonanie o rychłej prospericje nadal pozostaje nieosiągalną iluzją.

Jeden z istotnych wymienianych przez Kot-Wojciechowską<sup>84</sup> elementów jednoczących społeczeństwo rosyjskie został przez Gołkowskiego całkowicie pominięty — elementem tym jest Cerkiew i religia, która odgrywa ważną rolę zarówno w życiu Rosjan, jak i polityki Kremla. Można się zastanawiać, czy nieobecność Cerkwi (ale nie tylko: wieloetniczne<sup>85</sup> oraz wielowyznaniowe wszakże społeczeństwo

<sup>82</sup> Tamże, s. 29

<sup>83</sup> Tamże, s. 34.

<sup>84</sup> Jak zauważa badaczka: „Współczesna Rosja to państwo, w którym dużą rolę odgrywa religia. Odbudowa autorytetu rosyjskiej Cerkwi ma za zadania wypełnić ideologiczną pustkę obecną w kraju po upadku Związku Radzieckiego. Bliskie środowisko prezydenta — współpracownicy i osoby popierające politykę Putina — podkreślają wyjątkową rolę religii w odbudowie tożsamości Rosjan”. J. Kot-Wojciechowska, *Polityka Putina...*, s. 218. Kot-Wojciechowska podaje także statystykę, według której na przestrzeni ostatnich lat zwiększył się odsetek obywateli deklarujących wyznawanie religii prawosławnej. Zob. Tamże, s. 219.

<sup>85</sup> Co wyraża się w przedstawicielach różnych nacji, których na swej drodze napotyka bohater, a nawet w cytowanej przez niego konstytucji przyszłościowej

rosyjskie w *Sybirpunku* zupełnie nie posiada przedstawicieli swoich religii) w cyberpunkowych realiach *Sybirpunka* jest intencjonalna — co wskazywać by mogło na prognozowaną, całkowitą ateizację przyszłego społeczeństwa<sup>86</sup> (być może jest to także zwrot ku radzieckiej przeszłości), czy nieintencjonalna, a narracja prowadzona z perspektywy ateistycznego bohatera nie zwraca uwagi na religijność wpisana w społeczeństwo. Mazurkiewicz, pisząc o religii obecnej w utworach cyberpunkowych, przypisuje jej rolę „egzotyzacji świata przedstawionego”. Jak zauważa:

Brak zakorzenienia w wyobraźni społecznej i wiedzy potocznej dogmatów religii i kultów przywoływanych przez twórców fantastyki cyberpunkowej sprawia, iż są one odbierane jako egzotyczne. Tym samym pogłębiają czytelnicze odczucie obcości w kontakcie ze światem ultrazaawansowanej technologicznie przyszłości<sup>87</sup>.

Biorąc pod uwagę, że pozostałe, wymienione wcześniej aspekty kształtujące tożsamość współczesnego społeczeństwa rosyjskiego obecne są w niemal niezmienionym stanie w cyklu Gołkowskiego, wydaje się co najmniej tajemniczym przemilczenie roli Cerkwi. W *Sybirpunku*, prezentującym społeczeństwo rosyjskie, niespodziewane wydaje się właśnie przemilczenie tematu religii, która zostaje całkowicie zdominowana przez technologię przyszłości. Możemy się jedynie zastanawiać, czy i w jaki sposób funkcjonuje Kościół Prawosławny w nieodległej przyszłości: cerkiew ewoluuje, upada, czy pozostaje w stagnacji, podobnie jak społeczeństwo? Stanowi ostoję tradycji? a może ulega zmianie; pojawiają się cyberpopi i cybercerkiew, dostosowujący się do realiów świata niedalekiej, cyberpunkowej rzeczywistości<sup>88</sup>? Autor nie tylko nie odpowiada na to pytanie, ale także nie zostawia poszlak, które mogłyby posłużyć do wysnucia konkretnych wniosków.

---

Federacji, która (podobnie do konstytucji Rosji), zaczyna się od słów: „my, naród wieloetniczny” M. Gołkowski, *Sybirpunk*, vol. 1, s. 293.

<sup>86</sup> Jedyna uroczystość przedstawiona w cyklu to ślub oligarchy Daniułowa odbywający się przed urzędniczką stanu cywilnego, co, z pewną dozą ostrożności, potraktować można jako kolejny trop wskazujący na zlaicyzowanie społeczeństwa przyszłości.

<sup>87</sup> A. Mazurkiewicz, *Fantastyka religijna jako zjawisko osobne (rekonesans)*, w: M. M. Leś, P. Stasiewicz (red.), *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2014, s. 34.

<sup>88</sup> Jak ma to miejsce na przykład w grze *Cyberpunk 2077*, gdzie funkcjonują różne religijne i ich odłamy, a sam gracz może między innymi zwiedzić wnętrza futurystycznego kościoła.

**CO PRZYNIESIE JUTRO?**

„Cyberpunk, przełożony na język posthumanizmu, jest dramatyczną, nihilistyczną, mroczną, apokaliptyczną wręcz wizją przyszłości. Stawia też pytanie o istotę człowieczeństwa” — pisze Anna Andrusiewicz, autorka *Elementów gotycyzmu w kulturowym wymiarze cyberpunku* i konkluduje: „Cyberpunk nigdy nie był jedynie gatunkiem literackim, a raczej *quasi*-systemem filozoficznym pokazującym degradację świata jako systemu gospodarczego, politycznego i społecznego”<sup>89</sup>. Autor *Sybirpunka* prezentuje świat przyszłości, który pomimo skoku technologicznego drażony jest przez te same problemy, które obecne są w świecie rzeczywistym. Gołkowski gra z charakterystycznymi dla gatunku motywami — konstrukcją bohatera, wizerunkiem miasta czy zaawansowaną technologią, które poddane wpływowi „rosyjskości” stają się ich zregionalizowaną wersją, mocno odnoszącą się do rosyjskich realiów. Jednocześnie atrybuty cyberpunku: nowoczesne miasto, zaawansowana technologia stają się atrakcyjnymi maskami, którymi zostaje przesłonięta rzeczywistość przedstawiona w *Sybirpunku*. NeoSybirsk to nenowa szata okrywająca przemysłowy Nowosybirsk, a cyborgizacja, w utworach cyberpunkowych stanowiąca o zaawansowanym rozwoju technologicznym, jest zadziwiająco niskiej jakości. Technologia służy nie tyle do ulepszania ludzkiego ciała, ile do tuszowania jego niedoskonałości. Bohater natomiast nie jest hakerem czy obeznanym w technologicznych nowościach obywatelem świata przyszłości, ale reliktem przeszłości, zagubionym w nowoczesności.

Autor zdaje się świadomy wizerunku społeczeństwa rosyjskiego, którego przyszłą wizję prezentuje w powieści. Na przytoczonych wcześniej przykładach widać, że nie różni się ono, jak można byłoby się spodziewać, od swojego pierwowzoru. Autor w przewrotny sposób wykorzystuje socjologiczny aspekt cyberpunku, a także mentalność Rosjan, którzy w konfrontacji z wysokotechnologicznym światem przyszłości, społecznie nadal trwają w przeszłości. Wizja Gołkowskiego ukazuje świat przyszłości, w którym Federacja nadal nie uporała się z problemem wykształcenia nowej tożsamości, ani z kryzysem społeczno-gospodarczym. O początkach tego kryzysu pisał Gontmacher, za punkt przełomowy podając rok 2008. Rosyjski ekonomista pisał, że „[Współczesna Rosja] doświadczyła «zaledwie» spadku cen ropy i gazu. Ale to wystarczyło, aby zaszczerpić na naszym gruncie

<sup>89</sup> A. Andrusiewicz, *Elementy gotycyzmu w kulturowym wymiarze cyberpunku — triumf technologii nad romantyczną tradycją*, „Annates Academiae Paedagogicae Cracoviensis” 2006, nr 35, s. 71.

pełzający kryzys społeczno-gospodarczy, który zdaje się nie mieć końca”<sup>90</sup>. Kryzys ten nadal trawi Federację przyszłości. Jego objawami, widocznymi z perspektywy szarego obywatela NeoSybirka są problemy z zaopatrzeniem, ceny oraz jakość<sup>91</sup> żywności, opieki medycznej, a także technologii cywilnej. W wizerunku mieszkańców centrum miasta — zdrowych, szczęśliwych i obnoszących się ze swoim bogactwem (choćby za sprawą kosmetycznych cyborgizacji) widać opisywaną przez Gontmachera „klasę średnią”<sup>92</sup> podczas gdy przedmieścia zamieszkują ludzie zrezygnowani, oczekujący od życia jedynie tego, by „zawsze pracowała fabryka i regularnie płaciła pensje”<sup>93</sup>. Autor przedstawia problem obecny w społeczeństwie rosyjskim, przenosi go w realia przyszłości, nie próbując przedstawić odpowiedzi na to, jak go rozwiązać, co samo w sobie wiele mówi o Rosji i Rosjanach. Świech, pisząc o światach cyberpunku, zauważa, że gatunek ten

przedstawia świat niejako «zawieszony» — zamiast pokazywać katastrofę, raczej zakłada jej istnienie w przyszłości, sugeruje, że wszystko jest zawieszona na krawędzi [...]. Mimo, że katastrofa nie nadchodzi, pozostaje wciąż napięcie, oczekiwanie na wielkie, niszczące wydarzenie<sup>94</sup>.

Gontmacher we *Współczesnej Rosji...* przedstawia dwa najbardziej prawdopodobne scenariusze, które czekają Rosję w niedalekiej przyszłości: inercyjny i reformatorski<sup>95</sup>. Gołkowski w swojej prozie podąża drogą inercji. Autor przedstawia diagnozę współczesnego społeczeństwa rosyjskiego, dostrzega jego niezmienną, co wykorzystuje w kreacji dystopijnej wizji. Świat „zawieszony” w oczekiwaniu to właśnie świat *Sybirpunka* i ten aspekt cyberpunku mocno wybrzmiewa w powieści. Nie ma w nim miejsca na „aspekty anarchistyczne i wolnościowe, antytotaryzm, kwestionowanie autorytetów, bunt przeciwko opresyjnej i szkodliwej władzy, przestarzałym prawom i normom niedostosowanym do rzeczywistości rządzonej przez reguły nowego cyberświata”<sup>96</sup>. Parafrazując wypowiedź Świecha, można powiedzieć,

<sup>90</sup> J. Gontmacher, *Współczesna Rosja: szkice o życiu społecznym...*, s. 27.

<sup>91</sup> Artykuły spożywcze niemal w całości zastąpione zostały przez wysoko przetworzone produkty z soi, syntobiałka i innych syntetycznych zamienników, mających imitować wygląd i smak różnych potraw. Mięso dla szarego obywatela jest towarem niemal niedostępnym, uważanym za luksusowy — na jego zakup mogą pozwolić sobie jedynie nieliczni.

<sup>92</sup> J. Gontmacher, *Współczesna Rosja: szkice o życiu społecznym...*, s. 18.

<sup>93</sup> O. Nadskakuła-Kaczmarczyk, *Podstawy społecznej akceptacji...*, s. 253.

<sup>94</sup> A. Świech, *Cyberpunk — kroniki w chromie...*, s. 128.

<sup>95</sup> J. Gontmacher, *Współczesna Rosja: szkice o życiu społecznym...*, s. 31.

<sup>96</sup> A. Andrusiewicz, *Elementy gotycyzmu...*, s. 73.



że poprawa nie nadchodzi, pozostaje wciąż oczekiwanie na wielki cud gospodarczy. Społeczeństwo Federacji przyszłości trwa w sytuacji zawieszenia, ciąglego oczekiwania na lepsze jutro, które zapewnią mu władze państwowe. Kraj nadal znajduje się w pozycji obłożonej twierdzy, jego granice zamknięte są przed wrogiem z Zachodu, wyraźnie widoczne jest rozwarstwienie społeczne, a od obywateli wymagany jest „jeszcze jeden” wysiłek, kolejne wyrzeczenie, które konieczne jest na drodze ku lepszemu jutru. Jutru, które w *Sybirpunku* nadal nie staje się terażniejszością.

## REFERENCES

- Andrusiewicz, Anna. “Elementy gotycyzmu w kulturowym wymiarze cyberpunku – triumf technologii nad romantyczną tradycją.” *Annates Academiae Paedagogicae Cracoviensis*, 2006, no. 35: 68–76.
- “Bardzo krótka historia sztuki krytycznej.” *Historia sztuki* <<https://www.historiasztuki.com.pl/strony/026-00-00-SZTUKA%20KRYTYCZNA.html>> (07.10.2021).
- Brzostek, Dariusz. “Lęk przed maszyną i lęk (z) maszyny. Sztuczna inteligencja i technolęki Stanisława Lema.” *Kultura Współczesna*, 2018, vol. 2, no. 101: 13–24.
- Cetnarowski, Michał. “Unitry, golem i karbonada, czyli cyberpunk znad Wisły.” *Culture* <<https://culture.pl/pl/artykul/unitry-golemy-i-karbonada-czyli-cyberpunk-znad-wisly>> (08.10.2021).
- Csicsery-Ronay, Istvan. “Cyberpunk and Neuromanticism.” *Mississippi Review*, 1988, vol. 16: 266–278.
- Claeys, Gregory. “Potworność i źródła przestrzeni dystopijnej.” Wojtyra, Wiktoria, and Szymczak-Maciejczyk, Barbara. Transl. *Perspektywy ponowoczesności*. T. VII: *Groza i postgroza*. Olkusz, Ksenia, and Szymczak-Maciejczyk, Barbara. Ed. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2018: 87–152.
- “Cyberpunk.” *The Encyclopedia of Science Fiction*, <<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/cyberpunk>> (06.10.2021).
- Czapliński, Przemysław. *Poruszona mapa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016.
- Gołkowski, Michał. *Sybirpunk*. Vol. 1. Lublin–Warszawa: Fabryka Słów, 2020.
- Gołkowski, Michał. *Sybirpunk*. Vol. 2. Lublin–Warszawa: Fabryka Słów, 2020.
- Gołkowski, Michał. *Sybirpunk*. Vol. 3. Lublin–Warszawa: Fabryka Słów, 2020.
- Gomel, Elana. “Zombie w science fiction w zwierciadle postmodernizmu i podmiotowości.” Olkusz, Ksenia. Transl. *Perspektywy ponowoczesności*. T. VII: *Groza i postgroza*. Olkusz, Ksenia, and Szymczak-Maciejczyk, Barbara. Ed. Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, 2018: 165–185.
- Gontmacher, Jewgienij. “Współczesna Rosja: szkice o życiu społecznym.” Sobol, Alina. Transl. *Rocznik Instytutu Europy Środkowo-Wschodniej*, 2016, vol. 2, no. 14: 9–34.
- Hollinger, Victoria. “Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism.” *Mosaic*, 1990, vol. 23, no. 2: 29–44.
- Jankiel, Rafał. “Wątki futurystyczne i cyberpunkowe w wybranych telewizyjnych produkcjach popkultury w kontekście retoryczno-językoznawczej analizy utworu audiowizualnego.” *Studia de Cultura*, 2017, vol. 9, no. 4: 104–115.

- Każmierczak, Marek. "Semiotyka przestrzeni w powieści cyberpunkowej." *Teksty Drugie*, 2005, no. 1–2: 271–289.
- Kot-Wojciechowska, Joanna. "Polityka Władimira Putina a kwestia rosyjskiej tożsamości narodowej." *Historia@Teoria*, 2018, vol. 1, no. 7: 213–223.
- Kiejzewicz, Agnieszka. "Dystopia, nowe społeczeństwo i maszyny. Lata 80. XX wieku jako okres powstania i rozwoju kina cyberpunkowego." *80s Again! Monografia poświęcona latom 80. XX wieku*. Jabłońska, Aneta, and Koryciński, Mariusz. Ed. Warszawa: Klub Filmowy im. Jolanty Słobodzian, 2017: 169–187.
- Kiejzewicz, Agnieszka. *Japoński cyberpunk. Od awangardowych transgresji do kina popularnego*. Bydgoszcz: Kirin, 2018.
- Król, Tomasz. "Cyberpunkowa (nie)tożsamość." *Tekstoteka Filozoficzna*, 2017, no. 6: 41–50.
- Kruszewski, Piotr. "Cyberprzestrzeń i atomizacja. Teoretycznoliterackie glosy na tle nowoczesnej science fiction." *Na boku. Pisarze teoretykami literatury?... T. 4*. Olejniczak, Józef, and Szewerna-Dyrszka, Anna. Ed. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016: 155–178.
- Księżski, Krzysztof. "Dystopijna wizja świata bliskiego zasięgu. Cyberpunk jako złożone zjawisko kulturowe. Zarys zjawiska." *Kultura i Historia*, 2012, vol. 21. <<http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/archives/3271>> (07.10.2021).
- Lemann, Natalia. "Steampunk." *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 2014, vol. 57, no. 1: 344–349.
- Loska, Krzysztof, et. al. "Rewolucja dokonana — czym jest cyberpunk?" *Nowe nawigacje II*. Kletowski, Piotr, and Marecki, Piotr. Ed. Kraków: Wydawnictwo RABID, 2003: 115–124.
- Mazurkiewicz, Adam. "Cyberprzestrzeń po polsku: o nurcie tzw. cyberpunku w rodzimej literaturze fantastycznonaukowej." *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica*, 2007, no. 9: 157–172.
- Mazurkiewicz, Adam. "Fantastyka religijna jako zjawisko osobne (rekonesans)." Leś, Mariusz M., and Stasiewicz, Piotr. Ed. *Motywy religijne we współczesnej fantastyce*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2014: 33–50.
- Mazurkiewicz, Adam. *Z problematyki cyberpunku. Literatura — sztuka — kultura*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2014.
- Nadskakuła-Kaczmarczyk, Olga. "Podstawy społecznej akceptacji polityki Władimira Putina." *Cywilizacja i Polityka*, 2017, vol. 15: 249–263.
- "Neo." *Słownik języka polskiego* <<http://doroszewski.pwn.pl/haslo/neo-/>> (07.10.2021).
- Potulski, Jakub. *Współczesne kierunki rosyjskiej myśli geopolitycznej. Między nauką, ideologicznym dyskursem a praktyką*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2010.
- Ronduda, Łukasz. *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*. Kraków: Rabid, 2006.
- Sygnowski, Grzegorz, and Mazurkiewicz, Łukasz. *Polska–Rosja. Diagnoza społeczna 2020. Polacy na temat Rosji i Rosjan oraz stosunków polsko-rosyjskich*. Warszawa: Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, 2020.
- Świech, Andrzej. "Cyberpunk — kroniki w chromie." *Nowe nawigacje II*. Kletowski, Piotr, and Marecki, Piotr. Ed. Kraków: Wydawnictwo RABID, 2003: 125–136.
- Zelenka, Miloš. "Rosja i Europa Środkowa w geografii symbolicznej i literackiej (uwagi imagologiczne)." *Porównania*, 2012, vol. XI: 31–41.



MYROSLAVA TSYHANYK (МИРОСЛАВА ЦИГАНИК)

 ORCID <http://orcid.org/0000-0003-4337-7222> 1864–1914

Львівський університет, Україна

## КЛАССИЧЕСКАЯ РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА СЦЕНЕ УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРА ОБЩЕСТВА «РУСЬКА БЕСІДА» 1864–1914 ГОДОВ

CLASSICAL RUSSIAN DRAMA ON THE STAGE OF THE UKRAINIAN NATIONAL THEATER OF "THE RUSKA BESIDA" CIRCLE  
IN 1864–1914

The article comprehensively explores for the first time the Russian classical theater plays presented on the stage of the professional Ukrainian National Theater of "The Ruska Besida" Circle from the moment of its foundation to the First World War (1864–1914). The author characterizes the translators of the dramaturgy of Nikolay Gogol, Alexandr Ostrovsky, Leo Tolstoy, Maksim Gorky, Anton Chekhov, dates of premieres, directors, and acting troupe. Based on the reviews of that time, the significance of foreign drama for the development of Ukrainian theatrical art in Galicia is analyzed.

Уже с XVIII в. в Галичине, как мультикультурной среде, действовали австрийский, польский, еврейский театры и украинский театр под названием «Руський народный театр Общества «Руська Бесіда»». Профессиональную деятельность Украинский народный театр начал 29 марта 1864 г., и за пятьдесят лет работы (1864–1914 гг.), не имея постоянного помещения во Львове, пережил не только периоды творческого подъема, но и разнообразные кризисные ситуации — частые смены директоров, режиссеров, актеров и постоянные скитания по городам и селам Галичины. Все эти обстоятельства, конечно, не благоприятствовали творческой атмосфере.

Одним из важнейших элементов оценки художественного уровня театра является его репертуар. В целом деятельность Украинского народного театра второй половины XIX в. была сосредоточена на работе с этнографическим материалом, подборкой которого занимались его директора. Однако постепенно репертуар театра начал выходить за рамки реали-

стически-бытовых и этнографических пьес, а также оперет и водевилей, исполненных морализаторства, сентиментализма и мелодраматичности. Для публики привлекательна и важна прежде всего развлекательная функция театра, но для украиноязычного сообщества, помимо этого, имела значение его художественная функция. Украинский народный театр должен был стать неотъемлемой частью общественной жизни и выполнять весомую функцию как культурный фактор духовного развития народа.

Градация драматургии на сцене Украинского народного театра демонстрирует не только развитие национального литературного процесса, но творчески использует опыт других народов, и, вместе с тем, указывает на синергетические связи театрального искусства Галичины со сценическими тенденциями того времени. В период с 1864 до 1914 гг. театр осуществил значимые постановки как украинской драматургии (Ивана Котляревского, Марка Кропивницкого, Ивана Карпенко-Карого, Ивана Франко, Владимира Винниченко), так и мировой классики (Уильяма Шекспира, Жана Батиста Мольера, Бернарда Шоу, Генриха Ибсена, Герхарда Гауптмана).

С первых лет существования в репертуаре Украинского народного театра были переводные пьесы. В рамках конституционной Австрийской империи театр стремился продолжать начатую еще любительскими представлениями 1848–1850 гг. традицию постановок переводного репертуара, без которого немислимо развитие театра национального. Первым переводным произведением, поставленным на сцене Украинского народного театра, была польская народная драма *Карпатские верховинцы (горцы)* (*Karpassy góralscy*) Юзефа Коженёвского, а первым произведением русской литературы — пьеса *Безумная* — «драматическое происшествие в 1 д., взятое Д.А. Шепелевым из повести И.И. Козлова с сохранением стихов подлинника»<sup>1</sup>.

О необходимости обращения к русской драматургии для развития Украинского народного театра в Галичине впервые писал литературовед Михаил Драгоманов в статье *Заметки о Галиции* 1867 г.:

Русская драматическая литература не может прямо проникнуть в массы га-

<sup>1</sup> Т. Ельницкая, *Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы (1826–1845). История русского драматического театра*. В 7 т. Москва, 1978, т. 3, с. 224.

лицкой публики, а тем более — народа. Однако эта литература могла бы произвести в высшей степени полезное непрямое влияние на Галичину, если бы была серьезно изучена и понята там<sup>2</sup>.

Со временем мысль авторитетного ученого поддержал Иван Франко в исследованиях по истории украинского театра в Галичине<sup>3</sup>. Вектор развития постановок классической русской драматургии на сцене Украинского народного театра раскрывают многочисленные работы Степана Чарнецкого<sup>4</sup>. В современном театроведческом дискурсе весомыми наработками о значении переводного репертуара являются исследования театроведа, историка украинского театра Ростислава Пилипчука<sup>5</sup>. Изучение постановок классической русской драматургии на сцене Украинского народного театра рассматривается в работе Ежи Гота *Австрийский театр во Львове в XVII–XIX веках*<sup>6</sup> и исследовании Барбары Мареш и Мариоллы Шидловской *Репертуар театра польского во Львове. Театр городской под руководством Тадеуша Павликовского 1900–1906*<sup>7</sup>.

Конец 60-х — начало 70-х годов XIX в. — сложный период для Украинского народного театра. Только с приходом Теофилии Романович, которая руководила театром в 1874–1880 гг., когда в труппе работал Марко Кропивницкий (1875), и особенно в 1878–1879 гг., когда художественным руководителем театра был выдающийся актер и режиссер Иван Гриневецкий, — настало время подъема общехудожественного уровня театра.

Вначале Кропивницкий переделал классический русский водевиль *Лев Гурыч Синичкин* Дмитрия Ленского и поставил

<sup>2</sup> В. Будянский [М. Драгоманов], *Заметки о Галиции*. «Санкт-Петербургские ведомости» 5 (17) августа 1867, № 241 (Здесь и далее перевод — М.Ц.).

<sup>3</sup> І. Франко, *Руський театр у Галичині* // того же, *Зібрання творів у 50-и томах*, Наукова думка, Київ 1980, т. 26, с. 357–373; І. Франко, *Руський театр* // того же, *Зібрання творів у 50-и томах*, Наукова думка, Київ 1981 т. 29, с. 91–112.

<sup>4</sup> С. Чарнецький, *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали*, Літопис, Львів, 2014.

<sup>5</sup> Р. Пилипчук, *Історія українського театру. (Від початків до кінця XIX ст.)*, Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, Львів 2019.

<sup>6</sup> J. Got, *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie*, Walter de Gruyter, Berlin–New York 1997.

<sup>7</sup> B. Maresz, M. Szydłowska, *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie. Teatr miejski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*, Księgarnia Akademicka, Warszawa 2005.

на Галицкой сцене в 1875 г. под названием *Актер Синица, или Дебютантка из провинции*, в котором сам же исполнял главную роль<sup>8</sup>. В 1878 г. на сцене Украинского народного театра были осуществлены постановки переводных пьес *Ревизор* под названием *Ревизор из Петербурга* и *Женитьба* Николая Гоголя (в театральных афишах встречается и другое название — *Женихи на выбор*), а в 1879 г. — *Свадьба Кречинского* Александра Сухового-Кобылина и драма *Гроза* Александра Островского под названием *Буря*. В 1889 г. осуществлена постановка пьесы *Суд людской — не Божий* Алексея Потехина.

Именно во Львове в 1850 г., еще при жизни Гоголя, осуществлен Петром Головацким первый украиноязычный перевод повести *Тарас Бульба*. Познее его последователями были Ксенофонт Климкович, Олена Пчилка, Михайло Старицкий, Иван Франко и другие переводчики-литераторы, которые на протяжении 1850–1890 гг., помимо прочих сочинений Гоголя, перевели на украинский язык такие его произведения: *Сорочинская ярмарка*, *Пропала грамота*, *Вий*<sup>9</sup>.

Первое известное упоминание пьесы *Ревизор* на сцене Украинского народного театра датируется 1870 г. Именно в этом году 1 октября директор театра (1869–1871 гг.), режиссер Антон Моленцкий планировал осуществить в Бережанах постановку гоголевской пьесы, первый (непечатный) украиноязычный перевод которой, судя по всему, сделал он сам<sup>10</sup>, однако ни одного упоминания о ее постановке на сцене в прессе не появилось. Только в декабре 1878 года пьесу *Ревизор* поставили в Украинском народном театре уже под руководством Теофилии Романович. Режиссером постановки, и скорее всего переводчиком, был Иван Гриневецкий. В постановке *Ревизора* по пьесе Гоголя роль Городничего исполнял Гриневецкий, Хлестакова — Иван Биберович. В газете «Слово» от 5 (17) декабря 1878 г. размещены анонс постановки, афиша и обращение к общественности с призывом посетить Украинский народный театр:

Мы убедились из нескольконадцати до сих пор данных представлений, что театр наш, под дельным и умным ведением г-жи Ф. Романович, заслужива-

<sup>8</sup> Р. Пилипчук, *Історія українського театру...*, с. 260.

<sup>9</sup> Ф. Королевський, *Українські переклади писань М. Гоголя*, «Діло» 20 червня (7 липня) 1902, Ч. 187, с. 3.

<sup>10</sup> В. Гаевський, «*Ревізор*» Гоголя, «Львівські вісті» 09 березня 1944. Ч. 54, с. 2.

ет всесторонней поддержки со стороны русской публики, что артисты и артистки играют почти всегда отлично свои роли, и игра их выдержит даже самую строгую критику, в чем убедились те, кто до нынешнего времени поещал их представления<sup>11</sup>.

В следующем номере «Слова» от 8 (20) декабря 1878 г. сообщается о том, что известная комедия Гоголя *Ревизор из Петербурга* прошла с большим сценическим успехом, зал был полон<sup>12</sup>.

Также в прессе упоминается, что в Бережанах 20 октября 1870 г. Моленцкий поставил пьесу *Женитьба* Гоголя, перевод которой в традициях того времени, по всей видимости, сделан режиссером Украинского народного театра<sup>13</sup>. В 1879 г. Гринивецкий вторично перевел на украинский язык пьесу Гоголя *Женитьба* и осуществил постановку пьесы под сценическим названием *Женитьба*. 6 (18) ноября 1879 г. во Львове Украинский народный театр дал два спектакля *Женитьба* и одноактную оперетту *Цыган сватом*, после чего в газете «Слово» появилась заметка: «Представление двух хороших и веселых пьес во вторник тек[ущей] недели можно назвать касательно игры артистов вполне удачным, но к сожалению, публики было немного»<sup>14</sup>.

Украинский народный театр — это первый профессиональный театр в Галичине, который обратился к драматургии Александра Островского. Премьера постановки *Буря* по пьесе *Гроза* на сцене театра состоялась 2 декабря 1879 г. во Львове. Роли исполняли Степан Стефурак (купец Савел Дикой), Иван Биберович (племянник купца Борис Григорьевич) и Сергей Романович (купчиха Марфа Кабаниха)<sup>15</sup>. Вслед за Украинским народным театром 12 февраля 1890 г. польский театр во Львове осуществил постановку пьесы Островского *Не в свои сани не садись* под названием *Szeroka natura (Широкая натура)*. Несмотря на то, что Франко считал Островского «Шекспиром московского купечества», автор рецензии на спектакль *Широкая натура* отметил, что в дальнейшем следует подбирать для репертуара «вещи более глубокие и солидные, например, *Грозу* Островского либо *Власть тьмы* Л. Толстого»<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> «Слово» 5 (17) декабря 1878. Ч. 128, с. 3.

<sup>12</sup> «Слово» 8 (20) декабря 1878. Ч. 129, с. 3.

<sup>13</sup> В. Гаевський, «Ревізор» Гоголя, «Львівські вісті» 09 березня 1944. Ч. 54, с. 2.

<sup>14</sup> «Слово» 10 (22) ноября 1879. Ч. 122, с. 3.

<sup>15</sup> «Слово» 17 (29) ноября 1879. Ч. 125, с. 4.

<sup>16</sup> І. Франко, «Не в свої сани не садись» Островського // того же, *Зібрання творів у 50-и томах*, Наукова думка, Київ 1980, т. 28, с. 56–57.

23 ноября 1889 г. Украинский народный театр под руководством Ивана Биберовича осуществил третью постановку комедии *Ревизор* Гоголя уже в переводе Петра Скобельского<sup>17</sup>. В статье *По выезду русского театра* отмечен актерский талант режиссера и исполнителя роли Хлестакова: «Г[осподин] Биберович при всех своих административных трудах и при режиссировании драмы редко выступает на сцене. Из его выступлений этого года вполне удовлетворила нас роль Хлестакова в *Ревизоре*»<sup>18</sup>. В рецензии на спектакль *Павло Полуботок*, опубликованной в газете «Дело» 13 (25) ноября 1889 г., автор, прежде чем перейти к детальному анализу спектакля, отметил, что в двух постановках *Павло Полуботок* и *Ревизор* его удивило то, что актеры не знали текст роли: «Первым и главным замечанием, на которое обращаем здесь внимание, есть то, что гг. артисты в одном и другом произведении не знали роль»<sup>19</sup>.

В конце XIX — начале XX ст. в европейское театральное искусство проникают модернистические направления, которые сразу имплементируются на сцене польского театра во Львове. Украинский народный театр не мог остаться в стороне от репертуарных новшеств сценического соседа и в 1900 г. осуществил наиболее известную в то время театральную постановку пьесы Толстого *Власть тьмы*. Реалистически-психологическая драма, написанная русским классиком в 1886 г., ставилась в театрах Берлина, Вены, Варшавы, а 1900 г. премьера состоялась и в польском театре Скарбека во Львове. На сцене Украинского народного театра, который в то время возглавлял Гриневецкий (с 15 июля 1900 г. по 30 июля 1901 г.), постановку этой пьесы осуществил Йосип Стадник, который начал творческую деятельность в 1894 г., будучи актером театра Общества «Руська Бесіда», и проявил себя еще и как талантливый режиссер и переводчик (автор около 100 переводов). Именно Стадник вначале на польский, а со временем и на украинский язык перевел и, как уже отмечалось, поставил драму Толстого *Власть тьмы*, предприняв попытку выйти за пределы традиционных форм существования Украинского народного театра в Галичине

Премьера произведения *Власть тьмы* Толстого в Украинском народном театре состоялась во Львове 18 сентября 1900 г.

<sup>17</sup> «Діло» 10 (22) падолиста 1889. Ч. 253, с. 3.

<sup>18</sup> «Діло» 22 падолиста (5 грудня) 1889. Ч. 262, с. 1.

<sup>19</sup> «Діло» 13 (25) падолиста 1889. Ч. 255, с. 3.



На страницах ежедневной газеты «Дело» сразу же появились рецензии на постановку Ивана Стадника: 19 сентября Ярослава-Олесницкого «Из русской сцены. “Власть тьмы” драма гр. Льва Толстого», 20 сентября Антона Крушельницкого «Из русской сцены. (Еще о постановке “Власти тьмы” гр. Льва Толстого)».

Оба рецензента высоко оценили пьесу Толстого, в частности, Олесницкий писал: «В эру господствующего мистицизма и символизма [Ибсена, Метерлинка] удивило, что неожиданно появляется драма глубоко потрясающая, необычная, нешаблонная вроде бы, и в тоже время так просто и легко построенная, сама по себе развивающаяся, без всяких символов, без всяких мистерий»<sup>20</sup>. Доктор юридических наук и общественный деятель в своей статье не представил детального текстологического анализа драмы, а только обозначил основные художественные аспекты произведения Толстого:

Искусство, которое внешне определяется известной организацией, тогда как внутренняя его сторона, консеквентно переведенная, выказывает знаменитую психологическую обсервацию и реальную постановку цельного действия. Особенно психология мужиков русских в каждом типе неповторима. Одним словом — драма Толстого является в литературе драматической новым, оживляющим, непоследним делом<sup>21</sup>.

Что касается сценического воплощения драмы «Власть тьмы», то Олесницкий отметил роли главных героев Анисии и Никиты в исполнении Ольги Бучмановны и Стадника. Роль Матроны, которую играла Антонина Осиповичева, по мнению рецензента, была исполнена «с немножко Макбетовским покроем»; на должном уровне, по его же словам, выстроены роли Акулины (Олена Гембицкая), Петра (Михаил Ольшанский), старшего солдата Митрича (Тит Гембицкий), а вот роль Марины в исполнении Катерины Рубчаковой рецензента не впечатлила.

Писатель и литературный критик Антон Крушельницкий не разделял мнение Олесницкого по поводу режиссерского распределения ролей, отметив:

У меня есть то преимущество, что я могу сравнить игру наших артистов с игрой артистов Скарбквической сцены. Я думал, що «Власть тьмы» про-

<sup>20</sup> Я. Олесницкий, *Зъ рускои сцены. «Власть тьмы» драма гр. Льва Толстого [рецензія]*, «Д-ръ Яр. Олесницкий» 6 (19) вересня 1900. Ч. 202, с. 3.

<sup>21</sup> Там же.

изведет на меня более сильное впечатление на украинской сцене, чем на польской. Ну и что! Я [ошибся]. И [ошибся] не столько из-за артистов, сколько по причине состава группы»<sup>22</sup>.

Рецензент, проанализировав актерскую игру, написал, что «характеры в драме Толстого нарисованы так ярко, контрасты разных ощущений выступают так сильно, что не акцентировать их — значит не ответить требованиям искусства»<sup>23</sup>. Причину неудачных образов, которые создали ряд актеров, Крушельницкий видел в несоответствии актерских амплу заданным ролям, в частности критик считал, что роль Никиты психологически глубокая, чувственная, с определенным компонентом животного инстинкта, а Стадник с его осанкой, движениями, голосом, при всем своем профессионализме, не смог воплотить «дикого, чувственного юношу». «Наиболее удачна в исполнении г. Стадника сцена в погребке и при закапывании ребенка», — отметил Крушельницкий<sup>24</sup>. Несколько лучше, хотя с аналогичными акцентами, что и в игре Стадника, рецензент оценил работу Бучмановны в роли Анисии:

Г-а Бучмановна выстраивает свою роль Анисии по мере раскрытия образа, раз за разом лучше. Сначала несколько не хватало у нее темперамента, чувственности по отношению к Никите, слишком мало злобности во взгляде Акулины, мало хитрости во взгляде на мужа. В дальнейшей игре, когда изображается сильнейшая душевная борьба, из которой артистка удачно вышла, внимание зрителя сосредотачивается как раз на этой душевной борьбе, а незначительные недостатки не умаляют ее игры. А в последнем акте артистка несколько слабо передала чувство страха перед разоблачением преступления<sup>25</sup>.

В такой же тональности Крушельницкий оценивал работу Тамары Гембицкой в роли Акулины, и поддерживал тезис Олесницкого по поводу невыразительной игры Екатерины Рубчаковой: по мнению Крушельницкого, Маринка в драме Толстого — это светлый луч в темном царстве, это доброта и нежность:

В первом акте во время ее встречи с Никитой не злость говорит в ней, а сожаление девушки, которую предали. Она знает, что Никиту ждет наказание Божье, но она не желает ему этого, она хочет, чтобы он был другим<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> А. Крушельницкий, *Зь рускої сцени (Ще про виставу «Власти тьмы» гр. Льва Толстого) [рецензія]*, «Діло» 7 (20) вересня 1900, ч. 203, с. 3.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же.

Актерскую игру Осиповичевой (Матрона, злая, решительная женщина, которая знает всему цену), Гембицкого (Митрич, бездомный работяга-бурлак) и Ольшанского (Аким, отец Никиты) Крушельницкий считал хорошей.

Концептуально отличается от двух предыдущих отзывов рецензия писателя, общественно-религиозного деятеля Олексы Бобикевича «*Власть тьмы*». Драма Льва Толстого. Впечатления из народного русского театра, опубликованная в нескольких июньских номерах газеты «Дело» за 1901 г. Развернутую статью с детальным описанием пяти действий драмы Толстого Бобикевич опубликовал после просмотра спектакля в режиссуре Стадника 22 марта 1901 г. в Стрию:

Перед пустыми креслами играли в Стрию одно из наиболее значительных произведений современной драматической литературы, а играли так великолепно, что смело можно считать эту постановку одной из лучших из репертуара этого года<sup>27</sup>.

Рецензент высоко оценил работу всего актерского состава спектакля *Власть тьмы*, поочередно отметив роли первого и второго плана. Роль Никиты в исполнении Стадника считал сильной, однако, как и Крушельницкий, отметил типажное несоответствие: «Одно лишь можно было бы сделать замечание, что его Никита может слишком элегантен и интеллигентен»<sup>28</sup>. Роли Анисии (Бучмановна), Матроны (Осиповичева) и Митрича (Гембицкий) Бобикевич отметил как одни из лучших. Игру Твардневича, который осполнял роль Акима, и игру Слободовны в роли Акулины автор оценил как менее продуманные и разработанные, что впрочем, по его мнению, еще не повлияло на общий уровень постановки.

*Власть тьмы* Толстого шла 11 марта 1903 г. на сцене Украинского народного театра во Львове при участии военного оркестра 80-го полка пехоты (капельмейстер М. Коссака)<sup>29</sup>. Уже 13 марта в рубрике «Из литературы и искусства: Из русского [украинского] театра» газеты «Дело» была опубликована рецензия под криптонимом Л. Ц. на «славную драму». Рецензент высоко оценил актерскую работу Стадника в роли Никиты и Гембицкого в роли солдата-наемника Митрича:

<sup>27</sup> О. Бобикевич, «*Власть тьмы*». Драма Льва Толстого. *Вражнія з народного руского театру*, «Діло» 1 (14) червня 1901. Ч. 120/121, с. 1.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> «Діло» 25 лютого (10 марта) 1903. Ч. 45, с. 3.

Г[осподин] Стадник, когда играет, так наглядно переживает всей душой свою роль и оставляет у зрителей очень глубокое впечатление. Г[осподин] Гембицкий представил нам снова известный тип старого отставного солдата и наемника-пьяницу с потребительской жизненной философией: «что мне люди, начхать мне на них; не боюсь я никого из людей — если пью, то пью, если нет, то нет — что мне люди... Каким Бог создал меня, таким я и есть, таким и умру...»<sup>30</sup>.

Также отмечена главная женская роль Анисии, жены Никиты, которую исполняла Ольга Стефановичева (Бучма) и роли Акулины (госпожа Левенец), Мотрины (Антонина Осиповичева), Марины (София Стадникова), Анютки (Ганна Малевичевна). Особо подчеркнута малочисленность публики. Рецензент обращается к украинской интеллигенции с призывом чаще посещать театр. Эта же мысль высказывается в отзыве на спектакль *Власть тьмы* от 11 марта в газете «Руслан» за 28 февраля (13 марта)<sup>31</sup>. Автор под криптонимом «-к.» с сожалением отметил, что публики было значительно меньше, чем обычно.

Первую пьесу Горького *Мещане* перевела на украинский язык Мария Виноградова (псевдоним Маруся Полтавка) и опубликовала отдельной книгой в издательстве общества украинских студентов «Сич» в 1903 г. В хорошо отформатированной книге объемом 129 страниц дан портрет автора, вступительное слово от издательского комитета и предисловие, в котором кратко представлено развитие русской литературы, ее связь с общественной эволюцией, жизнеописание и оценка таланта русского художника слова Горького<sup>32</sup>. Премьера драмы *Мещане* Горького в режиссуре Стадника состоялась 3 ноября 1903 г. Степан Чарнецкий в рецензии *В гостях у театра «Руської Бесіди» во Львові»* отметил: «Значительный артистический и кассовый успех имела известная драма Горького *Мещане*. Сыграна она очень старательно и удачно»<sup>33</sup>. Рецензент отметил актерскую работу Евгения Захарчука в роли Тетерева и Василия Юрчака в роли Сольского-Перчихина, особенно подчеркнута удачная актерская работа Тыта Гембицкого<sup>34</sup>. Ярослав Гординский в рецензии *Из*

<sup>30</sup> «Діло» 28 лютого (13 марта) 1903. Ч. 48, с. 3.

<sup>31</sup> «Руслан» 28 лютого (13 марта) 1903. Ч. 48, с. 4.

<sup>32</sup> «Буковина» 18 цвітня (1 мая) 1903. Ч. 46. С.3.

<sup>33</sup> С. Чарнецький, *Гостина театру «Руської Бесіди» у Львові*, «Літературно-науковий вістник» 1905, т. 29, кн. 3, с. 241.

<sup>34</sup> Там же, с. 242.

нашего театра («Мещане» — М. Горького)» отметил, что спектакль *Мещане* Украинского народного театра сыгран во Львове не хуже, чем на сцене польского театра, а может даже и лучше:

Г[осподин] Гембицкий подходит своей личностью на роль такого строгого отца; а г-жа Осиповичева неповторима в ролях снисходительных матерей. Г[осподин] Махницкий также счастливо соответствует, так как его энергичный голос действительно отвечает роли такого бунтаря Нила. Г-жа Рубчакова изобразила несчастливую судьбу нервной Татьяны с большим пониманием; точно также и г-жа Махницкая кокетку, Кривцову. Но на первый план выдвигалась игра г[оспод] Захарчука и Юрчака. Это были действительно артистические креативы, учитывающие наименьшие подробности (детали). И прочие характеры сыграны хорошо, а весь спектакль произвел на зрителей очень хорошее впечатление<sup>35</sup>.

28 апреля 1904 г. Украинский народный театр осуществил постановку известной в то время пьесы *Дети Ванюшина* русского драматурга Сергея Найдёнова. Перевод на украинский язык сделал Стадник (текст опубликован в нескольких номерах газеты «Руслан» за 1904 г.<sup>36</sup>): Степан Чарнецкий отметил, что драма *Дети Ванюшина* — это, безусловно, сильное проявление тогдашнего драматического творчества России. Хотя и написанная ранее пьеса Найдёнова, по мнению театрального критика, сюжетной канвой и персонажами перекликается с драмой Горького *На дне*:

И здесь на сцене соприкасаются между собой два мира, два поколения. С одной стороны, старый Ванюшин, типичный русский мещанин, со своей узкой философией жизни, со своим колдунским взглядом на мир, на людей и семью, — а от него пропастью убеждений, устремлений и желаний отделены его дети. В такой душевной, гнетущей атмосфере взаимного непонимания развивается сильная, потрясающая драма человеческих душ<sup>37</sup>.

Режиссером и исполнителем главной роли выступил сам переводчик — Стадник. Как отметил Чарнецкий, Стадник в образе Алексея был лучшим: «Играл его естественно, играл нервами и сердцем, а третье действие было просто вершиной его актерского искусства»<sup>38</sup>. Роль Александра Ванюшина исполнял Оль-

<sup>35</sup> Я. Г. [Ярослав Гординский], «Руслан» 28 жовтня (10 падолиста) 1905. Ч. 242, с. 3–4.

<sup>36</sup> «Руслан» 30 липня (12 серпня) 1904. Ч. 170, с. 2.

<sup>37</sup> С. Чарнецкий, Гостина театру «Руської Бесіди» у Львові..., с. 244.

<sup>38</sup> Там же.

шанский в паре с Гембицким. Театровед в рецензии *В гостях у театра «Руської Бесіди» во Львові* отметил, что в актерской работе Гембицкого «наряду с сильными моментами не было ни дискреции, ни нежных полутонов, которых подчас требовала роль»<sup>39</sup>. Арину Ивановну, жену Ванюшина, играла Осиповичева. Шестерых детей Ванюшина, кроме Стадника, играли — Степан Махницкий, Юлия Леонтовичева, Екатерина Рубчакова, София Стадникова и Филомена Кравчуковна.

В журнале «Руслан» за 10 (23) февраля 1906 г. отмечен художественный уровень постановки, однако указывается:

Выступление шестнадцати личностей, а среди них перворазрядных сил нашей театральной дружины, модерная драма одного из первоклассных российских драматургов, и одна из наилучших в репертуаре нашего театра, не нашли отклика у нашей публики<sup>40</sup>.

Социально-философская драма *На дне* Горького (в переводе на украинский язык Темницкого) издана отдельной книгой под названием *На дне жизни* в 1903 г.<sup>41</sup> Юридические аспекты переводческой работы над произведением российской классики раскрыты в статье, опубликованной в газете «Руслан» 23 февраля (8 марта) 1903 г.:

Новая драма известного российского писателя Горького вышла вначале на немецком языке, а впоследствии на русском. Таким образом нельзя будет ее переводить на другой язык без разрешения автора и немецкого издателя, так как между Германией и Австрией и западноевропейскими государствами существует договор, касающийся перепечатки и перевода литературных произведений<sup>42</sup>.

Несмотря на финансовые трудности, всё-таки на сцене Украинского народного театра во Львові премьера спектакля Горького *На дне* в режиссуре Стадника состоялась 5 января 1905 г.<sup>43</sup> Чарнецкий отметил, что это, безусловно, произведение большого таланта:

Совершенно отходя от правил драматургии, без целостного действия и героя — это однако произведение незаурядное, имеющее большую литера-

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> «Руслан» 10 (23) лютого 1906. Ч. 32, с. 3–4.

<sup>41</sup> «Діло» 21 марта (3 цвітня) 1903. Ч. 66, с. 3.

<sup>42</sup> «Руслан» 23 лютого (8 марця) 1903. Ч. 44, с. 3.

<sup>43</sup> «Руслан» 22 грудня (4 січня) 1904. Ч. 287, с. 3.

турную, и даже сценическую ценность. Решающей здесь является сила правды, сила трагического элемента, навеянная картинами, воссозданными автором действительно с глубокой интуицией<sup>44</sup>.

Не обошел вниманием рецензент и актерскую работу труппы Украинского народного театра:

*На дне* сыграли наши актеры довольно хорошо. На первый план выдвинулся г. Гембицкий, который в роли Бубнова создал артистически совершенную креацию. Хорошо играли г[оспода] Захарчук, Юрчак, Стадник, Махницкий и Нижанковский. Г[оспожа] Махницкая в роли Василины имела удачные моменты, хотя в целом не получилось так, как хотелось бы, а уже сцена, где Василина просит Ивася, чтоб он освободил ее от мужа, вышла неестественно деревянной. Очень милой Наталкой была г[оспожа] Стадникова. Г[оспожа] Рубчакова, несмотря на старания, оказалась не в состоянии передать в роли Настасии всего того, что в нее вложил Горький. Менее значимые роли г[оспод] Леонтовича, Рубчака и Дякова и Осиповичевой не поднялись выше среднего уровня<sup>45</sup>.

Стадник как переводчик и постановщик спектаклей *Мещане*, *Дети Ванюшина*, *На дне* ориентировался на постановки Польского театра во Львове. Этот театр возглавлял тогда польский режиссер Тадеуш Павликовский, сценический опыт которого имел много общего с практикой Константина Станиславского во МХАТе.

Николая Садовский, принявший руководство Украинским народным театром в 1905–1906 гг., из переводных пьес оставил в репертуаре только *Мещане* и *На дне*, внеся как режиссер некоторые изменения в раскрытие характеров персонажей<sup>46</sup>.

В 1906–1913 гг. Стадник вторично занял должность директора Украинского народного театра. Кроме актерского и административного театрального дела, как режиссер он делал в репертуаре акцент на операх и оперетах. Однако при этом Стадник продолжал переводить пьесы российской классической драматургии и осуществлять ряд новых постановок, первой из которых была пьеса *Евреи* Евгения Чирикова. Премьера состоялась 5 мая 1906 г. в Тернополе<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> С. Чарнецький, *Гостина театру «Руської Бесіди» у Львові...*, с. 242.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> *Театр на західноукраїнських землях. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах*, ред. М.Т.Рильський, Наукова думка, Київ 1967, с. 420.

<sup>47</sup> «Руслан» 16 (29) квітня 1906. Ч. 79, с. 3.

Уже 17 мая в том же городе Стадник представил новую работу — *Доходное место* Островского (в переводе на украинский язык — *Хабарники* (Взяточники)). Работать над этой постановкой начал еще Николай Садовский. Главные роли исполняли: Василий Юрчак, Михаид Ольшанский, Петр Дякив, Степан Махницкий, Йосип Стадник, Антонина Осиповичева, София Стадникова. Первая рецензия принадлежала перу поэта-модерниста, историка украинского театра Степана Чарнецкого. Он отмечал, что пьеса Островского имеет все черты своего жанра: четкая композиционная линия, развитие драматического действия, законченный ряд изображения характеров персонажей и раскрытия конфликтов, которые реализуются большим спектром поэтически-творческих приемов. Соответственно всё это, по мысли рецензента, было удачно реализовано на сцене:

Удобный диалог, декламирующее резонерство, в глаза бьющая тенденция, да и склонность к карикатуре, — всё это провозглашено со сцены, но провозглашено с примесью той меланхолии и пессимизма, с той борьбой и упадническим идеализмом, что является характеристикой современной русской литературы<sup>48</sup>.

Подытоживая, театровед отметил, что пьеса Островского *Доходное место* — это хорошее приобретение для галицкого репертуара и она ещё долго не сойдет со сцены театра.

В Самборе 1 февраля 1907 г. состоялась премьера драмы *Вишневый сад* Антона Чехова. Во Львове в режиссуре Стадника её представили 22 сентября 1907 г. В рецензии Чарнецкий отметил безоговорочное значение такого события, очень точно характеризуя саму пьесу: «Произведение Чехова написано очень сценично и будто пронизано глубоким эмоциональным подтекстом»<sup>49</sup>. Однако, по мнению рецензента, особенный чеховский символизм галицким актерам не удалось воплотить:

Лунное сияние, фиолетовые сумерки, далекий отзвук сопилки, пение соловьев, аккорды мандолины, в такт вальса перемещающиеся пары, музыка, слова без звуков, песни без слов, вырубка сада — целое богатство световых и слуховых эффектов, которые, к сожалению, потерялись на нашей сцене, утратили нежность, казались грубо маркированными либо утопали в идиотском смехе... столичной публики...<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> С. Чарнецкий, «*Користна посада*» (*Хабарники*), комедія в 5 діях А.Н. Островського, «*Руслан*» 16 (29) вересня 1907. Ч. 208, с. 4.

<sup>49</sup> С. Чар. [С. Чарнецкий], «*Вишневий сад*» *штука в 4 діях Чехова*, «*Руслан*» 23 вересня (6 жовтня) 1907. Ч. 214, с. 4.

<sup>50</sup> Там же.



В Золочеве Стадник возвратил в репертуар театра спектакль *Ревизор* Гоголя под названием *Ревизор из Петербурга* 19 марта 1907 г.<sup>51</sup> В рецензии на спектакль, опубликованной в газете «Буковина» от 25 апреля 1908 г., отмечалось, что бессмертную комедию Гоголя можно играть двумя способами: «как гениальную сатиру на глупость, злодейство и какой-то традиционный, почти суеверный страх перед высшим чином у российского чиновничества, или как необыкновенно веселую пьесу с комическими фигурами и ситуациями»<sup>52</sup>. По мнению автора рецензии, труппа театра сыграла спектакль *Ревизор из Петербурга* первым способом, а актерская игра подчеркивала их понимание художественных особенностей произведения:

Стадник в роли Хлестакова дал нам выразительный тип необычайного обманщика, но согласно с интерпретациями автора — легкомысленного врунишки... Неподражаемым слугой был Юрчак. Об этом артисте можно без преувеличения сказать, что он даже не стремится играть; его голос, его движения имели в себе что-то очень естественное, что-то само собой разумеющееся, что нельзя было им налюбоваться. То же самое Осиповичева. За тридцать лет сценического труда зарекомендовала себя перед широкой публикой как непревзойденная представительница женских типажей; ее пожилая, но еще «залетная мамаша» в *Ревизоре* была очерчена так умело и выразительно, как редко когда можно увидеть в театре. Стадникова была в своей маленькой роли милой, наивной провинциалкой<sup>53</sup>.

Спектакль имел успех у зрителей и не сходил с афиши Украинского народного театра до начала Первой мировой войны.

Премьера спектакля *Живой труп* Льва Толстого состоялась в Тернополе 14 декабря 1911 г.<sup>54</sup> Автором перевода пьесы на украинский язык и режиссером постановки был также Стадник, а в работе над спектаклем был задействован весь актерский состав театра (40 человек).

Даже если оценивать игру актеров не особенно пристально, то надо признать, что она была вполне удовлетворительной. Особенно г. Стадникова, г[оспожа] Осиповичева, да и сам герой драмы г[оспожа] Розсуда могут удовлетворить своей игрой самых требовательных критиков. Г[оспожа] Рубчакова, вечно молодая (на сцене) баловница напоминает собой старые «добрые» времена. Г[осподин] Рубчак, г[осподин] Мароход, г[осподин]

<sup>51</sup> «Руслан» 15 (28) марта 1907. Ч. 49, с. 4.

<sup>52</sup> «Буковина» 25 цвітня (8 мая) 1908. Ч. 49, с. 3.

<sup>53</sup> «Буковина» 25 цвітня (8 мая) 1908. Ч. 49, с. 3.

<sup>54</sup> «Діло» 12 грудня (29 падолиста) 1911. Ч. 275, с. 7.

Юрчак и другие держатся на пьедестале своей гордыни, и человек, привыкший к нашему театру, кажется, уже и представить его не может без этих актеров<sup>55</sup>.

В 1911 г. на сцену театра Общества «Руська Бесіда» была возвращена *Власть тьмы* Толстого. Стадник стремился выйти за пределы тогдашних театральных шаблонов, о чем свидетельствовала его работа с новаторской художественной системой драматургии Чехова, и именно он сделал первые шаги для осуществления ее постановки на галицкой сцене, в частности пьесы *Дядя Ваня* в 1911 г. Позднее работу над этой чеховской пьесой в Украинском народном театре продолжил Чарнецкий, который с 1913 г. был художественным руководителем театра под руководством Романа Сиренького. Чарнецкий в своих воспоминаниях писал: «В Сокале поставил я впервые Чехова “Дядю Ваню” и Биринского “Танец чиновников”. С Сокалем связаны очень хорошие воспоминания»<sup>56</sup>. Спектакль из жизни интеллигенции прошел с большим успехом. Главные роли исполняли Лесь Курбас — врач Михаил Астров и Екатерина Рубчакова — жена старого профессора Елена Андреевна<sup>57</sup>. Роль помещика Ильи Телегина великолепно, по мнению Чарнецкого, исполнял Василий Юрчак<sup>58</sup>. Украиноязычный перевод пьесы Чехова *Дядя Ваня* впервые осуществлен Богданом Чайковским и опубликован в газете «Буковина» за 1908 г.<sup>59</sup>.

Несмотря на весомые творческие достижения Украинского народного театра и продвижение реалистического метода в сценической деятельности, основная работа над постановками драматургии всё-таки базировалась на принципах актерского амплуа, что помогало продуцировать лишь отдельные типы характеров, а чеховская драматургия требовала театра с новыми художественными возможностями, где работа режиссера и актера раскрывала бы на сцене те типические обстоятельства, в которых жили и действовали чеховские персонажи.

Одну из последних постановок *Дяди Вани*, анонс которой дан в газете «Дело» от 2 марта (16 февраля) 1914 г., Украинский на-

<sup>55</sup> «Руслан» 28 (15 січня) 1912. Ч. 21, с. 3.

<sup>56</sup> С. Чарнецький, *Історія українського театру в Галичині...*, с. 358.

<sup>57</sup> П. Медведик, *Лесь Курбас: дорогою життя і творчості // Життя і творчість Леся Курбаса*, Б. Козак (ред.), Літопис, Львів–Київ–Харків 2012, с. 79.

<sup>58</sup> С. Чарнецький, *Історія українського театру в Галичині...*, с. 154.

<sup>59</sup> «Буковина» 10 (23) вересня — 24 вересня (7 жовтня) 1908. Ч. 107–113, с. 1–2.

родный театр сыграл в Дрогобыче 4 марта 1914 г.<sup>60</sup>. Возвращена психологическая драма *Дядя Ваня* Чехова в репертуар Украинского народного театра 1 декабря 1917 г.

Таким образом, с 1864 по 1914 гг. на сцене Украинского народного театра Общества «Руська Бесіда» были осуществлены постановки ряда драматических произведений из золотого фонда русской классики, среди которых: *Власть тьмы* и *Живой труп* Толстого, *Мещане* и *На дне* Горького, *Ревизор* Гоголя (в украинском варианте *Ревизор из Петербурга*), *Дядя Ваня* и *Вишневый сад* Чехова. Кроме этого, важное место в репертуаре театра занимали переводы русских пьес *Доходное место* Островского, *Дети Ванюшина* Найденова и *Евреи* Чирикова. Эти спектакли пользовались большой популярностью у публики и одновременно свидетельствовали об ориентации Украинского народного театра на модернистические направления развития сценического мастерства, которые в то время были приоритетным звеном в формировании русского театра.

Генезис и природа формирования классической русской драматургии на сцене Украинского народного театра Общества «Руська Бесіда» были разными, они имели как несомненные преимущества, так и слабые стороны. Не каждая постановка была проявлением высокой художественной выразительности. Многочисленную основу коллектива составляли молодые актеры, которые не имели специального образования, а формировали свои профессиональные навыки сразу в процессе работы на сцене. Им приходилось быстро работать над ролями в условиях переездов театра по городам Галичины, играть разнообразный репертуар, нередко выходя за грани своего амплуа. Однако сам факт постановок русской классики сыграл важную роль в деятельности Украинского народного театра, воспитал целый ряд талантливых актеров, которые, переехав на Восточную Украину, принесли славу национальному театру в целом. Стоит вспомнить имена таких выдающихся актеров, как Иосиф Стадник, София Стадникова, Иосип Гирняк, Марьян Крушельницкий, Амвросий Бучма, Лесь Курбас — артист и реформатор украинского театра XX в. Украинский народный театр в Галичине конца XIX в. — начала XX в. продемонстрировал постоянное взаимопроникновение в мировую драматургию и, как следствие, — создал историческую пре-

<sup>60</sup> «Діло» 2 марта (16 лютого) 1914. Ч. 8592, с. 7.

емственность национального театрального процесса. Отдельные артисты, отдельные режиссеры, отдельные сценические постановки составили целостность развития украинского театрального искусства, окончательно утвердившегося в XX в.

## REFERENCES

- Bobykevych, Oleksa. "Vlast Tmy. Drama Lva Tolstoho. Vrazhnia Z Narodnoho Ruskoho Teatru." *Dilo*. 1901. 1 (14) chervnia. Ch. 120/121Ж 1–2 2 (15) chervnia. Ch. 122: 1–2 4 (17) chervnia. Ch. 123: 1–2 [Бобикевич, Олекса. "Власть тьми. Драма Льва Толстого. Вражня з народного руского театру." *Діло*. 1901. 1 (14) червня. Ч. 120/121: 1–2; 2 (15) червня. Ч. 122: 1–2; 4 (17) червня. Ч. 123: 1–2].
- Budianskyi V. [Drahomanov, Mykhailo]. "Zametky o Halytsyy." *Sankt-Peterburhskye vedomosti*. 1867. 5 (17) avhusta, no 241 [Будянский В. [Драгоманов, Михайло]. "Заметки о Галиции." *Санкт-Петербургские ведомости*. 1867. 5 (17) августа, no. 241].
- Bukovyna*. 1903. 18 tsvitnia (1 maia). Ch. 46. [Буковина. 1903. 18 цвітня (1 мая). Ч. 46.].
- Bukovyna*. 1908. 23 kvitnia [Буковина. 1908. 23 квітня].
- Charnetskyi, Stepan. "«Korystna posada» (Khabarnyky), komediia v 5 diiakh A. N. Ostrovskoho." *Ruslan*. 1907. 16 (29) veresnia. Ch. 208 [Чарнецький, Степан. "«Користна посада» (Хабарники), комедія в 5 діях А. Н. Островського." *Руслан*. 1907. 16 (29) вересня. Ч. 208].
- Charnetskyi, Stepan. "Hostyna teatru «Ruskoї Besidy» u Lvovi." *Literaturno-naukovyї vistnyk*. Lviv, 1905. T. 29. Kn. 3 [Чарнецький, Степан. "Гостина театру «Руської Бесіди» у Львові." *Літературно-науковий вістник*. Львів, 1905. Т. 29].
- Charnetskyi, Stepan. *Istoriia ukrainskoho teatru v Halychyni. Narysy, statii, materialy*. Lviv: Litopys, 2014 [Чарнецький, Степан. *Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали*. Львів: Літопис, 2014].
- Dilo*. 1889. 10 (22) padolysta. Ch. 253 [Діло. 1889. 10 (22) падолиста. Ч. 253].
- Dilo*. 1889. 13 (25) padolysta. Ch. 255 [Діло. 1889. 13 (25) падолиста. Ч. 255].
- Dilo*. 1889. 22 padolysta (5 hrudnia). Ch. 262 [Діло. 1889. 22 падолиста (5 грудня). Ч. 262].
- Dilo*. 1903. 21 marta (3 tsvitnia). Ch. 66 [Діло. 1903. 21 марта (3 цвітня). Ч. 66].
- Dilo*. 1903. 25 liutoho (10 marta). Ch. 45 [Діло. 1903. 25 лютого (10 марта). Ч. 45].
- Dilo*. 1903. 28 liutoho (13 marta). Ch. 48 [Діло. 1903. 28 лютого (13 марта). Ч. 48].
- Dilo*. 1911. 12 hrudnia (29 padolysta). Ch. 275 [Діло. 1911. 12 грудня (29 падолиста). Ч. 275].
- Dilo*. 1914. 2 marta (16 liutoho). Ch. 8592 [Діло. 1914. 2 марта (16 лютого). Ч. 8592].
- Elnytskaia, Tatiana. "Repertuar dramatycheskykh trupp Peterburha u Moskvy (1826–1845)." *Istoriya russkoho dramatycheskoho teatra*. V 7 t. Moskva, 1978 [Ельницкая, Татьяна. "Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы (1826–1845)." *История русского драматического театра*. В 7 т. Москва, 1978].

- Franko, Ivan. “«Ne v svoiy sany ne sadys» Ostrovskoho.” *Zibrannia tvoriv u 50-y tomakh*. Kyiv: Naukova dumka, 1980. T. 28 [Франко, Иван. “«Не в свои сани не садись» Островського.” *Зібрання творів у 50-и томах*. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 28].
- Franko, Ivan. “Ruskyi teatr.” *Zibrannia tvoriv u 50-y tomakh*. Kyiv: Naukova dumka, 1981. T. 29 [Франко, Иван. “Руський театр.” *Зібрання творів у 50-и томах*. Київ: Наукова думка, 1981. Т. 29].
- Franko, Ivan. “Ruskyi teatr u Halychyni.” *Zibrannia tvoriv u 50-y tomakh*. Kyiv: Naukova dumka, 1980. T. 26 [Франко, Иван. “Руський театр у Галичині.” *Зібрання творів у 50-и томах*. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 26].
- Got, Jerzy. *Das österreichische Theater in Lemberg im 18. und 19. Jahrhundert. Aus dem Theaterleben der Vielvölkermonarchie*. Walter de Gruyterю Berlin–New York 1997.
- Korolevskiy F. [Krevetskiy, Ivan]. “Ukrainski pereklady pysan M. Hoholia.” *Dilo*. 1902. 5 (18) veresnia. Ch. 199: 2; 20 chervnia (7 lyupnia). Ch. 187 [Королевський Ф. [Кревецький, Иван]. “Українські переклади писань М. Гоголя.” *Діло*. 1902. 5 (18) вересня. Ч. 199: 2; 20 червня (7 липня). Ч. 187].
- Krevetskiy, Ivan. “Antin Chekhov — Maksym Gorkyi.” *Dilo*. 1904. 26 serpnia (8 veresnia). Ch. 192: 1–2; 28 serpnia (10 veresnia). Ch. 194: 1–2; 30 serpnia (12 veresnia). Ch. 195: 1–2; 31 serpnia (13 veresnia). Ch. 196: 1–2; 2 (15) veresnia. Ch. 198: 1–2 [Кревецький, Иван. “Антін Чехов — Максим Горький.” *Діло*. 1904. 26 серпня (8 вересня). Ч. 192: 1–2; 28 серпня (10 вересня). Ч. 194: 1–2; 30 серпня (12 вересня). Ч. 195: 1–2; 31 серпня (13 вересня). Ч. 196: 1–2; 2 (15) вересня. Ч. 198: 1–2]
- Krushelnyskii, Anton. “Z ruskoj stseny (Shche pro vystavu «Vlasty tmy» gr. Lva Tolstoho) [retsenziia].” 1900. 7 (20) veresnia (ch. 203) [Крушельницький, Антон. “Зъ руской сцени (Ще про виставу «Власти тьми» гр. Льва Толстого) [рецензія].” 1900. 7 (20) вересня. Ч. 203].
- Lozynskiy, Mykhailo. “Mykola Hohol (V stolitni rokovynu urodyn).” *Dilo*. 1909. 1 tsvitnia. Ch. 71 [Лозинський, Михайло. “Микола Гоголь (В столітні роковини уродин).” *Діло*. 1909. 1 цвітня. Ч. 71].
- Lvivski visti*. 1944. 09 bereznia [Львівські вісті. 1944. 09 березня].
- Maresz, Barbara; Szydłowska, Mariolla. *Repertuar Teatru Polskiego we Lwowie. Teatr miejski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906*. Warszawa: Księgarnia Akademicka 2005.
- M. L-kyi. [Lozynskiy, Mykhailo] “«Diadia Vania» Chekhova na ukrainskii amator-skii stseni.” *Dilo*. 1909. 23 martsia. Ch. 63 [М. Л-кий. [Лозинський, Михайло] “«Дядя Ваня» Чехова на українській аматорській сцені.” *Діло*. 1909. 23 марця. Ч. 63].
- O. P. “«I svitlo svityt u temriavi» (Drama v 4 aktakh Lva Tolstoho).” *Dilo*. 1912. 14 marta. Ch. 59 [O. П. “«І світло світить у темряві» (Драма в 4 актах Льва Толстого).” *Діло*. 1912. 14 марта. Ч. 59].
- Olesnyskii, Yaroslav. “Z ruskoj stseny. «Vlast tmy» drama gr. Lva Tolstoho [retsenzi-ia].” *D-rъ Yar. Olesnyskii*. 1900. 6 (19) veresnia. Ch. 202 [Олесницький, Ярослав. “Зъ руской сцени. «Власть тьми» драма гр. Льва Толстого [рецензія].” *Д-ръ Яр. Олесницький*. 1900. 6 (19) вересня. Ч. 202].
- Medvedyk, Petro. *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa*. Kozak, Bohdan (Ed.). Lviv–Kyiv–Kharkiv: Litopys, 2012 [Медведик, Петро. *Життя і творчість Леся Курбаса*. Козак, Богдан (Ed.). Львів–Київ–Харків: Літопис, 2012].

- “«Na dni» Gorkoho pered sudom [z Vidnia].” *Dilo*. 1905. 14 (27) padolysta. Ch. 255 [“«На дні» Горького перед судом [з Відня].” *Діло*. 1905. 14 (27) падолиста. Ч. 255].
- Pylypchuk, Rostyslav. *Istoriia ukrainskoho teatru. (Vid pochatkiv do kintsia XIX st.)*. Lviv, 2019 [Пилипчук, Ростислав. *Історія українського театру. (Від початків до кінця XIX ст.)*. Львів, 2019].
- Pylypchuk, Rostyslav. *Polska i rosiiska dramaturhiia. Ukrainskiy profesionalnyi teatr v Halychyni (60-ti roky XIX st.)*. Kyiv: Krnytsia, 2015 [Пилипчук, Ростислав. *Польська і російська драматургія. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.)*. Київ: Криниця, 2015].
- Ruslan*. 1094. 22 hrudnia (4 sichnia). Ch. 287 [*Руслан*. 1094. 22 грудня (4 січня). Ч. 287].
- Ruslan*. 1903. 23 liutoho (8 martsia). Ch. 44 [*Руслан*. 1903. 23 лютого (8 марця). Ч. 44].
- Ruslan*. 1903. 28 liutoho (13 martsia). Ch. 48 [*Руслан*. 1903. 28 лютого (13 марця). Ч. 48].
- Ruslan*. 1904. 30 lyurnia (12 serpnia). Ch. 170 [*Руслан*. 1904. 30 липня (12 серпня). Ч. 170].
- Ruslan*. 1906. 10 (23) liutoho. Ch. 32 [*Руслан*. 1906. 10 (23) лютого. Ч. 32].
- Ruslan*. 1906. 16 (29) kvitnia. Ch. 79 [*Руслан*. 1906. 16 (29) квітня. Ч. 79].
- Ruslan*. 1907. 15 (28) martsia. Ch. 49 [*Руслан*. 1907. 15 (28) марця. Ч. 49].
- Ruslan*. 1912. 28 (15 sichnia). Ch. 21 [*Руслан*. 1912. 28 (15 січня). Ч. 21].
- S. Char. [Charnetskyi, Stepan]. “«Vyshnevyyi sad» shtuka v 4 diiakh Chekhova.” *Ruslan*. 1907. 23 veresnia (6 zhovtnia). Ch. 214 [С. Чар. [Чарнецький, Степан]. “«Вишневий сад» штука в 4 діях Чехова.” *Руслан*. 1907. 23 вересня (6 жовтня). Ч. 214].
- Slovo*. 1878. 5 (17) dekabria. Ch. 128 [*Слово*. 1878. 5 (17) декабрия. Ч. 128].
- Slovo*. 1878. 8 (20) dekabria. Ch. 129 [*Слово*. 1878. 8 (20) декабрия. Ч. 129].
- Slovo*. 1879. 10 (22) noiabria. Ch. 122 [*Слово*. 1879. 10 (22) ноябрия. Ч. 122].
- Slovo*. 1879. 17 (29) noiabria. Ch. 125 [*Слово*. 1879. 17 (29) ноябрия. Ч. 125].
- Teatr na zakhidnoukrainskykh zemliakh. Ukrainskiy dramatychnyi teatr. Narysy istorii v dvokh tomakh*. Rylyskiy, Maxim (Ed.). Kyiv: Naukova dumka, 1967. T. 1 [Театр на західноукраїнських землях. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Рильський, Максим (Ed.). Київ «Наукова думка», 1967. Т. 1].



IGORS KOŠKINS (ИГОРЬ КОШКИН)

 ORCID <http://orcid.org/0000-0002-9045-9346>

Латвийский университет, Латвия

TATJANA STOIKOVA (ТАТЬЯНА СТОЙКОВА)

 ORCID <http://orcid.org/0000-0002-3387-1924>

Вентспилская высшая школа, Латвия

## О НЕКОТОРЫХ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ РУССКОГО ЯЗЫКА ЛАТВИИ (1918–1940 ГГ.)

SOME WORD-FORMING FEATURES OF THE RUSSIAN LANGUAGE OF LATVIA (1918–1940)

The authors, basing on the material of Russian-language journalism, analyze the specificity of the formation of noun names with a general meaning of a person in the Russian language of Latvia 1918–1940 in comparison with the language of metropolis. Word formation in this category of names in the language of metropolis in the 20–30s is further characterized by a deepening specification of productive suffixes *-ист*; *-(ов)ец* / *-(ев)ец*; *-щик* / *-льщик*. During the specification, duplexity in the expression of word-forming meanings and a direct consequence of duplexity — competition of nominations in the same meaning with different suffixes — are eliminated. The process of specifying these word-forming suffixes in the Russian language of Latvia during the period under review is not traced, here, on the contrary, there is an increase in duplicity and active competition of duplex nominations. One of the duplets is often unknown in the language of the metropolis and is formed in the Russian language of Latvia: *спортист* — *спортмен*, *контрист* — *контрорщик*, *ленинец* — *ленист*.

В течение XVIII в. территория Латвии постепенно по частям вошла в состав Российской империи, оставаясь в ее составе до образования в 1918 г. независимого национального государства Латвийская Республика. В последующие два десятилетия латышский язык укреплял свои позиции как государственный язык. Русский язык, обособившись в силу действия экстралингвистических факторов от языка метрополии, эволюционировал как язык русскоязычного меньшинства Латвии. Этот вариант русского языка развивал собственные черты, отличающие его от языка метрополии, т.е. от русского языка советской России<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> И. С. Кошкин, *Контакты русского языка в Латвии в первой половине XX в.* // И. Кюльмоя (ред.), *Humaniora Lingua Russica. Активные процессы*

Источниками настоящего исследования послужили материалы русскоязычных публицистических изданий первого периода независимой Латвийской Республики, выходивших в Риге: еженедельного иллюстрированного журнала «Для Вас: Еженедельный иллюстрированный журнал» (1933–1940), газеты «Слово: русская национально-демократическая газета» (1924–1929); газеты «Голос народа: вестник Русской крестьянской фракции Сейма» (1933–1935), газеты «Сегодня» (1919–1940). Среди всех русскоязычных изданий этого периода только газета «Сегодня» сохраняла свое значение<sup>2</sup>: являясь самым авторитетным изданием, «занимала центральное место» «в истории русской печати этого периода»<sup>3</sup>. «Газета не была ни ‘эмигрантской’, ни ‘антибольшевистской’, ни ‘еврейской’, она считала себя ‘латвийской’, поскольку обслуживала полиэтнический состав республики, выросший в атмосфере русской культуры»<sup>4</sup>. «Сегодня» была ровесницей Латвийской Республики, издание газеты с момента ее основания не прерывалось ни на день, поэтому материалы газеты — бесценный источник для изучения языковых процессов, происходивших в русском языке Латвии (далее — РЯЛ).

Основным лексикографическим источником значений слов послужил первый академический словарь новой постреволюционной эпохи — толковый словарь русского языка, в 4-х томах, под редакцией профессора Дмитрия Н. Ушакова (далее — ТСУ). Словарь закрепил изменения в лексической системе языка, вы-

---

*в русском языке диаспоры и метрополии. Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика XII*, Тартуский университет, Tartu 2009, с. 82–102; Т.А. Стойкова, *Формирование языка русскоязычного меньшинства: русский язык Латвийской республики 1918–1940 гг. и язык метрополии // Мир русского слова и русское слово в мире. XI конгресс МАПРЯЛ*. Т. 3. Heron Press, София 2007, с. 211–218; Т.А. Стойкова, *Некоторые особенности языка русской публицистики Латвии (1918–1940) // Филология в XXI веке*, Спецвыпуск/2019, Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь 2019, с. 282–287.

<sup>2</sup> Й. Вацек, Л. Бабка, *Голоса изгнанников: Периодическая печать эмиграции из советской России (1918–1945) /перевод: И. Золотарев и А. Хлебина*, Национальная библиотека Чешской Республики, «Русская традиция», Прага 2009, с. 94–95.

<sup>3</sup> Ю. И. Абызов, *20 лет русской печати в независимой Латвии // Б. Инфантьев, З. Осипова (ред.), Русские в Латвии. История и современность*, Выпуск 2, Центр гуманитарных исследований и просвещения «ВЕДИ», Рига 1997, с. 3.

<sup>4</sup> Ю. И. Абызов, *20 лет русской печати...*, с. 4.



званные экстралингвистическими причинами — крушением общественно-политического уклада, перестройкой общественных отношений, изменением социально-классовой парадигмы общества и проч.

Цель статьи — показать специфику словообразования имен существительных с общим значением лица в русском языке Латвийской Республики 1918–1940 гг. относительно языка метрополии (далее — ЯМ). Словообразование в категории имен лиц в ЯМ рассматриваемого периода характеризуется спецификацией продуктивных суффиксов с общим значением лица. Этот процесс, начавшись в 20-е гг., продолжался и в 30-е, и в 40-е гг., и далее. Процесс спецификации словообразовательных средств связан с центральным процессом словопроизводства — «устранением словообразовательной дуплетности» в «выражении одного или нескольких внутренне объединенных значений»<sup>5</sup>. Одной из главных задач спецификации словообразовательных суффиксов со значением лица (по роду занятий, профессии) является их семантическое размежевание в ходе создания новых производных слов. В результате этого деривационного процесса язык избавляется от словообразовательных дуплетов и неизбежной конкуренции номинаций, являющихся словообразовательными синонимами. Следует отметить, что дуплетность в выражении словообразовательных значений вызвана полисемантической словообразовательных суффиксов.

После обособления РЯЛ от ЯМ языковые процессы не были едиными: процессы, происходившие на разных уровнях в ЯМ, например, в лексике или словообразовании, не обязательно находили отражение и в РЯЛ. Так, если в ЯМ ясно прослеживалась тенденция спецификации продуктивных словообразовательных суффиксов<sup>6</sup>, то в РЯЛ процесс спецификации суффиксов имён существительных, принадлежащих к категории лиц, не проявился, так как для РЯЛ в этот период характерны не устранение, а усиление дуплетности и выраженное конкурентное словообразовательных синонимов-дуплетов. Семанти-

<sup>5</sup> В. В. Виноградов, Н. Ю. Шведова (ред), *Очерки по исторической грамматике русского литературного языка XIX века*, Наука, Москва 1964, с. 8.

<sup>6</sup> М. Панов (ред.), *Русский язык и советское общество: Социолого-лингвистическое исследование. Словообразование русского литературного языка*, Наука, Москва 1968.

ческое размежевание суффиксов в этой сфере в РЯЛ не было очевидным.

Целесообразно рассмотреть названные явления на примере функционирования словообразовательных типов с суффиксами *-ист*, *-(ов)ец/- (ев)ец*, *-щик/-льщик/-чик*. В ЯМ и РЯЛ в функционировании этих суффиксов наблюдаются существенные различия. В качестве первого необходимо рассмотреть продуктивный полисемантический суффикс *-ист*, так как для него характерна высокая активность в ЯМ и особенно в РЯЛ.

### ЛЕКСИКОЛИЗАЦИЯ СУФФИКСА *-ИСТ*

Способность морфем к лексиколизации, т.е. употреблению их как отдельных слов, имеющих не только грамматическое, но и лексическое значение, свидетельствует о высокой словообразовательной продуктивности этих формантов и регулярности новообразований. Юрий С. Сорокин приводит ранние факты подобной лексиколизации суффиксов *-ист-*, *-изм*, отмеченные в 20-е гг. XIX в. На эти годы приходится начальный период прилива слов на *-ист* и *-изм* в русский язык. Парадигмы образований с суффиксами *-ист* и *-изм* формировались в языке параллельно: если обобщенное значение лексиколизованной морфемы *изм* — ‘название идеологического, гуманитарного и проч. учения, общественно-политического движения, направления’, то лексиколизованная морфема *ист* соответственно имеет обобщенное значение ‘последователь, сторонник, участник учения, движения, направления’. С 40-х гг. XIX в. случаи лексиколизации «типизируются и становятся обычными»<sup>7</sup>, являясь указанием на стабильно высокий уровень словообразовательной продуктивности суффиксов *-ист* и *-изм*. Факты лексиколизации отмечены и в РЯЛ; ср., например:

Всякіе «*измы*» и «*исты*» окончательню надоели. Понемногу наблюдается возвратъ къ классицизму. [...] Ах, эти лѣвые художники! — полупрезрительно говоритъ публика, поглядывая на плакаты, возвѣщающіе на верниссажи подобныхъ выставокъ [...] Конечно, пріятнѣе, если картина достанется музею, будетъ висѣть в какой-нибудь галлерей, нежели попадетъ въ руки частнаго коллекціонера [ДВЕИЖ, 25.07.1936].

<sup>7</sup> Ю.С. Сорокин, *Развитие словарного состава русского литературного языка. 30–90-е годы XIX века*, Наука, Москва — Ленинград 1965, с. 256–257.

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ТИП С СУФФИКСОМ *-ИСТ*

Интенсивное заимствование существительных с суффиксом *-ист* из западноевропейских языков в ЯМ началось в XVIII в. (в XVII в. было заимствовано слово *артиллерист*)<sup>8</sup>. В течение XIX — и особенно в начале XX в. слова на *-ист* не только заимствовались, но и начали образовываться, сначала от основ заимствованных слов, потом на базе исконных слов. Так, в XIX в. постепенно сформировались, активно пополняясь в XX в., основные семантические группы новообразований, обозначающих: 1) последователей и сторонников различных направлений в общественной, социально-политической, научной жизни, а также в религии, литературе и искусстве, произведенных как от имен нарицательных, так и от имен собственных: *капиталист, империалист, материалист, байронист, бонапартист, буддист, кальвинист, мартинист, карамзинист, шиллерист, шеллингист, энгрист* (последователь французского художника Жана Огюста Доминика Энгра) и др.; 2) лиц по роду деятельности, по специальности, а именно: а) музыкантов-исполнителей по названию инструмента, ср. *аккордеонист, арфист, валторнист, органист, флейтист* и др.; б) спортсменов по роду спорта, ср. *альпинист, велосипедист, баскетболист, футболист, шахматист, шашкист* и др.; в) деятелей литературы и искусства (писателей, живописцев, скульпторов, артистов, композиторов) по жанру, ср. *водевиллист, пафлетист, очеркист, эпиграммист; анималист, баталист, маринист, пейзажист, портретист; иллюзионист, эквилибрист, статист; мелодист, симфонист* и др.; г) специалистов в различных областях науки, техники и производства, военного дела, ср. *африканист, германист, иранист, лингвист, русист, славист; криминалист, дантист, окулист, экономист; машинист, моторист, телеграфист, телефонист, тракторист* и др.; 3) лиц по месту занятий, работы, службы, обучения, по принадлежности к учреждению, ср. *артиллерист, кавалерист, штабист, гимназист, лицеист, курсист, чекист* и др.<sup>9</sup>. На русской почве подобные образования стали создаваться в 30-е гг. XIX в. (единственное более раннее образование — *гуслист*) — *русист, славист*, в том числе от имен собственных русских деятелей, например, *карамзинист, шиховист*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Ю. С. Сорокин, *Развитие словарного состава...*, с. 251.

<sup>9</sup> Там же, с. 247–255.

<sup>10</sup> Там же, с. 254–256.

Приведенные здесь группы новообразований с полисемантическим суффиксом *-ист* наглядно показывают все возрастающую словообразовательную продуктивность данного типа в русском языке. Семантические группы не только пополняются, но и «теряют» слова: некоторые слова устаревают и уходят в пассивный фонд. Так, в первой трети XIX в. среди прочих слов этого типа в русском языке употреблялись, по потом вышли из употребления такие лексемы, как *компонист*, *металлургист*, *академист* (устар. в значении ‘студент академии’); они уступили место вытеснившим их в конкурентной борьбе словам *композитор*, *металлург*, *студент (академии)*. Словарь эпохи ТСУ не фиксирует слова *компонист*, *металлургист*, *академист* (в указанном значении) даже в статусе устаревших, однако в РЯЛ они употреблялись и в 20–30-е гг. XX в., устаревшими не являлись и успешно конкурировали с «победившими» в ЯМ дуплетами. Ср:

(1) В заглавной роли Анабелла. Молодая артистка экр., очаровавшая весь мир! Маленькая женщина, покоряющая сердца всѣхъ, кто ее разъ увидитъ на экранѣ. Постановка знам. венгерск. режиссера Пауля Фейоса. Оригинальная венгерская музыка **компониста**<sup>11</sup> Л. Анжеаль [С, 23.04.1933]; Вчера Лѣсное кладбище обогатилось новымъ памятникомъ, сооруженнымъ на могилѣ скончавшагося восемь лѣтъ тому назадъ извѣстнаго латышскаго **композитора** и музыкальнаго педагога — Андрея Юрьяна [С, 1.10.1931];

(2) К текстильщикамъ присоединились уже **металлурги**, приче́мъ это присоедине́ние вызвано исключительно соображе́ниями классово́й солидарности; хозяева металлическихъ заведе́ний поспѣшили поднять цѣны на продукты своей промышленности, и бастующіе приняли это за «вызовъ» себѣ [С, 22.03.1927]; Руда добывалась древними **металлургами** Приворонежья здѣсь же неподалеку, изъ рудныхъ залега́ній, являющихся, по видимому, отрогами липецкаго мѣсторожде́нія [С, 15.10.1933];

(3) Вчера состоялось отпѣва́ние Теодора Зейферта<sup>12</sup> въ Домскомъ соборѣ. Къ этому времени были прекращены [...] въ латвійскомъ университетѣ и Академіи художествъ — учебныя занятія, и воспитаники школь, студенты и **академисты** стали собираться въ соборѣ [С, 13.12.1929].

Исследование публицистического материала показывает, что словообразовательная продуктивность и активность данного

<sup>11</sup> Здесь и в дальнейшем выделение курсивом и жирным шрифтом в цитатах авторское.

<sup>12</sup> Теодор Зейфертс — латышский просветитель, историк латышской культуры и литературы.

типа в РЯЛ проявляется своеобразно: образуются неизвестные ЯМ слова, что приводит к конкурированию дуплетов, или словообразовательных синонимов.

### **СПОРТИСТ — СПОРТСМЕН**

В ЯМ в значении ‘человек, занимающийся спортом’ используется лексема *спортсмен*, заимствованная в язык в первые десятилетия XX в. Появление лексем *спортсмен* Леонид П. Крысин комментирует следующим образом:

если в языке утверждаются заимствования, которые можно объединить в некоторый лексический ряд, основываясь на их общем значении и повторяемости какого-либо одного структурного элемента, то заимствование [...] иноязычного слова, однотипного со словами этого ряда, значительно облегчается<sup>13</sup>.

Так, в XIX в. русский язык заимствовал из английского слова *джентльмен* и *полисмен*, имеющие общее значение лица и общий структурный элемент *-мен*. В первые десятилетия XX в. ряд пополнился другими аналогичными заимствованиями: *спортсмен*, *рекордсмен*, *бизнесмен*, *конгрессмен*, *кроссмен* и др.<sup>14</sup> В РЯЛ в 20–30-е гг., помимо лексем *спортсмен*, вошедшей в русский язык до образования независимого государства и начала формирования регионального русского языка Латвии, употреблялся словообразовательный синоним *спортист*: лексем *спортсмен* конкурировали с количественным преобладанием слова *спортсмен*. Слово *спортист* не фиксируется в ЯМ, образовано в РЯЛ от основы заимствованного слова *спорт*, по-видимому, при поддерживающем влиянии обширного, пополняющегося ряда наименований спортсменов по виду спорта с суффиксом *-ист*, появившихся в русском языке, как указывает Юрий С. Сорокин, в XX в., особенно в 30-е гг., — *альпинист*, *велосипедист*, *футболист*, *баскетболист*, *теннисист*, *шахматист* и др.<sup>15</sup> Вместе с тем важно подчеркнуть, что существование этой лексем в РЯЛ поддерживалось и влиянием латышского языка,

<sup>13</sup> Л. П. Крысин, *Иноязычные слова в современном русском языке*, Наука, Москва 1968, с. 25.

<sup>14</sup> Там же, с. 25–26.

<sup>15</sup> Ю. С. Сорокин, *Развитие словарного состава...*, с. 248.

в котором до сих пор в этом же значении употребляется лексема *sportists*, заимствованная в свою очередь, по всей вероятности, из местного русского языка<sup>16</sup>. В источниках РЯЛ даже в 30-е гг. в одном ближайшем контексте можно встретить оба слова:

Улицы, по которымъ двигалось шествіе рабочихъ **спортсменовъ**, были запружены любопытными. Повсюду поддерживался полный порядок. Единственное столкновение между **спортистами** и публикой произошло на улице Лачплесиса между ул. Кр. Барона и Маріинской [С, 25.04.1933]; Въ залѣ Рижскаго общ. книгопечатниковъ состоялось торжество принесенія присяги рабочихъ-**спортсменовъ** — членовъ объединенія проф. организаций. На торжество прибылъ вице-министръ внутреннихъ дѣлъ А. Берзинь, котораго рабочіе **спортсмены** встрѣтили олимпійскимъ привѣтствіемъ — поднятіемъ правой руки. **Спортисты** покрыли рѣчь вице-министра троекратнымъ восклицаніемъ „За вождя». Затѣмъ состоялся актъ присяги. Подъ конецъ **спортисты** исполнили государственный гимнъ [ГНВ, 4.05.1933].

### **МАРАФОНИСТ — МАРАФОНЕЦ**

Словарь эпохи дает толкование только сочетания *марафонский бег*: (спорт.) «вид легкоатлетического состязания — бег на очень большое расстояние, до 40 км»<sup>17</sup>. Современные словари толкуют все три слова словообразовательного гнезда: *марафон* «то же, что *марафонский бег*», *марафонский бег* «состязание в беге на расстояние 42 км 195 м», *марафонец* «спортсмен, специализирующийся по марафонскому бегу»<sup>18</sup>. Как видим, наименование спортсмена по данному виду спорта (марафонский бег) образуется в ЯМ от основы имени собственного — топонима *Марафон*, слово образовано по словообразовательному типу с суффиксом *-(ов)ец /-(ев)ец*. Следует отметить, что в русском языке данный словообразовательный тип с суф. *-(ов)ец /-(ев)ец* на протяжении XIX и особенно в начале XX в. утверждается при образовании от основ заимствованных и исконных географических названий имен собственных, обозначающих лиц по месту жительства или рождения<sup>19</sup>. *Марафонец* образовано от «имени др.-греч. селения

<sup>16</sup> И. С. Кошкин, *Контакты русского языка в Латвии...*, с. 98–99.

<sup>17</sup> ТСУ, т. 2, стлб. 145.

<sup>18</sup> МАС — Словарь русского языка, в 4-х томах, А. П. Евгеньева (ред), Государственное издательство иностранных и национальных словарей, Москва 1957 — 1961, <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp> (25.11.2021).

<sup>19</sup> М. Панов (ред.), *Русский язык и советское общество...*, с. 120.

Марафон, прославленного победой афинян над персами в 490 г. до н.э.; один из греческих воинов прибежал из Марафона в Афины сообщить о победе и пал мертвым»<sup>20</sup>. Здесь очевидна первичная словообразовательная мотивация от производящей основы — географического названия, хотя само слово в переносном значении называет спортсмена по виду спорта. Итак, в ЯМ закрепились номинация *марафонец*, тогда как в РЯЛ лексема *марафонец* не встречается вовсе. В этом значении выступает лексема *марафонист*, образованная по словообразовательному типу с суффиксом *-ист*:

Сегодня на амстердамской олимпиадѣ состоится одно изъ самыхъ интересныхъ состязаній — *марафонскій бѣгъ*, въ которомъ участвуютъ латвійскіе *марафонисты* Мотмиллеръ и Цимерманъ» [С, 5.08.1928]; «Латвійскіе бѣгуны — *марафонисты* неоднократно принимали участие в кошицкомъ (Чехослов.) марафонѣ [С, 15.10.1935].

Очевидно, что в РЯЛ, по сравнению с ЯМ, мотивация выбора словообразовательного типа иная. Данный тип с суффиксом *-ист* — в основе большинства наименований спортсменов по виду спорта, поэтому лексема *марафонист* (бегун на дистанцию 42 км) поддерживается обширным рядом аналогичных новообразований (примеры см. выше).

Случаи конкурирования слов *марафонист* — *марафонец* в языке публицистики Латвии не засвидетельствованы. Ниже пойдет речь о выразительных примерах конкурирования суффиксов *-ист* и *-(ов)ец* в других производных словах.

### КОНКУРИРОВАНИЕ СУФФИКСОВ *-ИСТ* И *-(ОВ)ЕЦ* / *-(ЕВ)ЕЦ*

Констатируя возрастающий в течение XIX в. — начала XX в. прирост новообразований с многозначным суффиксом *-ист*, необходимо отметить начавшуюся дифференциацию его значений по семантическому типу производящих основ. К началу XX в. на фоне роста активности образований с суффиксом *-ист* от имен существительных нарицательных — конкретных и отвлеченных, сложных слов и аббревиатур (ср., например, новообразования *телеграфист*, *телефонист*, *чекист* и др.), наблюдается зату-

<sup>20</sup> ТСУ, т. 2, стлб. 145.

хание продуктивности образований с этим суффиксом от основ имен собственных<sup>21</sup>. Образование номинаций от основ имен собственных, «обозначающих лиц по принадлежности к обществу, идейному, художественному течению, названному по имени их основателя или руководителя», на протяжении XIX в. осуществлялось на основе словообразовательных -типов с суфф. *-(ов)ец* и *-ист*, «с явным преимуществом образований на *-ист*»<sup>22</sup>. Но с конца XIX в. — начала XX в. «выражение значения ‘последователь, сторонник основателя какого-либо общественно-политического, религиозно-философского и проч. направления, учения, движения’ все активнее берет на себя словообразовательный тип с суфф. *-(ов)ец*»<sup>23</sup>, о чем свидетельствует обширный открытый ряд новообразований с данным значением от имен собственных, которые приводит Афанасий М. Селищев: *романовцы, керенцы, корниловцы, алексеевцы, дутовцы, махновцы, денкинецы, врангелевцы, петлюровцы, красновцы* и др.<sup>24</sup>. Эти образования 20-х гг. XX в., связанные с историей революции и гражданской войны в России, как и появившиеся в 30-е гг., во времена «чисток» и репрессий, пришли в РЯЛ из ЯМ. Контексты их употребления повествуют о событиях в новой России:

Сов. печать передает сообщение японского агентства „Кокусай», согласно которому владивостокскими консулами получено известие, что правительства Англии и Франции решили переправить в Владивосток 10000 безработных **Врангелевцевъ**, находящихся на Балканах [С, 8.01.1922]; Легимисты-**романовцы** смотрели и на Колчака и на Деникина только как на «вѣрноподданныхъ» генераловъ, которые должны подготовить восстановление династии Романовыхъ [С, 9.09.1922]; [...] старики в одинъ голосъ заявили, что огромный вредъ причиняетъ прославление в газетахъ и в кинотеатрахъ подвиговъ партизана Чапаева и его «**чапаевцевъ**». Большое распространение получила мода играть **въ чапаевцевъ**. А игры эти — просто драки [С, 22.12.1936]; Следствиемъ равнымъ образомъ установлено, что преступную террористическую практику **зиновьевцы** проводили в прямомъ блокѣ **съ троцкистами** и находящимся за границей Троцкимъ [С, 20.08.1936].

И в ЯМ существовали отклонения от принятого нормативного образования: например, слово *троцкист* (см. последний

<sup>21</sup> М. Панов (ред.), *Русский язык и советское общество...*, с. 121.

<sup>22</sup> Там же, с. 121.

<sup>23</sup> Там же, с. 121.

<sup>24</sup> А. Селищев, *Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет. 1917–1926*, Работник просвещения, Москва 1928, с. 171.



контекст) возникло в ЯМ в начале XX в. на основе словообразовательного типа с суффиксом *-ист-*, вероятно, в силу неблагозвучности возможного альтернативного образования по уже доминирующему в это время в данном значении словообразовательному типу с суф. *-(ов)ец /-(ев)ец — троцкиевец*.

Однако в РЯЛ наблюдается активное конкурирование дуплетных образований от имен собственных с суффиксом *-(ов)ец/-(ев)ец* и с суффиксом *-ист*, имеющих общее значение 'последователь, сторонник кого-либо, чего-либо'. Так, из ЯМ пришли существительные, образованные по доминирующему типу с суф. *-(ов)ец — ленинец, сталинец*. А в РЯЛ параллельно функционировали дуплеты по словообразовательному типу с *-ист*: *ленинист, сталинист*. Рассмотрим эти образования попарно.

### **ЛЕНИНЕЦ — ЛЕНИНИСТ**

В начале XX в., по-видимому, одновременно с лексемой *троцкист* образовалась и лексема *ленинец*, которая фиксируется в толковом словаре эпохи: *ленинец (нов.)* «Человек, преданный учению Ленина, последовательно осуществляющий принципы ленинизма в своей деятельности»<sup>25</sup>. В *Толковом словаре языка Совдепии* лексема содержит положительную эмоционально-оценочную коннотацию *одобр.*<sup>26</sup>. Появившись в русском языке еще до отделения Латвии от России и обособления РЯЛ, слово встречается в РЯЛ и позднее, но развивает противоположную — отрицательную эмоциональную оценку:

Вырождение коммунистической партии более опасно, чем политическая поразительная советской власти. Стремление влить в партию новые силы, в виде так назыв. ленинского призыва, результатов не дало. Наоборот, **ленинцы** во многих отношениях способны только усилить и обострить процесс распада [С, 15.10.1924]; «Мещанство» это заурядность не в платье и не в привычках, а в мышлении [...] Если цѣлую категорию будто бы мыслящих существ можно определить одной нарицательной кличкой: «марксисты», «**ленинцы**», «бухаринцы», «ивановцы» или «матреновцы», то передь нами будеть «мещанство» в самой ярко выраженной формѣ [С, 28.08.1927]; Чистая совѣсть чекиста Дзержинскаго гораздо страшнѣе всѣхъ его разстрѣловѣ. И больше всего надо бояться, что на смѣну

<sup>25</sup> ТСУ, т. 3, стлб. 45

<sup>26</sup> В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, *Толковый словарь языка Совдепии*, Фолио-Пресс, Санкт-Петербург 1998, с. 309.

коммунистамъ могутъ придти люди съ легкой совѣстью, дозволяющей насиловать ближнихъ, какъ это дѣлали *ленинцы* [С, 21.06.1932].

Соположение со словами, содержащими отрицательную оценку, — *вырождение, процесс распада* (социального), *кличка* (применительно к сообществам людей), *мещанство, насилловать* — способствует появлению у слова-идеологемы *ленинец* (*ленинцы*) в этих и других аналогичных контекстах отрицательной эмоционально-оценочной коннотации. Однако в РЯЛ встречается и словообразовательный дуплет — *ленинист*; ср. контексты из русскоязычных изданий Латвии:

Свое количественное безсиліе «*правовѣрные ленинисты*» теперь спѣшно стараются заткнуть новыми назначеніями на отвѣтственные посты завѣдомо вѣрныхъ имъ людей, обязанныхъ своимъ возвышеніемъ исключительно самому Сталину или его окруженію» [СГ, 23.08.1926]; «И какихъ только касть нѣтъ въ Индіи! [...] члены отверженныхъ касть стремятся уйти изъ нихъ. Имъ помогаютъ въ этомъ англичане, которымъ необходимо на кого-нибудь опереться; но кастовое деление поддерживаютъ индусы революционеры, «марксисты» и даже «*ленинисты*» [С, 20.06.1930].

Слово *ленинист*, как и *ленинец*, является идеологемой эпохи и в РЯЛ имеет отрицательную эмоциональную окраску, развивающуюся в контекстах употребления слова. Можно предположить, что *ленинист* образовалось именно в региональном русском языке, так как не отмечено в этот период в ЯМ, так как отсутствует в словаре эпохи (ТСУ). Известно, что словарь подвергался партийной цензуре и при его составлении тщательно выверялась новая политическая лексика, появившаяся в русском языке в советскую эпоху, о чем, рассказывая историю создания словаря и отмечая его историческое значение в лексикографии, писал Михаил В. Панов:

Словарь был создан в эпоху «диктатуры пролетариата» [...] Политическая терминология — вот та единственная область, где пришлось сделать уступку идеологическому натиску [...] Политический надзор за словарем был жестким. Для работы Д.Н. Ушаков собрал блестящих специалистов, но среди них не оказалось членов партии! В верхах решено было усилить партруководство словарем<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> М. В. Панов, *Труды по общему языкознанию и русскому языку*, Т. 2, Языки славянской культуры, Москва 2007, с. 735–736.

В академических толковых словарях МАС и БАС<sup>28</sup> слово *ленинист* (в отличие от слова *ленинец*) отсутствует. В цитируемом словаре языка Совдепии — *ленинист* указывается только как вторая часть сложного слова *марксист-ленинист*: «То же, что марксист-ленинец», «последователь марксизма-ленинизма»<sup>29</sup>. В современном толковом словаре русских существительных, где для каждого существительного приводятся синонимы, слово *ленинист* не дается в качестве синонима к слову *ленинец*: «Последователь ленинизма — учения В.И. Ленина, развивающего основные положения марксизма в условиях империализма и строительства коммунизма (в СССР)»<sup>30</sup>.

### **СТАЛИНЕЦ — СТАЛИНИСТ**

В словаре эпохи (ТСУ) фиксируется только лексема *сталинец*: (нов.) «Последователь учения Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, непоколебимо преданный делу Ленина — Сталина»<sup>31</sup>. В РЯЛ, наряду со словом *сталинец* (с суффиксом *-ец-*), количественно значительно преобладающим по употреблению, в 30-е гг. встречается и словообразовательный синоним *сталинист*. Ср.:

Задача именно вызвать моральную интервенцію Европы, объединить всѣ политическія партіи, всѣхъ культурныхъ людей, для оцѣнки сталинскихъ «достиженій» [...] своимъ палачествомъ **сталинцы** вторично послѣ Ленина стараются скомпрометировать въ глазахъ 100 милліоновъ крестьянскаго населенія самое слово «соціалистическое строительство», вызвать ненависть къ самому слову «Революція» [С, 04.02.1930];  
Призывать людей къ соціалистической революціи, звать на баррикады, жертвовать своею кровью и щедро проливать чужую кровь... для чего? Для того, чтобы банда людей, подобныхъ Сталину и Ко, могла водрузить въ странѣ деспотизмъ временъ Батяи, Чингисхана, московскихъ самодержцевъ? Трудно найти чистыхъ идейныхъ энтузіастовъ для такого дѣла. Понятна

<sup>28</sup> МАС — Словарь русского языка... ; БАС — Словарь современного русского литературного языка, в 17-ти томах, Первое издание, Издательство Академии Наук СССР, Москва — Ленинград 1948 — 1965.

<sup>29</sup> В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, *Толковый словарь языка Совдепии...*, с. 326.

<sup>30</sup> Л. Бабенко, *Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы*, АСТ-Пресс, Москва 2008, <http://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary/noun/fc/slovar-203-2.htm#zag-4776> (10.12.2021).

<sup>31</sup> ТСУ, т. 4, стлб. 479.

енергія отчаянія, съ которой въ Россіи **сталинцы** отстаиваютъ свою власть [С, 10.08.1930];

Нейтральный экономистъ, какъ и коммун. оппозиція, требуетъ отъ сов. правительства передышки для того, чтобы имѣть возможность смазать экономическую машину прежде, чѣмъ она окончательно сгоритъ. **Сталинисты** не хотятъ объ этомъ и слышать [3.01.1931].

В РЯЛ 20 — 30-х гг. слова являются словообразовательными дублетами, как идеологемы эпохи оба окрашены негативно. Так, в наших фрагментах отрицательная эмоциональная оценка в значении слова *сталинцы* развивается в контексте соположения со словами (в том числе именами собственными), содержащими отрицательно-оценочные семы, — *палачество, скомпрометировать, банда, деспотизм, самодержец, Сталин, Батый, Чингизхан*. Отрицательная эмоциональная оценка в значении слова *сталинисты* также развивается в контексте негативной оценки их деятельности, переданной метафорами *смазать экономическую машину — она* (экономическая машина) *сгорит*.

В ЯМ слово *сталинист* появилось, по-видимому, позже, чем в региональном русском языке. Не зафиксированное ни в словаре эпохи (ТСУ), ни в более поздних академических многотомных толковых словарях МАС и БАС, ни в недавно изданном словаре языка Совдепии, оно все же встречается в некоторых современных толковых словарях русского языка: например, толковый словарь русских существительных определяет слово *сталинист* как «Сторонник режима личной власти, связанного с деятельностью И.В. Сталина; режим существовал в СССР в 30 — 50 гг., выражался в жестоком контроле всех сторон жизни общества, массовых репрессиях и т.п.»<sup>32</sup>. Значение слова *сталинист* толкуется посредством слов, содержащих негативную оценку, — *режим, жестокий контроль, репрессии*. Ср. также близкое толкование: «Сторонник, последователь И.В. Сталина, установленного им режима»<sup>33</sup>. Словарные дефиниции красноречиво свидетельствуют, что в ЯМ синонимы *сталинец* и *сталинист* различаются не только фор-

<sup>32</sup> Л. Бабенко, *Большой толковый словарь русских существительных...*, <http://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary/noun/fc/slovar-209-9.htm#zag-9780> (10.12.2021).

<sup>33</sup> Н.Ю. Шведова (ред.), *Русский семантический словарь. Том I: Слова указующие (местоимения). Слова именующие: имена существительные (Всё живое. Земля. Космос)*, Азбуковник, Москва 1998, <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=355> (12.12.2021).

мальной словообразовательной структурой, но и семантически: более позднее образование *сталинист* содержит пейоративную оценочность, в отличие от слова *сталинец*.

**ОБРАЗОВАНИЯ С СУФФИКСОМ -ИСТ И -(ОВ)ЕЦ /-(ЕВ)ЕЦ  
ОТ ОСНОВ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ,  
СВЯЗАННЫЕ С ИСТОРИЕЙ ЛАТВИИ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX В.**

В то время когда в ЯМ суффикс *-(ов)ец/-(ев)ец* фактически вытеснил суффикс *-ист* из сферы номинаций лиц от основ имен собственных с общим значением 'последователь, сторонник кого-либо, чего-либо', в РЯЛ это семантическое размежевание не проявилось. Здесь на местной почве от имен собственных общественных деятелей создавались новообразования по преимуществу с суффиксом *-ист*. Вот некоторые примеры:

Вчера утромъ національ-соціалісты въ залѣ Палладіума доказывали, что они — единственные, которые могутъ вывести Латвію изъ тупика экономического кризиса. Днемъ въ залѣ Большой Гильдіи на то же самое претендовали «*лачплесисты-меморандисты*» [С, 5.12.1932]; *лачплесист* от имени собственного *Лачплесис*<sup>34</sup>.

Латвійскій рабочій классъ не Янкусомъ и Ершовымъ рудоводится. Слишкомъ онъ сознательнъ, слишкомъ вышколенъ, слишкомъ у него накопилось политического опыта. И онъ не дастъ повести себя и страну по пути, по которому его ведутъ *бергисты* и ихъ коммунистическіе ассистенты [С, 4.05.1929]; Въ резолюціи объ измѣненіи конституціи конгрессъ находить, что требованіе о предоставленіи Президенту государства диктаторскаго полномочій, выдвинутое крестьянскимъ союзомъ, а также и болѣе радикальныя требованія, поддерживаемыя *бергистами* и другими фашистами, является попыткой очистить путь для фашистской диктатуры [С, 7.05.1934]; *бергист* образовано от имени собственного *Бергс*<sup>35</sup>.

По примѣру прошлыхъ лѣтъ, соц.-демократы, передъ тѣмъ, какъ отправиться отъ Народнаго Дома на митингъ на Стадіонѣ, намѣревались пройти демонстративнымъ шествіемъ по главнымъ улицамъ города. [...] Передъ началомъ шествія около Народнаго Дома произошли двѣ стычки между участниками шествія и коммунистами, а въ другомъ мѣстѣ между тѣми же демонстрантами и *карлсонистами* [С, 2.05.1934]; *карлсонист* от имени собственного *Карлсонс*<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Лачплесис / Lačplēsis — герой национального латышского эпоса, богатырь, победитель врагов.

<sup>35</sup> Арвед Бергс /Arveds Bergs (1875 — 1941) — латышский общественный и политический деятель, юрист, издатель, предприниматель. Основатель политической организации *Латвийский национальный совет* / *Latviešu nacionālā padome* (LNP).

<sup>36</sup> Георг Карлсонс / Georgs Karlsons (1874 — 1945) — латышский стрелок, полковник, офицер Генерального штаба вооруженных сил Латвии.

*ЛНК-исты* учредили нелегальную фашистскую партию. [...] Эта партия даже выпустила нелегальные прокламации, в которых указано, что фашистский переворот непредотвратим, и в которых все призываются содействовать перевороту [С, 7.02.1927]; *ЛНК-исты* готовили экспроприацию банка [...] Средства добытые таким путем должны были пойти на подготовку переворота. [...] Экспроприаторы предлагали принять участие в деле начальника ЛНК Прѣде и *ЛНК-исткь* Лаздынь [С, 06.03.1927].

Последние два контекста иллюстрируют отсутствие в РЯЛ орфографических норм при образовании имени лица от существительного нарицательного — аббревиатуры: в данных контекстах *ЛНК* — *Латвийский Национальный Клуб* (название политической партии), а *ЛНК-исты* — номинация членов этой партии. В этих и других аналогичных контекстах суффикс выделен графически написанием через дефис. В ЯМ новые орфографические нормы для подобных образований от аббревиатур и сложных слов в данный период уже сформировались, ср. *чекист* (от *ЧК* — *чека* — *Чрезвычайная комиссия*), *цекист* (от *ЦК* — *цека* — *Центральный комитет*).

В РЯЛ реже, но тем не менее встречаются новообразования от имен собственных со значением ‘последователь, сторонник кого-либо, чего-либо’ с суффиксом *-(ев)ец/- (ов)ец*; ср.:

Ожесточенная борьба между правыми и лѣвыми на собраніи Рижской центр. общей больничной кассы. [...] *Перконкрустовцы* и карлсонисты в выборах правления не принимали участия [С, 15.01.1934]; *перконкрустовцы* образовано от заимствованного из латышского языка имени собственного — названия политической организации<sup>37</sup>; Вѣсьмъ было еще памятно, какъ *бермондтовцы* в началѣ октября 1919 г. нарушили договоръ о перемиріи и начали неожиданное наступленіе на Ригу [С, 21.11.1934]; *бермондовец* от имени собственного *Бермондт*<sup>38</sup>.

## КОНКУРИРОВАНИЕ СУФФИКСОВ *-ИСТ* И *-ЩИК /-ЛЬЩИК /-ЧИК*

Суффикс *-щик/-льщик/-чик*, так же, как и суффикс *-ист*, характеризуется полисемантической. В 20-е гг. XX в. по словообразовательному типу с суффиксом *-щик* (и его вариантами */-льщик*

<sup>37</sup> Перконкрустс / Pērkonkrusts (‘Громовой крест’) — Латышская националистическая организация и политическая партия (1933–1944).

<sup>38</sup> Павел Р. Бермондт-Авалов (1877–973) — генерал-майор, представитель прогерманского направления в белом движении в Прибалтике.

/-чик) активно образовывались от глагольных и именных основ имена лиц, пополняющие следующие основные семантические группы: 1) имена лиц по профессии и роду занятий (*наборщик, набойщик, оценщик, плательщик, подрядчик* и др.); 2) имена лиц по принадлежности к организации, учреждению (*аппаратчик, завкомщик, синдикатчик* и др.); 3) экспрессивно окрашенные имена (*алиментщик, валютчик, волокитчик* и нек. др.). В дореволюционное время развивалась еще одна семантическая группа — 4) с общим значением 'владелец торгового или промышленного заведения': *амбарщик, трактирщик, кабатчик, магазинчик, бакалейщик, галантерейщик, заводчик, сахарозаводчик* и нек. др. Но в 20-е годы в силу экстралингвистических факторов (социального переустройства общества и смены социальной парадигмы) номинации этой группы имен лиц в ЯМ стали «общественно неактуальны» и перешли в пассивный словарь<sup>39</sup>, поэтому многие из приведенных и подобных номинаций в словаре эпохи ТСУ имеют помету *устар.*, например: *магазинчик* (разг., устар.). владелец магазина<sup>40</sup>; *трактирщик* (устар.). хозяин трактира<sup>41</sup>; *мануфактурщик* (устар.). владелец мануфактуры<sup>42</sup>. Однако в Латвии, сохранившей частную собственность, номинации данной семантической группы оставались в активном словаре. Ср. контексты употребления производных слов:

*Магазинчики* и домовладельцы, точно вступивъ въ соревнованіе другъ съ другомъ, стараются наилучшимъ образомъ украсить витрины своихъ магазиновъ и фасады домовъ [С, 22.11.1933]; Финансовый отдѣлъ двинской городской управы, рассмотрѣвъ раскладку трактирнаго налога на 1933 годъ, [...] уменьшилъ налогъ нѣкоторымъ **трактирщикамъ**, вслѣдствіи чего недостающая сумма налога будетъ разложена между остальными владельцами питейныхъ завѣденій [С, 15.02.1933].

Заслуживает внимания факт, что некоторые слова этой семантической группы в РЯЛ конкурируют с дуплетами, образованными по словообразовательному типу с суффиксом *-ист*. В качестве примера рассмотрим пару словообразовательных дуплетов *мануфактурщик — мануфактурист*.

<sup>39</sup> М. Панов (ред.), *Русский язык и советское общество...*, с. 125.

<sup>40</sup> ТСУ, т. 2, стлб. 111.

<sup>41</sup> ТСУ, т. 4, стлб. 769.

<sup>42</sup> ТСУ, т. 2, стлб. 143.

**МАНУФАКТУРЩИК — МАНУФАКТУРИСТ**

Слова *мануфактурист* и *мануфактурущик* — с общим значением ‘владелец мануфактуры’ — в словаре ЯМ отмечены как устаревшие<sup>43</sup>. В отличие от ЯМ, в РЯЛ в 20–30-е гг. они употребляются на конкурентной основе как активные лексемы, с количественным перевесом словоупотреблений с суффиксом *-ист*:

Вслѣдствіе паденія товарныхъ цѣнъ, наши лѣсопромышленники и торговцы, импортеры хлѣба и сахара, производители льна, **мануфактуристы** и даже наши промышленники, которые не могутъ конкурировать съ иностранными фирмами, [...] очутились въ тяжеломъ положеніи [С, 12.01.1926]; Вчера, въ послѣднее воскресенье передъ Рождествомъ, магазины были открыты весь день. [...] **Мануфактуристы** указываютъ, что въ этомъ году предрождественское оживленіе оказывается нѣсколько слабѣе, чѣмъ въ прошломъ году, но покупателей все же довольно много [С, 19.12.1932]; Сегодня въ 12 час. Президентъ республики откроетъ 4-ю международную рижскую выставку. [...] Громадное каменное зданіе съ цѣлымъ рядомъ безконечныхъ лѣстницъ. На нижнемъ этажѣ много мебели. [...] На второмъ этажѣ выставляютъ **мануфактурущики** [С, 20.07.1924].

Несмотря на сокращение (под давлением внешних факторов) семантических групп внутри словообразовательного типа с суффиксом *-щик* и его вариантов, к 20-м гг. XX в. он оказался все-таки семантически перегруженным и по этой причине вовлеченным в процесс специализации, так как «полисемантизм преодолевается естественным развитием словообразовательной системы с ее тенденцией к специализации типов»<sup>44</sup>.

Надо сказать, что специализация суффикса *-щик* в ЯМ определяется еще с конца XIX в. его признанным лидерством в сфере номинации лиц по профессии и роду занятий и с 20-х гг. XX в. идет в направлении роста образования имен лиц, главным образом, технических профессий<sup>45</sup>, что обусловлено экстралингвистическими факторами — потребностями начавшейся в России в конце 20-х гг. индустриализации. Особенно возрастает количество наименований от глагольных основ: развитие разных отраслей промышленности, а также механизация и автоматизация производства «порождает многочисленные дифференцированные наименования профессий по производственным

<sup>43</sup> ТСУ, т. 2, стлб. 143.

<sup>44</sup> М. Панов (ред.), *Русский язык и советское общество...*, с.124.

<sup>45</sup> Там же, с. 125–126.



процессам», ср.: *спускальщик, сметальщик, додувальщик, отжигальщик, выпрямляльщик, отпрессовщик, подшлифовщик, подкрасчик* и др.<sup>46</sup>. Однако эти номинации не были актуальны для Латвии, не наращивающей обороты индустриального развития, поэтому в РЯЛ суффикс *-щик* не получает такого доминирующего значения в сфере образования новых имен лиц по профессиям, как в ЯМ. Между тем давно известные названия ремесленных профессий с этим суффиксом активно употребляются и в РЯЛ:

Министръ финансовъ А. Вальдманъ издалъ распоряженіе, что предприятия, работающія въ одной изъ нижеуказанныхъ специальностей, рассматриваются какъ ремесленные предприятия, а потому на нихъ распространяется законъ объ охранѣ ремесель. Къ этимъ специальностямъ отнесены: **вязальщики**, кожемяки, каменотесы, строители колодцевъ, слесари, шапочники, перчаточники, живописцы, дамскіе и мужскіе портные, электро-инсталляторы, электро-механики, фотографы, парикмахеры, столяры, **переплетчики**, граверы, **кровельщики**, кузнецы, **мльховщики**, **рльчики** по дереву, кондитеры, сапожники, строители лодокъ, булочники, механики, **литейщики** и **формовщики**, мясники, бочары, печники, строители музыкальныхъ инструментовъ, плотники, оптики, гончары, позументеры, **часовщики**, колесники и каретники, **сдельщики**, жестяники, трубочисты, специалисты по обработкѣ тонкихъ кожъ, точные механики, **стекольщики**, серебряныхъ дѣлъ мастера, изготовители щетокъ, метель и кистей, **обойщики**, **каменщики**, **модельщики**, изготовители бѣлья, токари, **заготовщики**, изготовители веревокъ, вулканизаторы, золотыхъ дѣлъ мастера и зубные техники [С, 6.11.1938].

Что касается образования новых имен лиц по месту работы, занятий, службы, по принадлежности к учреждению, к организации, то в 20-е гг. XX в. в ЯМ эту позицию монополизирует стилистически нейтральный суффикс *-(ов)ец*, ср.: *детдомовцы, рабфаковцы, ячейковцы, завкомовцы* (ср. выше *завкомщики*) и др., что становится основой семантического размежевания словообразовательных суффиксов *-щик* и *-(ов)ец* в ЯМ. Тенденция экспансии суффикса *-(ов)ец* в данной области имен лиц в РЯЛ не отмечается, так как факты употребления подобных новообразований с суффиксом *-(ов)ец* в русской публицистике Латвии мы не нашли. Суффикс *-щик* свои позиции не уступает: здесь встречаются некоторые новообразования с суффиксом *-щик* (и его вариантами) в указанном значении 'название лица

<sup>46</sup> Там же, с. 127.

по месту работы, принадлежности к учреждению, организации', в частности — *комитетчик* 'член комитета (районного, городского, Центрального) комсомола или партии' и *аппаратчик* 'чиновник, член партийного, профсоюзного и проч. аппарата':

В последнее время по городу опять в изобилии [...] разбрасывались коммунистические прокламации. Подписаны прокламации коммунистическими центральными комитетами Литвы, Латвии и Эстонии. «*Комитетчики*» призывают свергнуть в балтийских государствах существующий строй и соединиться с Советской Россией [С, 7.10.1924]; В «Сегодня» уже были сообщены подробности ареста в полном составе двинского гор. комитета комсомола [...] Первоначально было арестовано семь *комитетчиковъ*, но одному из них, личность которого невыяснена, удалось убежать [С, 16.12.1930];

Да и нужно-ли вообще доказательство того, что в советском Ноевом ковчеге, имѣуемом хозорганомъ, в которомъ спецы, коммунист-хозяйственники и коммунисты *аппаратчики* (ячейки и мѣсткомъ) подвизаются в гармоническомъ сочетаніи наподобіе рака, щуки и рыбы в Крыловской басне [...] [С, 14.01.1925]; Куда жетратятъ наши деньги? Куда идетъ прибавочная стоимость? На жалованіе *паразитамъ-аппаратчикамъ*. На роскошные особняки. На шикарныхъ комиссарскихъ содержанокъ. На содержаніе нашихъ враговъ-чекистовъ. На дорогие автомобили. На банкеты съ шампанскимъ. Намъ говорятъ, что *коммунисты-аппаратчики* защищаютъ интересы пролетаріата. Это — очевидная, наглая ложь. Развѣ наши природныя богатства не расхищаются *аппаратчиками* вмѣстѣ съ иностранными капиталистами-концессионерами? [С, 23.11.1927].

В пользу положения о нестабильности процесса спецификации словообразовательных суффиксов со значением лица в РЯЛ свидетельствуют факты, что в РЯЛ мы находим не только новообразования с суффиксом *-щик* в значении лица, названного по месту работы, службы, по принадлежности к учреждению, но и факты конкурирования суффиксов *-щик* и *-ист* в этом значении, например в дуплетах *конторщик* и *конторист*.

### **КОНТОРЩИК — КОНТОРИСТ**

В значении 'младший служащий в конторе или другом учреждении по письменной части' в РЯЛ конкурировали два словообразовательных дуплета/синонима — нормативный вариант ЯМ *конторщик*, зафиксированный в ТСУ (второе значение 'ведущий мелкой конторой' устарело)<sup>47</sup> и *конторист* — слово, не отраженное в ЯМ, во всяком случае, в словаре эпохи. Ср.:

<sup>47</sup> ТСУ. Т. 1, стлб. 1447.

**Контористъ**, молодой человекъ, владѣющій латышскимъ, русскимъ, нѣмецкимъ и англійск. языками, большая практика на пишущей машинѣ и тамож. дѣламъ, имѣющій 5-лѣтн. конторскую практику въ японскомъ посольствѣ въ качествѣ **курьера-конториста**, проситъ подходящее мѣсто» [С, 13.02.1935]; в этом же номере газеты *Сегодня*: «Требуется **конторщица**» (женское к *конторщик* — к *онторщица*).

Въ связи съ предстоящимъ переселеніемъ лицъ нѣмецкой національности до сихъ поръ въ управление желѣзныхъ дорогъ поступило заявленіе отъ 68 желѣзнодорожниковъ, изъявившихъ желаніе выѣхать въ Германію. Среди заявившихся 3 врача, 2 нач. участковъ пути, 2 инженера, 1 зав. отдѣломъ, а остальные **конторщики** и рабочіе. Всего же на службѣ, въ желѣзнодорожномъ управленіи число лицъ нѣмецкой національности не превышаетъ 100 человекъ [С, 21.10.1939].

## ВЫВОДЫ

Процесс спецификации словообразовательных суффиксов *-ист*, *-(ов)ец/-ев)ец*, *-щик/-льщик/-чик* как один из наиболее активных процессов, связанных с категорией имен с общим значением лица, поступательно осуществлялся в языке метрополии в 20–30-е гг. и привел к семантическому размежеванию значений многозначных словообразовательных суффиксов, а следовательно, к устранению дуплетности. Однако данный процесс не затронул региональный русский язык Латвии 1918–1940 гг. В РЯЛ естественное и неизбежное следствие процесса спецификации — устранение словообразовательных дуплетов — не отмечается, а, напротив, наблюдается их выраженное конкурентное соперничество (нередко в одном или ближайшем контексте); ср.: *спортсмен* — *спортист*, *ленинец* — *ленинист*, *мануфактурищик* — *мануфактурист*, *конторщик* — *конторист*.

Образование и закрепление в РЯЛ в 20–30-е гг. новых слов на основе существующих словообразовательных суффиксальных типов русского языка обычно сопровождается конкурентной борьбой словообразовательных синонимов-дуплетов, один из которых пришел из ЯМ (*спортсмен*, *конторщик* и др.), второй же в ЯМ неизвестен и является новообразованием в РЯЛ. Это касается прежде всего слов, появившихся в результате продуктивности в РЯЛ словообразовательного суффикса *-ист*: *марафонист*, *спортист*, *ленинист*, *конторист*, *бергист*, *карлсонист* и др. Данные языковые факты свидетельствуют о том, что суффикс *-ист* не уступил доминирующие позиции при об-

разовании номинаций от основ имен собственных в значении ‘последователь, сторонник основателя какого-либо общественно-политического, религиозно-философского и проч. направления, учения, движения’, как это наблюдается в ЯМ по отношению к ЯМ. Не прослеживается и отмеченная в ЯМ тенденция экспансии суффикса *-(ов)ец* при образовании имен лиц по месту работы, службы, по принадлежности к учреждению, к организации. Не является очевидным и доминирование суффикса *-щик* (и его вариантов) в сфере образования новых имен по роду занятий, профессии.

Невыраженность в РЯЛ спецификации словообразовательных суффиксов, наблюдаемой в ЯМ, конкурирование дуплетов есть косвенное свидетельство консервации языковых средств в области словообразования.

This work is supported by state research programme “Letonika – Fostering a Latvian and European Society” project *Diversity of Latvian Language in Time and Space* (№ VPP-LETONIKA-2021/4-0003)

## REFERENCES

- Abyzov, Yuriy. “20 let russkoy pečati v nezavisimoy Latvii.” Infant’yev, Boris (Ed.). *Russkiye v Latvii: istoriya i sovremennost’*. Вып. 2, Riga: RGCO, 1997: 3–33 [Абызов, Юрий. „20 лет русской печати в независимой Латвии.” Инфантьев, Борис (ред.). *Русские в Латвии: история и современность*. Вып.2, Рига: РГЦО, 1997, с. 3–33].
- Babenco, Lyudmila. *Bol’shoj tolkovyy slovar’ russkich sushchestvitel’nykh: Ideograficheskoye opisaniyue. Sinonimy. Antonimy*. Moskva: AST-PRESS, 2008 [Бабенко, Людмила. *Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы*. Москва: АСТ-ПРЕСС, 2008] <http://rus-yaz.niv.ru/doc/dictionary/noun/fc/slovar-209-9.htm#zag-9780>>.
- BAS (bol’shoj akademicheskij slovar’). *Slovar’ sovremennogo russkogo literaturnogo yazyka. V 17-ti tomah*. Moskva–Leningrad: Izd-vo Akademii Nauk SSSR, 1948–1965 [БАС (Большой академический словарь). *Словарь современного русского литературного языка. В 17-ти томах*. Москва–Ленинград: Изд-во Академии Наук СССР, 1948–1965].
- Koshkin, Igor’. “Kontakty russkogo yazyka v Latvii v pervoy polovine XX v.” Kyul’moya, Irina (ed.). *Humaniora Lingua Russica. Aktivnyye processy v russkom yazyke diaspory i metropolii. Trudy po russkoy i slavyanskoj filologii. Lingvistika XII*. Tartu: Tartuskiy universitet, 2009: 82–102 [Кошкин, Игорь. “Контакты русского языка в Латвии в первой половине XX в.” Кюльмоя, Ирина (ред.). *Humaniora Lingua Russica. Активные процессы в русском*

## О НЕКОТОРЫХ СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ...

- языке диаспоры и метрополии. Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика XII. Tartu: Тартуский университет, 2009: 82–102].
- Krisin, Leonid. *Inoyazichnyye slova v sovremennom russkom yazyke*. Moskva: Nauka, 1968 [Крысин, Леонид. *Иноязычные слова в современном русском языке*. Москва: Наука, 1968].
- Krisin, Leonid. *Russkoye slovo, svoÿe i chuzhoye: Issledovaniya po sovremennomu russkomu yazyku i sociolingvistike*. Moskva: Yaziki slavyanskoÿ kul'tury, 2004 [Крысин Л.П. *Русское слово, своё и чужое: Исследования по современному русскому языку и социолингвистике*. Москва: Языки славянской культуры, 2004].
- MAS (Malyy akademicheskyy slovar'). Yevgen'yeva, Anastasiya (ed.). *Slovar' russkogo yazyka. V 4-h tomah*. Moskva: Gosudarstvennoye izd-vo inostrannykh i nacional'nykh slovarey, 1957–1961. [МАС (Малый академический словарь). Евгеньева, Анастасия (ред.). *Словарь русского языка. В 4-х томах*. Москва: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1957–1961]. <<http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp>>.
- Mokiyenko, Valeriy, and Nikitina, Tat'yana. *Tolkovyy slovar' yazyk Sovdepïi*. Sankt-Peterburg: Folio-Press, 1998 [Мокиенко, Валерий, and Никитина, Татьяна. *Толковый словарь языка Совдепии*. Санкт-Петербург: Фолио-Пресс, 1998].
- Panov, Michail (ed.). *Russkiy yazyk i sovetskoye obshchestvo: Sociologo-lingvističeskoye issledovaniye. Slovoobrazovaniye russkogo literaturnogo yazyka*. Moskva: Nauka, 1968 [Панов, Михаил (ред.). *Русский язык и советское общество: Социолого-лингвистическое исследование. Словообразование русского литературного языка*. Москва: Наука, 1968].
- Panov, Michail. *Trudy po obshchete yazykoznanïyu i russkomu yazyku*. Т. 2. Moskva: Yaziki slavyanskoÿ kul'tury, 2007 [Панов, Михаил. *Труды по общему языкознанию и русскому языку*. Т. 2. Москва: Языки славянской культуры, 2007].
- Shelishchev, Afanasiy. *Yazyk revolyucionnoy epohi: Iz nablyudeniÿ nad russkim yazykom poslednih let. 1917–1926*. Moskva: Rabotnik prosveshcheniya, 1928 [Селищев, Афанасий. *Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет. 1917–1926*. Москва: Работник просвещения, 1928].
- Shvedova, Nataliya (ed.). *Russkiy semanticheskiy slovar'*. Т. 1: *Slova ukazyuyushchiye (mestoimeniya). Slova imenyuyushchiye: imena sushchestvitel'niye (Vsyë zhivoye. Zemlya. Kosmos)*. Moskva: Azbukovnik, 1998 [Шведова, Наталия (ред.). *Русский семантический словарь*. Т. I: *Слова указующие (местоимения). Слова именующие: имена существительные (Всё живое. Земля. Космос)*. Москва: Азбуковник, 1998]. <<http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=355>>.
- Sorokin, Yuriy. *Razvitiye slovarnogo sostava russkogo literaturnogo yazyka. 30–90-ye gody XIX veka*. Moskva–Leningrad: Nauka, 1965 [Сорокин, Юрий. *Развитие словарного состава русского литературного языка. 30–90-е годы XIX века*. Москва–Ленинград: Наука, 1965].
- Stoykova, Tat'yana. "Formirovaniye yazyka russkoyazichnogo men'shinstva: russkiy yazyk Latviyskoÿ Republiki 1918– 1940 gg. i yazyk metropolii." *Mir russkogo slova i russkoye slovo v mire. XI kongress MAPRYAL*. Т. 3. Sofiya: Heron Press, 2007: 211–218 [Стойкова, Татьяна. "Формирование языка русскоязычного меньшинства: русский язык Латвийской республики 1918–1940 гг. и язык

- метрополии.” *Мир русского слова и русское слово в мире. XI конгресс МАПРЯЛ*. Т. 3. София: Heron Press, 2007: 211–218].
- Stoykova, Tat’jana. “Nekotoriye osobennosti yazika russkoy publicistiki Latvii (1918–1949).” *Filologiya v XXI veke. Specvypusk*. 2019. Perm’: Permskiy gosudarstvennyu nacional’nyu issledovatel’skiy universitet, 2019: 282–287 [Стойкова, Татьяна. “Некоторые особенности языка русской публицистики Латвии (1918–1940).” *Филология в XXI веке. Спецвыпуск*. 2019. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2019: 282–287].
- TSU. Ushakov, Dmitriy (ed.). *Tolkovyy slovsr’ russkogo yazika. V 4-h tomah*. Moskva: Gosudarstvennoye izd-vo inostrannyh i nacional’nyh slovarey, 1935–1940 [ТСУ. Ушаков, Дмитрий (ред.). *Толковый словарь русского языка. В 4-х томах*. Москва: Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1935–1940].
- Vacek, Jiří, and Babka, Lukaš. *Golosa izgnannikov: periodicheskaya pechat’ emigracii iz sovetskoy Rossii (1918–1945)*. Zolotaryëv, Igor’, Chlebina, Anna (transl.). Praga: Nacional’naya biblioteka Cheshskoy Respubliki, 2009 [Вацек Йиржи, and Бабка, Лукаш. *Голоса изгнанников: Периодическая печать эмиграции из советской России (1918–1945)*. Перев. Золотарев, Игорь, and Хлебина, Анна (перев.). Прага: Национальная библиотека Чешской Республики, 2009].
- Vinogradov, Viktor, and Shvedova, Nataliya (eds.). *Ocherki po istoricheskoy grammatike russkogo literaturnogo yazika XIX veka*. Moskva: Nauka, 1964 [Виноградов, Виктор, and Шведова, Наталия (ред.). *Очерки по исторической грамматике русского литературного языка XIX века*. Москва: Наука, 1964].

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И СОКРАЩЕНИЙ

- ГНВ — газета *Голос народа: вестник Русской крестьянской фракции Сейма*. Рига, 1933–1935.
- ДВЕИЖ — журнал «Для Вас: Ежедневный иллюстрированный журнал», Рига, 1933–1940.
- одобр. — одобрительное
- разг. — разговорное
- РЯЛ — русский язык Латвии
- ЯМ — язык метрополии
- С — газета *Сегодня*. Рига, 1919–1940.
- СГ — газета *Слово: русская национально-демократическая газета*. Рига, 1924–1929.
- спорт. — спортивное
- ср. — сравни
- стлб. — столбец (в толковом словаре)
- устар. — устаревшее



AGATA ŁUCJA KSIĄŻEK

 ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9346-4899>

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

## DEKONSTRUKCJA DISKURSU POLITYCZNEGO W PARODII NOWOROCZNYCH PRZEMÓWIEŃ WŁADIMIRA PUTINA

DECONSTRUCTION OF THE POLITICAL DISCOURSE IN A PARODY OF VLADIMIR PUTIN'S NEW YEAR SPEECHES

The aim of this article is to analyze the strategies of deconstruction of political discourse in contemporary audiovisual parodies. It presents case study of Yegor Loskutov's parody, which is a reminiscence of the New Year speeches of Vladimir Putin. The text indicates the features of political discourse that are subject to parodic transformations. The study presents a new linguistic perspective on the phenomenon of deconstruction in comparison to the theory of language games. The analysis of the sample work leads to the conclusion that the authors of contemporary parodies conduct a multipronged deconstruction of political messages on the visual, lexical, pragmatic and stylistic levels. By imitating the speeches of authorities representatives with implementation of ironic and allusive signals, language games, and stylistic transformations, the authors of the parodies criticize the techniques of communication of politicians and the ideas they represent.

Rozwój nowych mediów zapewnił nieograniczony dostęp do informacji. Wszelkie publiczne wystąpienia polityków spotykają się z natychmiastową reakcją internautów. Jednym z najciekawszych sposobów prowadzenia polemiki z przedstawicielami władz są internetowe parodie, których przedmiotem nierzadko staje się sam styl wypowiedzi politycznych. Dochodzi w nich do szczególnego zabiegu dekonstrukcji, który pozwala unaocznić odbiorcom cechy dyskursu władzy. Celem niniejszego badania jest analiza oraz określenie roli strategii dekonstrukcji dyskursu dokonującej się we współczesnych audiowizualnych utworach parodystycznych. Badanie ma charakter studium przypadku (*case study*) opartego na parodii noworocznych przemówień prezydenta Rosji Władimira Putina autorstwa Jegora Łoskutowa. W celu zbadania parodystycznych deformacji zastosowana została metoda analizy pragmatycznej, stylistycznej oraz

multimodalnej utworu audiowizualnego, a także analiza dyskursu. W badaniu dyskurs rozumiany jest za Janiną Labochą jako norma regulująca tworzenie wypowiedzi oraz strategia przyjęta w działalności komunikacyjnej<sup>1</sup>.

Zjawisko dekonstrukcji dotychczas rozpatrywane było głównie w aspekcie filozoficznym oraz literaturoznawczym, choć może stanowić również interesujący obiekt badań lingwistycznych. Sam termin został wprowadzony do nauk humanistycznych w latach 60. przez Jacquesa Derridę, który pojmował dekonstrukcję jako wielość możliwych odczytań języka, sposób interpretacji tekstu oparty na negacji stereotypu lub włączeniu treści do nowego kontekstu<sup>2</sup>. W nurcie badań kultury postmodernizmu nastąpiło zawężenie terminu do specyficznego zabiegu tekstualnego polegającego na implementowaniu wybranych struktur archetypu do nowego utworu w celu uwydatnienia niespójności tekstu źródłowego. W takim ujęciu dekonstrukcja bywa utożsamiana z parodią<sup>3</sup>.

Jako gatunek oparty na zamierzonej transformacji prototekstu parodia należy do kanonu intertekstualności<sup>4</sup>. Pojęcie „intertextualité” zostało wyprowadzone przez Julię Kristewą z Bachtinowskich rozważań nad dialogicznością. W szerokim znaczeniu rozumiane jest ono jako kategoria obejmująca ogół własności tekstu wskazujących na jego powiązania z innymi wytworami<sup>5</sup>. Świadomość występowania tych zależności niejednokrotnie staje się warunkiem właściwej interpretacji tekstu. W większości przypadków autorzy celowo sygnalizują występowanie powiązań między utworami, stosując odpowiednie wskaźniki intertekstualności. Ryszard Nycz dzieli je na trzy podstawowe grupy: presupozycje, wskazujące na istnienie sądów niewynikających bezpośrednio z treści, atrybucje, służące odzwierciedleniu wybranych cech oryginału, oraz anomalie — miejsca niespójne, dysharmonijne<sup>6</sup>. Największe nagromadzenie wymienionych

<sup>1</sup> J. Labocha, *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 60–61.

<sup>2</sup> Е. А. Алексеева, Т. М. Тузова, *Деконструкция*, w: А. А. Грицанова (red.), *История философии. Энциклопедия*, Интерпрессервис, Минск 2002, s. 292–293.

<sup>3</sup> R. Phiddian, *Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?*, „New Literary History” 1997, nr 4, s. 681.

<sup>4</sup> L. Hutcheon, *Ironia, satyra, parodia — o ironii w ujęciu pragmatycznym*, przeł. K. Górka, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 1, s. 335.

<sup>5</sup> R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki” 1990, nr 2, s. 97.

<sup>6</sup> Tamże, s. 98–99.



wskaźników daje się zaobserwować w utworach parodystycznych. Manfred Pfister, wyznaczając podstawowe kryteria skalowania intertekstualności, do których należą referencjalność, komunikatywność, autorefleksyjność, strukturalność, selektywność i dialogowość, uznał parodię za najbardziej dialogiczny ze wszystkich gatunków literackich<sup>7</sup>. Parodie nawiązują do konkretnych tekstów lub typów dyskursów w sposób jawny i intencjonalny, przez co cechują się wysoką komunikatywnością. W powstałej w ten sposób metakomunikacji odzwierciedla się autorefleksyjna świadomość stosowania zabiegów intertekstualnych, które stanowią strukturalny szkielet tekstów wtórnych. Wybór prototekstów związany jest z określonymi zamierzeniami nadawcy, a ich przytaczanie odbywa się w sposób dobitny i wyrazisty. Wszystko to służy podkreśleniu tekstualnych różnic i dialogowej relatywizacji wytworów leżących u podstaw parodystycznej transformacji.

Dekonstrukcja dokonująca się w utworach parodystycznych również powinna być rozpatrywana jako zabieg intertekstualny, przy czym charakter tej relacji może być rozumiany dwojako. Jak wskazuje Wasilij Moskwin, podstawę intertekstualności stanowią jednostki kommemoratywne — szeroko rozpoznawalne ideologemy, elementy konkretnej doktryny, czyli autorskiej wizji świata<sup>8</sup>. Obiektem intertekstualnej modyfikacji może być zarówno konkretny tekst (eksplicytna intertekstualność), jak również zbiór wyróżników pierwowzoru tworzonych przez większą liczbę wypowiedzi o wspólnych cechach (implicitna intertekstualność). Dekonstrukcji może podlegać zatem nie tylko jednostkowy wytwór, ale również pewien schemat, w tym ogół zachowań językowych osoby lub grupy osób, co związane jest z pojęciem dyskursu. W takim ujęciu należy rozpatrywać liczne intertekstualne gry w prozie Władimira Sorokina i Wiktora Pielewina, w której transformowane były nie tyle konkretne wypowiedzi polityków, ile radziecka nowomowa *in genere*. W danym kontekście krystalizuje się nowa, lingwistyczna definicja dekonstrukcji jako zabiegu polegającego na zamierzonej modyfikacji treści, struktury lub kontekstu realnych bądź potencjonalnych komunikatów. Termin ten zbliża się z pojęciem gry językowej rozumianej jako zabieg celowego naruszenia

<sup>7</sup> M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 4, s. 207.

<sup>8</sup> В. П. Москвин, *Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология*, „Известия Волгоградского государственного педагогического университета” 2013, nr 6, s. 57.

normy językowej lub komunikacyjnej<sup>9</sup>. Dekonstrukcja wykorzystuje wiele formalnych strategii gry językowej, jednak samo pojęcie powinno być rozumiane szerzej, z uwzględnieniem jego aspektu funkcjonalnego. Zabieg ten polega nie tylko na niekonwencjonalnym użyciu języka, lecz odnosi się zawsze do określonego prototekstu lub dyskursu, którego cechy muszą zostać uwzględnione przy jego badaniu.

Dekonstrukcja stosowana jest głównie w sytuacji, gdy intencje nadawcy nie są wyrażone w sposób jawny, lub gdy niemożliwe jest udzielenie odpowiedzi przy użyciu takiego samego kodu ze względu na istnienie nierówności między uczestnikami procesu komunikacji. Dlatego też jej obiektem często staje się dyskurs władzy tworzony przez elity społeczne posiadające pewną przewagę komunikacyjną nad odbiorcą. Naczelnym celem dekonstrukcji w stosunku do dyskursu politycznego jest ujawnienie prawdziwych intencji nadawców poprzez modyfikację treści oraz struktury ich komunikatów. Zabieg ten warto prześledzić na przykładzie współczesnego utworu parodystycznego autorstwa Jegora Łoskutowa, rosyjskiego satyryka prowadzącego osobisty wideoblog na portalu YouTube od lipca 2017 roku. Stworzona przez niego parodia *Слитое новогоднее обращение президента*, opublikowana 30 grudnia 2019 roku, stała się jedną z najbardziej popularnych trawestacji wypowiedzi Władimira Putina, zyskując ponad milion wyświetleń oraz 4 000 komentarzy.

Utwór jest reminiscencją noworocznych przemówień prezydenta Federacji Rosyjskiej transmitowanych na kanałach telewizji publicznej w nocy z 31 grudnia na 1 stycznia od 1999 roku (z pominięciem czterech lat kadencji Dmitrija Miedwiediewa). Warto zaznaczyć, że wystąpienia te w ostatnich latach stały się szczególnym obiektem badań językoznawców oraz politologów, którzy rozpatrują je pod kątem wybranych strategii retorycznych, właściwości mowy motywacyjnej oraz technologii *public relations*. Taisija Komisarowa klasyfikuje przemówienia noworoczne jako oddzielny gatunek dyskursu politycznego, który wyróżnia się dominującą funkcją fatyczną<sup>10</sup>. Ich podstawowym celem jest wyrażenie jedności nadawcy komunikatu oraz odbiorców

<sup>9</sup> В.З. Санников, *Русский язык в зеркале языковой игры*, Языки славянской культуры, Москва 2002, s. 14–16.

<sup>10</sup> Т.С. Комисарова, «Новогоднее обращение» как жанр политического дискурса (сравнительный анализ новогодних обращений В.В. Путина и Г. Шрёдера), w: А.Г. Пастухов (red.), *Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе*, т. 2, Орловский государственный институт искусств и культуры, Орел 2005, s. 143–144.

jako przedstawicieli wspólnego systemu wartości<sup>11</sup>. Noworoczne posłania należą do najbardziej skonwencjonalizowanych typów przemówień. Charakteryzują się one stałą strukturą, której kluczowymi elementami są ocena wydarzeń minionego roku, podkreślenie wartości moralnych społeczeństwa rosyjskiego oraz utarte formuły życzeniowe. Jak zauważa Marta Noińska, to właśnie rytualność oraz powtarzalność motywów czynią je tekstami precedensowymi<sup>12</sup>. Rozpoznawalność ich formy sprzyja powstawaniu tekstów wtórnych, w których naczelnne cechy przemówień podlegają ironizacji bądź hiperbolizacji.

Analizując utwór rosyjskiego satyryka, warto zwrócić uwagę na tytuł parodii. Zastosowanie leksemu „слитое” w odniesieniu do przemówienia prezydenta nosi w niej podwójny charakter. Po pierwsze dany wyraz może wskazywać na fakt, że rozpatrywany utwór jest kombinacją większej liczby wypowiedzi, co związane jest z petryfikacją gatunku noworocznych przemówień. Z drugiej strony leksem może być tłumaczony jako „pełny”, „całościowy”. Przy takim założeniu celem autora byłoby przekazanie odbiorcom sugestii, że wypowiedzi prezydenta transmitowane na oficjalnych kanałach są jedynie fragmentami wyekscerpowanymi z większej całości. W parodii przedstawione zostało nie przemówienie jako gotowy wytwór, ale raczej złożony proces jego konstruowania. Uczestniczy w nim nie tylko prezydent jako główny nadawca komunikatu, ale również osoba odpowiedzialna za kształtowanie wizerunku polityka. Oś strukturalną parodii stanowi dialog dwóch postaci, które wspólnie decydują o finalnym kształcie posłania do narodu.

Korelacja pomiędzy utworem Jegora Łoskutowa oraz parodionym prototekstem wyraża się w poszczególnych sygnałach intertekstualności, których głównym nośnikiem jest plan audiowizualny. Parodię otwiera kompozycja muzyczna zwana „Prezydencką Fanfara”, wykonywana w trakcie uroczystości z uczestnictwem prezydenta. Na pierwszych kadrach widnieje napis „Новогоднее обращение президента России Владимира Владимировича Путина”, wyświetlany na tle wieży zegarowej moskiewskiego Kremla. Występujący w parodii aktor charakteryzowany jest na prezydenta Federacji

<sup>11</sup> 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. 171.

<sup>12</sup> M. Noińska, *Co roku to samo... Z historii orędzia noworocznego w Polsce, Niemczech i Rosji*, „Przegląd Wschodnioeuropejski” 2018, nr 2, s. 103.

Rosyjskiej. Warto zwrócić uwagę na intonację parodysty, która opiera się na dzieleniu syntagmatycznym tekstu ze zwiększoną częstotliwością występowania pauz, co uznawane jest za cechę charakterystyczną stylu Władimira Putina<sup>13</sup>. Utwór Łoskutowa ma charakter metadyskursywny: ukazuje proces konstruowania wypowiedzi polityka, doboru wyrażań, środków stylistycznych oraz selekcji informacji. Pierwszym sygnałem podważającym prawdziwość prezydenta jest sam sposób przedstawienia sytuacji komunikacyjnej. Proces tworzenia noworocznego przemówienia kontrolowany jest przez powołanego do tego celu specjalistę i jednocześnie operatora kamery, który dokonuje licznych modyfikacji tekstu. Widniejąca na drugim planie panorama Moskwy przeplata się z tłem studia telewizyjnego (*green screen*), co nosi znamiona symulacji. Powyższe elementy wskazują na brak autentyczności w wystąpieniach prezydenta, formułowanych według ściśle określonych zasad.



Kadr noworocznego przemówienia Władimira Putina transmitowanego na kanale *Россия 1* 31 grudnia 2017 roku



Kadr parodii Jegora Łoskutowa z 30 grudnia 2019 roku

<sup>13</sup> Ю.С. Альшеева, *Речевой портрет В.В. Путина*, „Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание” 2012, nr 2, s. 172.



Kadr parodii Jegora Łoskutowa przedstawiający studio telewizyjne, w którym nagrywane jest przemówienie prezydenta

W analizowanej parodii wypowiedź rozpoczyna się od zwrotu „дорогие друзья” pełniącego funkcję fatyczną. Wybór tego określenia związany jest ze strategią integracji, która na równi ze strategiami orientacji oraz agonalności wchodzi w funkcjonalną triadę komunikowania politycznego<sup>14</sup>. Apostrofy służące nawiązaniu bezpośredniego kontaktu z adresatami często przybierają formę wyrażen kliszowanych. Tego typu powtarzalne zwroty, stanowiące łatwo rozpoznawalne wyróżniki dyskursu politycznego, jako pierwsze poddają się parodystycznym transformacjom. W rozpatrywanym utworze wyrażenie „дорогие друзья” zostaje zdekonstruowane przez operatora kamery, który kieruje do prezydenta następujący komentarz:

„Дорогие друзья” давайте заменим на что-то. Я все понимаю, но не у всех, как у вас, друзья дорогие. Просто „друзья”.

W propozycji rezygnacji z określenia „дорогие” w tym kontekście kryje się aluzja do bogactwa osób z najbliższego kręgu prezydenta. Zastosowana w tekście gra językowa ewokuje pierwotne (nieprzenośne) znaczenie wyrazu „дорогой” — posiadający wysoką cenę. Stwierdzenie „не у всех, как у вас, друзья дорогие” sugeruje brak równości między zamożnymi przedstawicielami elity oraz większością społeczeństwa rosyjskiego. W taki sposób wyrażenie użyte w celu nawiązania relacji opartych na bliskości staje się *de facto* sygnałem różnic pomiędzy politykiem a adresatami jego przemówienia. Co więcej, w powyższym fragmencie implicytnie poru-

<sup>14</sup> Е. И. Шейгал, *Семиотика политического дискурса*, Российская государственная библиотека, Москва 2005, s. 285, [https://www.academia.edu/9556373/Шейгал\\_Политический\\_дискурс](https://www.academia.edu/9556373/Шейгал_Политический_дискурс) (16.05.2021).

szony zostaje temat korupcji. Zastosowanie określenia „дорогие” może odnosić się do wysokiej ceny, za jaką polityk pozyskuje swoich zwolenników.

Przedmiotem gry parodysty stają się również symbole o wysokim nacechowaniu aksjologicznym. Wśród nich Walery Pisarek wyróżnia znaki o pozytywnych konotacjach (miranda) oraz o negatywnym wydźwięku (kondemnanda)<sup>15</sup>. Jak zaznacza Michał Głowiński, łatwe do zapamiętania oraz szeroko rozpoznawalne symbole są podstawowym nośnikiem ocen. W komunikowaniu politycznym najczęściej bazują one na skrajnych opozycjach „dobry–zły”, „swój–obcy”, kreujących jednoznaczny obraz rzeczywistości<sup>16</sup>. W utworzonej przez parodystę wypowiedzi prezydenta pojawiają się takie miranda, jak „мечта”, „мирное голубое небо”, „счастливое детство”, „достойная старость”. Akumulacja tych wyrażen w obrębie jednego zdania wpływa jednak na zmniejszenie wyrazistości ich znaczenia. Sprowadzane są one do pozycji frazesów — jednostek powtarzalnych i pozbawionych głębszych treści. Gdy słuszność ich stosowania zostaje zakwestionowana przez specjalistę, prezydent powołuje się na kolejny symbol — wolność słowa.

Prezydent: Есть же в конце концов свобода слова!

Specjalista: Так, вы свободны, Владимир Владимирович. Каждый в нашей стране имеет право на самовыражение, но в рамках закона. Это же ваша цитата!

Doprecyzowanie pojęcia „свобода слова” poprzez wyrażenie „в рамках закона” stanowi niejako podważenie jego istoty. Jednocześnie zabieg ten wskazuje na zjawisko swobodnego manewrowania pozytywnie nacechowanymi pojęciami i ich modyfikacji zgodnie z celem komunikacyjnym nadawcy.

Autor parodii, dekonstruując system narracyjny wypowiedzi politycznych, zwraca również uwagę na kwestię składanych przez władze obietnic.

Prezydent: Грядущее десятилетие ознаменуется скачком в экономике, науке, здравоохранении и образовании в нашей стране.

Specjalista: Вот, все хорошо, только уберем „в нашей стране” [...], потому что все эти скачки в разных сферах-то произойдут где-нибудь, но лучше

<sup>15</sup> W. Pisarek, *Symbol, WIZERUNEK, narracja — trzy poziomy perswazji*, „Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego” 2014, t. 27, s. 11.

<sup>16</sup> M. Głowiński, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Universitas, Kraków 2009, s. 11–33.

не уточнять, что прямо в нашей стране. Тогда это будет просто факт, а не обещание.

Prezydent: А что плохого в обещаниях?

Specjalista: Ну, кроме того, что их исполнять надо, ничего...

Ironia zauważalna w ostatnim zdaniu oparta jest na pewnym dysonansie poznawczym. Obietnica, pojmowana jako akt komisywny, zakłada zamiar wypełnienia określonego zobowiązania względem odbiorcy. Jej realizacja nie jest więc kwestią poboczną, lecz esencjonalną. W danym fragmencie autor parodii sugeruje, że politycy dopuszczają się nadużyć, składając obietnice, których nie są w stanie dotrzymać.

Ciekawym przykładem parodystycznej gry na poziomie leksyki jest wykorzystanie neologizmu „Рособраценнадзор” będącego skrótownicem mieszanym utworzonym przez analogię z nazwami „Рособрнадзор”, „Росздравнадзор” itd. Skonstruowany na bazie wyrazów „российский”, „обращение” i „надзор” skrótownic przywoływany jest jako określenie nieistniejącej w rzeczywistości instytucji, którą można byłoby nazwać „Федеральная служба по надзору за обращением к населению”. Dana struktura byłaby odpowiedzialna za sprawowanie kontroli nad publicznymi wypowiedziami polityków. Samo utworzenie neologizmu na zasadzie podobieństwa formalnego z funkcjonującymi nazwami instytucji kontrolnych jest szczególnego rodzaju grą z rosyjskimi realiami. Autor parodii wskazuje w ten sposób, że nadzór władzy obejmuje niemalże każdą sferę życia, w tym działalność werbalną samych polityków. „Рособраценнадзор” miałby być również podmiotem dokonującym selekcji przekazywanych przez władzę informacji, aby, jak ironicznie zaznacza bohater parodii, „не powiedzieć ничего збѣдного” („ничего лишнего не сказать”).

Parodystyczna dekonstrukcja dokonuje się również na poziomie stylistycznym. W utworze Łoskutowa daje się zauważyć wyraźny dysonans pomiędzy wypowiedziami prezydenta, który stosuje styl wysoki, staranny, oraz operatora kamery, wysławiającego się w języku potocznym, o czym świadczy zwiększona częstotliwość użycia partykuł „ну”, „же”, wyrazu wtrąconego „вот” oraz zastosowanie leksemu „нормально” dla wyrażenia pozytywnej oceny i czasownika „торчатъ” w odniesieniu do czynności wykonywanej przez człowieka. W dialogu dochodzi również do transformacji przysłowia „быстрее начнем, быстрее закончим”, które przybiera formę „быстрее отстреляемся, быстрее закончим”, będącą konstrukcją tautologiczną, jako że wyraz „отстреляться” w rejestrze potocznym jest *de facto* synonimem

słowa „закончить”. Powyższe zabiegi stylistyczne mają na celu dekonstrukcję jednej z najważniejszych cech dyskursu politycznego, jaką jest teatralność lub też rytualność. Jak zauważa Jerzy Bralczyk, język polityki, będąc tworem zinstytucjonalizowanym, opiera się na stałych wyrażeniach oraz nazwach-etykietkach o stabilnych konotacjach. Wykorzystywanie ujednoliczonego, często skomplikowanego kodu ma na celu podniesienie autorytetu mówcy<sup>17</sup>. W parodii akcent położony jest jednak na obcość stylu wypowiedzi politycznych, silnie kontrastujących z żywą mową operatora kamery, z którym łatwiej utożsamiać się odbiorcy.

Najbardziej istotne transformacje stylistyczne wprowadzane są do wypowiedzi samego polityka sukcesywnie deformowanej przez specjalistę. Wraz z każdą zmianą mającą na celu zatuszowanie niekorzystnych dla prezydenta informacji zmniejsza się przejrzystość tekstu. Dążenie do stworzenia poprawnej politycznie wypowiedzi jest źródłem absurdu stanowiącego oś konstrukcyjną parodii Łoskutowa. Jako przykład może posłużyć zamiana przymiotnika „новый” wyrażeniem „пока еще не вызывающий доверия”, które nie może być traktowane jako jego pełnoprawny synonim. Zastosowanie tego połączenia wyrazowego sugeruje jednak antyprogresywny charakter rosyjskiej polityki, w której to zjawiska nowe odbierane są jako niebezpieczne.

Дорогие сограждане! Ново- (пока еще не вызывающая доверия) -годняя ночь — это время чудес, открытий и больших надежд.

We współczesnych utworach parodystycznych dekonstrukcja wykorzystywana jest w celu wyeksponowania cech dyskursu politycznego. Zabieg ten poprzez komizm oraz grę językową umożliwia wyjawienie nowych sensów w wypowiedziach przedstawicieli władz. W utworze Jegora Łoskutowa dekonstrukcja dokonywana jest na wszystkich poziomach prototekstu: pragmatycznym, leksykalnym oraz stylistycznym. Przedstawienie sytuacji komunikacyjnej jako kontrolowanego procesu konstruowania przemówienia prowadzi do podważenia autentyczności wypowiedzi prezydenta. Imitacja komunikatów politycznych z włączeniem sygnałów ironicznych oraz aluzyjnych służy naruszeniu strategii integracji opartej na fatycznych i komisywnych aktach mowy. Nagromadzenie pozytywnie nacecho-

<sup>17</sup> J. Bralczyk, *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*, Trio, Warszawa 2001, s. 49.



wanych wyrazów-symboli w parodii prowadzi do osłabienia ich semantyki. Poprzez grę w zakresie polisemii wyrazów oraz słowotwórstwa dekonstruowany jest wykorzystywany przez polityków aparat pojęciowy. Zastosowane transformacje stylistyczne naruszają patectyczny charakter komunikatu. Autor utworu, wprowadzając zmiany w treści przemówienia, implicytnie porusza zagadnienia życia politycznego i gospodarczego Rosji. Jak wynika z analizy materiału, poprzez zabiegi dekonstrukcyjne we współczesnych parodiach dokonywana jest nie tylko imitacja wypowiedzi politycznych dla celów humorystycznych, ale również demaskacja i napiętnowanie stosowanych przez polityków technik komunikacyjnych oraz podważeniu poddany zostaje autorytet samych mówców.

## REFERENCES:

- Alysheva, Yuliya Sergeevna. "Rechevoy portret V. V. Putina." *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Yazykoznaniiye*, 2012, no. 2: 171–174 [Алышева, Юлия Сергеевна. "Речевой портрет В. В. Путина." *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание* 2012, no. 2: 171–174].
- Bralczyk, Jerzy. *O języku polskiej propagandy politycznej lat siedemdziesiątych*. Warszawa: Trio, 2001.
- Głowiński, Michał. *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*. Kraków: Universitas, 2009.
- Gritsanov, Aleksandr Alekseyevich. "Dekonstruksiya." *Istoriya filosofii. Entsiklopediya*. Minsk: Interpres, 2002 [Грицанов, Александр Алексеевич. "Деконструкция." *История философии. Энциклопедия*. Минск: Интерпрессервис, 2002].
- Hutcheon, Linda. "Ironia, satyra, parodia — o ironii w ujęciu pragmatycznym." Transl. Górska, Krystyna. *Pamiętnik Literacki*, 1986, no. 77/1: 331–350.
- Komisarova, Taisiya Sergeevna. "Novogodneye obrashcheniye' kak zhanr politicheskogo diskursa (sravnitel'nyy analiz novogodnikh obrashcheniy V.V. Putina i G. Shredera)." Pastukhov, Aleksandr Gavriilovich. Ed. *Zhanry i typy teksta v nauchnom i mediyonom diskurse*, t. 2. Orel: Orlovskiy gosudarstvennyy institut iskusstv i kul'tury, 2005: 143–150 [Комисарова, Таисия Сергеевна. "«Новогоднее обращение» как жанр политического дискурса (сравнительный анализ новогодних обращений В.В. Путина и Г. Шрёдера)." Пастухов, Александр Гаврилович. Ed. *Жанры и типы текста в научном и медийном дискурсе*, т. 2. Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2005: 143–150].
- Labocha, Janina. *Tekst, wypowiedź, dyskurs w procesie komunikacji językowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Moskvin, Vasilii Pavlovich. "Intertekstual'nost': kategorial'nyy apparat i tipologiya." *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2013, no. 6: 54–61 [Москвин, Василий Павлович. "Интертекстуальность:

- категориальный аппарат и типология.” *Известия Волгоградского государственного педагогического университета* 2013, no. 6: 54–61].
- Noińska, Marta. “Co roku to samo... Z historii orędzia noworocznego w Polsce, Niemczech i Rosji.” *Przegląd Wschodnioeuropejski*, 2018, no. 9(2): 95–104.
- Nycz, Ryszard. “Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy.” *Pamiętnik Literacki*, 1990, no. 2 (81): 95–116.
- Pfister, Manfred. “Koncepcje intertekstualności.” Transl. Łukasiewicz, Małgorzata. *Pamiętnik Literacki*, 1991, no. 4 (82): 183–208.
- Phiddian, Robert. “Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?” *New Literary History*, 1997, no. 4: 673–696.
- Pisarek, Walery. “Symbol, WIZERUNEK, narracja — trzy poziomy perswazji.” *Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*, 2014, t. 27: 9–26.
- Sannikov, Vladimir Zinov’evich. *Russkiy yazyk v zerkale yazykovoy igrы*. Moskva: Yazyki slavyanskoу kul’tury, 2002 [Санников, Владимир Зиновьевич. *Русский язык в зеркале языковой игры*. Москва: Языки славянской культуры, 2002].
- Sheygal, Yelena Iosifovna. *Semiotika politicheskogo diskursa*. Moskva: Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka, 2005 [Шейгал, Елена Иосифовна. *Семиотика политического дискурса*. Москва: Российская государственная библиотека, 2005].
- Sladkevič, Žanna Romualdovna. “Organizacyya semioticheskogo prostranstva novogodnego pozdravleniya prezidenta (na materiale novogodnih obrashchenij prezidentov Rossii, Belarusi i Polshy za 2000–2015 gg.)” *Političeskaya nauka*, 2016, no. 3: *Političeskaya semiotika*: 168–193. [Сладкевич, Жанна Ромуальдовна. “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*: 168–193].

### Sources

- Лоскутов, Егор. “Слитое новогоднее обращение президента”. YouTube. 30.12.2019. 20.04.2021 <<https://www.youtube.com/watch?v=fyuhKXnKaY0>>.
- Путин, Владимир Владимирович. “Новогоднее обращение президента Российской Федерации В.В. Путина. Новый год 2018”. YouTube. 31.12.2017. 20.04.2021 <<https://www.youtube.com/watch?v=wPQbK5XF5YY>>.



LARYSA NIKOLAIEENKO (ЛАРИСА НИКОЛАЕНКО)

ORCID <http://orcid.org/0000-0002-2834-1208>

Інститут мовознавства імені О. О. Потебні НАН України

## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОЦЕНКИ В ОПИСАНИИ ИНТЕНСИВНОСТИ ЗАВИСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛЬСКОГО, РУССКОГО И УКРАИНСКОГО ЯЗЫКОВ)

REPRESENTATION OF THE ASSESSMENT IN THE DESCRIPTION OF THE INTENSITY OF ENVY  
(BASED ON THE MATERIAL OF POLISH, RUSSIAN AND UKRAINIAN LANGUAGES)

The article examines the representation of the intensity of envy in the Polish, Russian and Ukrainian languages in the linguoaxiological aspect. In the description of the intensity of emotion, a quantitative and qualitative assessments can be distinguished. The scale of the intensity of envy, reflected in the compared languages, is quite wide — from low to very high manifestation of feeling. However, a very strong feeling of envy is more often objectified. The comparative analysis showed a predominant similarity in the representation of the assessment of the intensity of envy in the Polish, Russian and Ukrainian languages. Although it is possible to highlight some of the features inherent in any one language. For example, the description of a strong manifestation of envy through the image of a liquid substance is especially characteristic of the Russian language.

В аксиологии оценку рассматривают как характеристику, даваемую субъектом объекту с позиции какой-либо ценности, а ценность, в свою очередь, — как свойство объекта, имеющее какое-то значение для субъекта<sup>1</sup>. Оценочная проблематика является очень актуальной для современной антропоцентрически ориентированной лингвистики. Изучение языковой объективации ценностного восприятия мира человеком послужило основой формирования такого направления лингвистики как *лингво-аксиология*<sup>2</sup>. В польском, русском и украинском языкознании

<sup>1</sup> Е. С. Маслов, *Основные категории и проблемы теории ценностей*, Издательство Казанского государственного университета, Казань 2010, с. 7, 24.

<sup>2</sup> Используются также термины *лингвистическая аксиология* или *аксиологическая лингвистика*.

среди лингвоаксиологических исследований можно выделить работы, посвященные изучению оценки в языковой объективации эмоций<sup>3</sup>.

Целью данной статьи является анализ оценочных характеристик интенсивности зависти в польском, русском и украинском языках<sup>4</sup>. В лингвистических исследованиях обычно принимается широкое понимание интенсивности как количественное изменение признака<sup>5</sup>. Качественно-количественный характер семантической категории интенсивности признают многие исследователи, воспринимая её как категорию, «находящуюся на пересечении категории качества (неопределенного, недискретного) и количества (градуируемого, поддающегося количественной оценке)»<sup>6</sup>. По словам Елены Федяевой, осмысление интенсивности основано на шкалировании — нарастании или убывании признака<sup>7</sup>.

Исходя из вышеизложенного, можно заключить, что в объективации интенсивности эмоций выражаются количественная и качественная оценки. Согласно утверждению Вероники Телии, в описании эмоций между квалитативной и квантитативной оцен-

<sup>3</sup> См., в частности, работы: А. Mikołajczuk, *Problem ocen w analizie wybranych polskich nazw uczuć z klasy semantycznej gniewu*, «Język a Kultura» 2000, t. 14: *Uczucia w języku i tekście*, с. 117–134; Е.М. Вольф, *Функциональная семантика оценки*, Едиториал УРСС, Москва 2002; А.А. Зализняк, *Заметки о словах: общение, отношение, просьба, чувства, эмоции* // А.А. Зализняк, И.Б. Левонтина, А.Д. Шмелев (ред.), *Ключевые идеи русской языковой картины мира*, Языки славянской культуры, Москва 2005, с. 280–288; Л. Николаенко, *Роль оцінки у вербалізації світу емоцій людини*, «Linguodidactica» 2021, t. XXV, с. 129–140; Ж.В. Трофимова, *Квантитативная оценка в сфере эмоций (на материале английского языка)*, «Вестник Адыгейского государственного университета», Серия «Филология и искусствоведение» 2010, вып. 1 (53), с. 182–186, <https://bit.ly/3sn6dej> (20.11.2021).

<sup>4</sup> Фактический материал для исследования был взят из национальных лингвистических корпусов: Национальный корпус русского языка, <http://www.ruscorpora.ru/> (5.08.2021); Український національний лінгвістичний корпус, [http://lcorp.ulif.org.ua/virt\\_unlc/](http://lcorp.ulif.org.ua/virt_unlc/) (22.08.2021); Narodowy Korpus Języka Polskiego, <http://nkjp.pl> (15.09.2021).

<sup>5</sup> С.Е. Родионова, *Интенсивность и ее место в ряду других семантических категорий* // Н.Е. Ананьева, З.И. Карцева (ред.), *Славянский вестник*, МАКС Пресс, Москва 2004, вып. 2, с. 300.

<sup>6</sup> Там же, с. 302.

<sup>7</sup> Е.В. Федяева, *Количественная интерпретация качества в языке. Автореф. дис. [...] д-ра филол. наук*, Издательский дом «Державинский», Тамбов 2020, с. 15.

ками нет непроходимой грани, они могут взаимосопровождать друг друга, например, *жгучая ненависть* — это и 'сильная ненависть' и 'неугасимая ненависть'. Как далее отмечает лингвистка, в сочетании *жгучая ненависть* 'сильная ненависть, вызываемая кем-либо у кого-либо' прилагательное выражает количественную оценку, возбуждаемую в субъекте квалификативной структуры свойствами объекта, на который переходит это сильное чувство<sup>8</sup>.

Степень интенсивности эмоций может быть как высокой, так и низкой. Как показали исследования, шкала интенсивности зависти, представленная в польской, русской и украинской языковых картинах мира, является достаточно широкой — от слабого до очень сильного проявления, однако чаще объективируются признаки очень интенсивного переживания эмоции, ср.:

п. **zazdrość** — *lekka, rosnąca, nienasycona, wielka, niewymowna, gwałtowna, nieokielznana, niepohamowana, szaleńcza, drapieżna, niszcząca, wściekła; zawiść* — *drobna, gwałtowna, agresywna, drapieżna, wściekła, zaciekła, zajadła, wszzechogarniająca; lekki ton zawiści; zazdrościć trochę, po trochu, po cichu, nieco, z całego serca, całym sercem, z całej duszy, bardzo, jeszcze mocniej, zwierzęco, do bólu; jest zazdrosny nieco, trochę, po trochu, po cichu, za bardzo, zbyt, przesadnie, strasznie, szalenie, okropnie; jest szalenie zawiśtny*, напр.:

«Po cichu wszyscy trzej zazdroszczą mu urody i forsy» (J. Abramow-Newerly, *Młyn w piekarni*), «Maka obserwowała scenkę nie bez drobnej zawiści» (T. Zi-mecki, *Ja, Franek*), «Kilka razy spoglądał na mnie ze strasznym smutkiem, z niewymowną zazdrością, jaką czuć musi człowiek skazany niewinnie na śmierć, gdy idzie między tłumami, które go nienawidzą, i nie dostrzega ani na jednej twarzy wyrazu współczucia» (S. Żeromski, *Ananke*), «Najpierw opanowała ją wściekła zawiść, że ktoś przed nią, pan o śmiesznym nazwisku 'Freud', wypowiedział w kilku zgrabnych słowach to coś, do czego ona jeszcze nawet nie ośmieliłaby się zbliżyć [...]» (C. Michalski, *Siła odpychania*);

рус. **зависть** — *кроткая, робкая, тихая, глубокая, сильная, безграничная, безудержная, лютая, непомерная, неуголенная; завидовать тихо, слегка, немного, в глубине (глубоко) в душе, очень, глубоко, отчаянно, остро, безумно, ужасно, дико, страшно, жутко, неустово, одержимо, люто, смер-*

<sup>8</sup> В.Н. Телия, *Типы языковых значений: Связанное значение слова в языке*, Наука, Москва 1981, с. 217.

тельно, до останньої желчі, до хрипа в груді, до бешенства, страстно до ненависті, по-чорному, напр.:

«С восторгом прочитывает он страницу за страницей, слегка завидуя двум счастливым...» (В. Голованов, *Остров, или оправдание бессмысленных путешествий*), «Я до хрипа в груді завидую сейчас Овечкину» (А. Иванов, *Географ глобус пропил*), «Я завидую; глубоко, мучительно завидую» (И. Сухих, *Остается только метафора*), «И тут нахлынула на меня люта зависть к этой любви, к прочности характеров двух людей, к счастью этой прочности, которого не досталось вкусить мне» (С. Есин, *Имитатор*), «Им овладела ужасная зависть, зависть до бешенства. Желчь проступила у него на лице, когда он увидел произведение, носившее печать таланта. Он скрежетал зубами и пожирал его взором василиска» (Н. Гоголь, *Портрет*);

укр. **зздрість** — тиха, легка, велика, ненаситна, люта, глибока, нестерпна, шалена, лиха, дика, страшна; **зздрощі** — легкі, люті, лихі, смертельні; **зздрити** трохи, почастити, тихо, дуже, гостро, несамовито, жагуче, палко, страшно, страшенно, тяжко, смертельно, дико, люто, чорно, до зненависті; **зздрісно** трішки, тохи, напр.:

«Найскладніші задачі Степан розв'язував моментально, знаходячи нові, незвичайні і стрункі доведення, і старий досвідчений вчитель математики в душі трохи зздрив своєму учневі» (М. Дашків, *Торжество життя*), «Ми зздримо — люто і чорно, ніби пропащі діти, — цим західним людям, цим мешканцям блаженних надвечірніх садів, їхньому їдлові, заробіткам, розвагам, автомобілям» (Ю. Андрухович, *Перверзія*), «Нестерпна зздрість пронизала доцента Великопольського: гіпотеза Івлева була струнка й проста» (М. Дашків, *Торжество життя*), «До цього домішувалася його страшна, просто нелюдська зздрість і бажання похвастати» (Г. Тютюнник, *Вір*), «А співачка Ніссо, аж заходячись від лютої зздрості, намагалась підшговхнути її на цей безглуздий вчинок» (Ю. Логвин, *Таємниця одного діаманта*).

Как показывает анализ описания развития интенсивности зависти, эта эмоция может появляться молниеносно либо же овладевать человеком постепенно, может достигать наивысшей степени интенсивности либо переживаться экспериенцером спокойно, может исчезать сразу или медленно угасать, ср.:

п. **zazdrość** *budzi się, rośnie, wzrasta, zawrzała, gaśnie, wygasa; zawiść* *narastała, osiąga rozmiary apokaliptyczne*, напр.:

«Zawiść narastała w nim dopiero teraz, w miarę jak się podniecał własnymi słowami» (J. Dobraczyński, *Święty miecz*), «Na to Krzyżak, w którym widocznie zawrzała zazdrość i żądza, ściągnął niecierpliwą ręką konia i zawołał [...]» (H. Sienkiewicz, *Krzyżacy*), «Zawiść osiąga tu rozmiary apokaliptyczne [...] wystarczy, aby ktoś z sąsiadów zauważył, że komuś dobrze się powodzi, że robi dobre in-

## РЕПРЕЗАТАЦИЯ ОЦЕНКИ...

teresy, już siada i pisze donos do Niemców» (А. Bobkowski, *Szkice piórkciem: Francja 1940–1944*);

рус. **зависть** проснулась, зашевелилась в сердце, начинает разбирать, поднимается, овладевает, охватывает, пронзает, нахлынула, обуяла, отсохла; начинать, перестать **завидовать**, напр.:

«И нелепая, дикая, ничем не объяснимая зависть к Броньке зашевелилась в ее сердце» (Л. Улицкая, *Бронька*), «Когда он видел чужой заявочный столб, его охватывало знобившее чувство зависти» (Д. Мамин-Сибиряк, *Золото*), «И тут нахлынула на меня лютая зависть к этой любви, к прочности характеров двух людей, к счастью этой прочности, которого не досталось вкусить мне» (С. Есин, *Имитатор*), «Илья Михайлович уже привык, что экскурсия неизменно останавливается перед домом его соседки, бабушки Дуни, и перестал ей завидовать» (С. Голицын, *Тайна старого Радуля*);

укр. **зздрість** прокидалася, огорнула, зростала, щораз дужче проймала; **зздрість** розворушити (розпалювати, тамувати) в собі; бути в екстазі **зздрості**; скаженіти від **зздрощів**; заходитись від **зздрості**; почати, перестати **зздрити**, напр.:

«Звичайно, десь тоді Михайло й почав йому трошки зздрити і не бажати великих удач. Саме тоді. Коли Марченко був високо вгорі, а Михайло вниз [...]» (Ю. Мушкетик, *Біла тіль*), «Максим дивився з цікавістю, як вони мололи ту нещасну паляницю, і в ньому прокидалася зздрість — зздрість до їхнього хижого, вовчого апетиту» (І. Багрянний, *Людина біжить над прірвою*), «Його душила зздрість. Він дав волю своїм рукам і ногам. Ногами перекинув мольберт, заходив, затупцював по ньому, спотикаючись, а палицею лупив по стінах: був в екстазі зздрості» (Б. Харчук, *Майдан. Межі і безмежжя*).

Отражение в языке интенсивности переживания зависти может происходить посредством ассоциации эмоции с образом жидкой субстанции, которая, согласно количественно-качественным характеристикам, способна перемещаться с разной скоростью и проявляться в разных объемах. Сильное проявление зависти может концептуализироваться как жидкость, которая с особой силой «выплескивается» из человека, из его глаз или сердца, особенно это характерно для русской языковой картины мира, ср.:

п. **zazdrość** zalewa oczy, wezbrała w kimś; serce napęłniło się **zawiścią**; fala (kropla) **zazdrości** (**zawiści**), напр.:

«Zadawniona, jątrząca się przez lata zazdrość o ojca wezbrała w niej na nowo» (I. Jurgielewiczowa, *Ten obcy*), «Oblewała go fala straszliwego gniewu, a zwłaszcza zazdrości, dla której nie było już ani ujęcia, ani zaspokojenia» (J. Brzechwa, *Zazdrość*), «Nie było w nim ani kropli zawiści i chęci wyrządzenia komuś świadomie krzywdy» (T. Kwiatkowski, *Panopticum*);

рус. **зависть** переполняет сердце, выплеснулась из сердца, хлещет из кого-то; глаза налились **завистью**; захлебываться от **зависти**; волна (потоки, капля) **зависти**, напр.:

«Волна зависти, разбудившая в Сальери злодея, поднялась в нем и оголила самые мерзкие наклонности» (В. Синицына, *Муза и генерал*), «[...] женщины с ненавистью прятались по углам и оттуда источали мазутные потоки зависти» (Е. Романова, Н. Романов, *Дамы-козыри*), «Зависть и злоба хлестали из него, как фекалии из выгребной ямы снесенного тальми водами деревенского сортира» (Е. Романова, Н. Романов, *Дамы-козыри*), «[...] зависть, которой было полно его сердце, выплеснулась с такой силой, что он даже почувствовал ее горечь во рту» (В. Каверин, *Много хороших людей и один завистник*);

укр. **зздрість** сповнювала (переповнювала) серце; клекотіння **зздрості**; повнитися (захлинатися) **зздрощами**; хвиля (крапля) **зздрості**, напр.:

«Там у вас, у місті, всі дуже письменні, — аж захлинався він отруйними заздрощами» (Д. Бузько, *Чайка*), «Такої відданості сім'ї ніхто і ніколи ще не бачив, щоб без краплі заздрості бачити, як чудово склалося сімейне життя її брата, які вони з дружиною закохані, щасливі [...]» (І. Боразан, *Ігри долі*).

Высокая степень интенсивности зависти в польской, украинской и особенно в русской языковых картинах мира может выражаться через образ жидкости высокой температуры, ср.:

п. **zazdrość (zawiść)** parzy serce; zagotować się z **zazdrości**, напр.:

«Wkrótce piloci, twarde, wysportowane i przystojne chłopaki, zaczęli blikać swoimi służbowymi okularami, stając się w ten sposób jeszcze bardziej twardymi, wysportowanymi i przystojnymi. Cywile zagotowali się z zazdrości» (R. Walczyk, *Oko za oko*);

рус. **зависть** кипит в сердце; **завистью** закипело сердце; кипеть **завистью**, напр.:

«О! какой завистью закипело мое сердце, когда увидела я опять это восторженное лицо!» (П. Боборыкин, *Жертва вечерняя*), «И зависть горячей кро-



## РЕПРЕЗАЕТАЦІЯ ОЦЕНКИ...

вью бросилась в грудь, в лицо» (Б. Житков, *Виктор Вавич*), «Воображение работает, самолюбие страждет, зависть кипит в сердце, и вот совершаются те великие подвиги ума и воли человеческой, которым так искренно дивится покорная гению толпа» (М. Салтыков-Щедрин, *Губернские очерки*);

укр. *кипіти від заздрості (від заздроців, заздрістю); погляд, сповнений пекучих заздроців*, напр.:

«— Мій шинок, панотче, славний на цілу округу, — сказала господиня. — Всі довокколишні шинкарі киплять супроти мене заздрістю і ладні повісити мене за це» (В. Шевчук, *Мор*), «Бони йшли швидко, але ще довго відчували на своїх плечах погляд, сповнений пекучих заздроців» (М. Білкун, *Годованці Сонця*).

Следует отметить, что репрезентацию интенсивности зависти в трех сравниваемых языках можно наблюдать и через ее концептуализацию в образах агрессивной силы, психологического гнета или огня. Однако мы считаем, что в таких ассоциативных представлениях в большей мере представлена гедонистическая оценка зависти как деструктивной, болезненной эмоции, которая может нанести вред не только психологическому, но и физическому здоровью завистника<sup>9</sup>, ср.:

### зависть — агрессивная сила

п. *zazdrość* — *drapieżna, niszcząca, wściekła; zazdrość* *chwytą (męczy, skręca, opanowuje, szarpie, poraża, dręczy) kogoś, miota (targa) kimś; zawiść* — *agresywna, drapieżna, nieprzejednana, straszliwa, wściekła, zaciekła, zajadła, złośliwa; zawiść* *zraniła (opanowała, męczy, zaszczuła) kogoś;*

рус. *зависть* — *враждебная, жестокая, злая, злобная, лютая, ожесточенная, озлобленная, страшная, ужасная, чудовищная; зависть* *безобразит (пронзает, убивает, душила) кого-то, пронзает душу, выдавливает глаза из орбит;*

укр. *заздрість* — *зоблива, злобна, люта, лиха, страшна, ненаситна; заздрість* *охоплює (гнітить, руйнує, здолала, мучила, душила, пронизала) когось, ножем полоснула по серцю, краяла серце, роздирала груди; заздроці* — *люті, підступні, лихі, згубні; заздроці* *хапають, дух забили, розпеченими голками встромлялися в мозок;*

<sup>9</sup> Подробно о роли гедонистической оценки в концептуализации зависти см.: Л.І. Ніколаєнко, *Репрезентація емоцій заздрості і співчуття в польській, російській та українській мовах: семантико-когнітивний і лінгвоаксіологічний виміри*, Видавничий дім Дмитра Бураго, Київ 2021, с. 181–200, <https://bit.ly/3EePBHP>.

## ЗАВИСТЬ — ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ГНЕТ

п. **zazdrość** *dokuczliwa, gryząca*; **zazdrość** (**zawiść**) *dokucza, nie daje spać; przeżywać piekło zazdrości; jęczyć, gryźć palce (kciuki), zgrzytać zębami z zazdrości (z zawiści); wpaść w pułapkę zazdrości; skrepowany, znużony zawiścią*;

рус. **зависть** — мучительная, страдальческая; **зависть** *гложет, безобразит, снедает, точит, подтачивает изнутри; мучиться, терзаться завистью; от зависти поседеть, изнемогать, изнывать, обезуметь, осунуться, плакать, пропадать, рыдать, убиваться, сгрызть все ногти, губы (локти) кусать, в кровь исцарапаться, почернеть душою, скрежетать (скрипеть) зубами; из зависти рвать на себе волосы*;

укр. **зздрість** — важка, свинцева, тяжка, як чавун, нестерпна, похмура, гнітюча; **зздрість** *гнітити, точити, допікає, спокою не дає, сповила серце смутком, краяла (ятрила) серце, розідає (почала ятрити) душу (серце), їла шашелем когось; зздрістю розідати себе; від зздрості збожеволіти, скреготіти зубами; зздрюці гнітять; від зздрюців страждати, казиритися, шаленіти, скаженіти, губи (нігті, лікті) кусати, гризти лікті, повиривати собі волосся; шашіль зздрюців точив комусь душу*;

## ЗАВИСТЬ — ОГОНЬ

п. **zazdrość** — *ognista, paląca, piekąca*; **zazdrość** *pali (piecze) kogoś, gaśnie (wygasa) w kimś, oparza (parzy) serce komuś; wzniecać zazdrość; płonąć z zazdrości; zawiść — piekąca; płonąć, palić zawiścią (zazdrością); ogień zawiści (zazdrości); zionąć ogniem zawiści*;

рус. **зависть** — жгучая; **зависть** *жжет, сжигает, обжигает лицо, прожигает спину, жжет в груди, сжигает душу; искра (вспышка, копоть, пламя, огонь) зависти; сгорать от зависти; разжигать зависть; зажигать пламя зависти в сердце; глаза горят завистью; сжигают завистливые мысли*;

укр. **зздрість** — *пекуча, палюча; зздрість допікає, зайнялася, пекла, горить, розпалила своїм отруйним вогнем, горіла в очах; зздрість (зздрюці) розпалювати в собі; зздрістю палати; від зздрості (від зздрюців) згоряти; зздрюці — пекучі, палючі; зздрюці печуть, спопеляли когось, горять у комусь; іскра (вогонь, племін) зздрості (зздрюців); племін зздрюців пропік когось; зздрістю (зздрюцями) горіли очі; почуття зздрюців горить у душі*.

Ярко выраженную количественную оценку интенсивности зависти в трех сравниваемых языках можно наблюдать в дескрипции слабого переживания эмоции или ее отсутствия. Интенсивность зависти в таких случаях «измеряется» маленькими частицами, которые чаще всего ассоциируются с *крошкой, щепоткой, каплей*. Также невысокая степень интенсивности эмоции может передаваться при помощи неопределенно-количественных наречий, ср.:

п. *odrobina, szczypta, krzta, trochę zazdrości (zawiści); ani krzty, ani kropki zazdrości (zawiści)*, напр.:

«O swoich polemistach myślał wtedy z pogardą, a jednocześnie z odrobiną zawiści» (C. Michalski, *Siła odpychania*), «Gdy śmierć nadchodzi, móc spojrzeć jej prosto w oczy [...]. Być Panem siebie, nie mieć w sobie ani krzty zawiści, czy nie-nawiści» (M. Kotoński, *Fala zbrodni*), «Tym czasem pan Aleksander odnosił się od początku do prac Suchodolskiego z dużym krytycyzmem. Może i była w tym odrobina zawiści wobec młodego uczonego, który robił wtedy karierę» (R. Matuszewski, *Iskry*), «[...] mężczyźni patrzyli na nią z zachwytem, kobiety ze szczerym podziwem i ze szczyptą dyskretnie ukrywanej zazdrości» (H. Rozpędowski, *Charleston*), «Trochę zazdrości było — przyznaje» (*Nie ma jak w ekstraklasie*, «Dziennik Polski», 18.05.2002);

рус. *доля, частица, капля, немного зависти*, напр.:

«Оборудование у них сильное, хорошие усилители, сильные 'майки', — сказал Кадик с некоторой долей зависти к их 'майкам' и усилителям» (Э. Лимонов, *Подросток Савенко*), «[...] к Блоку ее тянуло, и была, кажется мне, в этом тяготении частица зависти, не низменно-литературной, нет, а другой, как к существу иного порядка, что-то знавшему, чего она не знала, куда-то проникающему, куда ей доступа не было» (Г. Адамович, *Зинаида Гиппиус*), «Ну, коли все иностранцы таковские, как ты, так зависти, парень, немного: и сам-то кургузый, да и совести нет» (А. Потехин, *Чужое добро впрок не идет*);

укр. *крихта, крапля, трохи заздрості (заздрощів)*, напр.:

«Моя названа сестра, скажу, повірте, без крихти заздрощів, дуже гарна» (М. Соколян, *Зворотня сторона Демонології*), «Такої відданості сім'ї ніхто і ніколи ще не бачив, щоб без краплі заздрості бачити, як чудово склалося сімейне життя її брата, які вони з дружиною закохані, щасливі [...]» (І. Боразан, *Гери доли*), «Анна навіть відчула в їхніх поглядах трохи заздрощів» (А. Шила, *Острів кохання*), «Віталій достойно асистував Святославі, гра якого викликала захоплення і десь трохи заздрощів: перше — в жіночої половини, друге — в чоловіків» (П. Ящук, *Захід сонця вручну*).

В текстах сравниваемых языков (преимущественно польского и русского) также можно найти примеры репрезентации квантитативной оценки «большого количества» зависти, ср.:

п. *pokłady, wiele zawiści; dużo zazdrości*, напр.:

«Coraz częściej przewija się w myślach Marty pytanie, dlaczego wśród rodziny męża są tak ogromne pokłady zła, fałszu, obłudy, zawiści?» (W. Korczyń-

ska, *Wróć...*), «Tłumaczyć nie chce, bo jak do Sejmu weszła, to dużo zazdrości było, zawiści wiele» (*Lepper ma u niej przechlapane*, «Dziennik Zachodni», 23.06.2006);

рус. *неисчерпаемый запас, много зависти*, напр.:

«Много было зависти оттого по другим обителям и по малым скитам» (П. Мельников-Печерский, *В лесах*), «Зависти же к чужому добру, имению в нас много, а искреннего доброжелательства нет» (И. Кронштадтский, *Живое слово мудрости*), «Живучи у родителей, и в великие праздники сладкого куска не знавшая, подчас голодавшая и холодавшая, — много злобы и зависти накопила Прасковья Ильинишна в своем девичьем сердце [...]» (П. Мельников-Печерский, *На горах*), «Эта сухая и худоцавая женщина носила в себе неисчерпаемый запас многолетней ненависти и зависти к покойнице, неизменных при всех обстоятельствах, и язвительности, не останавливавшейся ни перед какими сравнениями» (Г. Газданов, *Пробуждение*);

укр. *багато заздрощів*, напр.:

«Купівля подругою нових чобіт може викликати більше заздрощів, ніж придбання олігархом чергової яхти — тому що подруга соціально ближча» (*Блог психолога: як позбутися зажерливої “жаби”?* <https://bbc.in/3F9RneB>).

Как утверждают психологи, динамика эмоции заключается не только в изменении во времени интенсивности эмоционального переживания, но и в его продолжительности, под которой понимается временной интервал между началом эмоции (появлением переживания в ответ на эмоциональное событие) и концом<sup>10</sup>. Можно сказать, что в дескрипции длительности эмоционального процесса количественная и качественная оценки отражают количество времени проявления признака процесса. Согласно языковым данным, зависть может длиться определенный промежуток времени либо быть постоянной, может проявляться часто или время от времени, ср.:

п. *zawiść narastała dopiero teraz; zazdrościć (czuć zazdrość) czasem, czasami, często, zawsze, ciągle*, напр.:

<sup>10</sup> О.В. Гордеева, *Исследования продолжительности эмоций в западной психологии: сколько «живет» радость?*, «Вестник Московского университета», Серия 14 «Психология» 2018, № 4, с. 165–166, <http://msupsyj.ru/articles/detail.php?article=7675> (15.10.2021).

## РЕПРЕЗАТАЦИЯ ОЦЕНКИ...

«Zazdrościmy czasem dobremu matematykowi jego matematycznego talentu, który wydaje się nam być czymś niezwykłym» (*Troistość*, Usenet — pl.sci.filozofia, 02.08.2004), «Zawiść narastała w nim dopiero teraz, w miarę jak się podniecał własnymi słowami» (J. Dobraczyński, *Święty miecz*), «Do nikogo w klasie się nie odzywałam. Widziałam złośliwe spojrzenia dziewcząt, które zawsze mi czegoś zazdrościły» (H. Grynberg, *Życie ideologiczne, osobiste, codzienne i artystyczne*), «Powiem szczerze, moi krewni [...] Ciągle sobie czegoś zazdrościli i kłócili się ze sobą [...]» (W. Stamm, *Czarna matka*);

рус. **зависть** *зашевелилась в сердце на одну минуту, шевельнулась на миг, порой поднималась в душе; завидовать постоянно, всегда, каждый день, всю жизнь, порой, иногда, часто; не переставать завидовать*, напр.:

«И нелепая, дикая, ничем не объяснимая зависть к Броньке зашевелилась в ее сердце. Впрочем, всего на одну минуту» (Л. Улицкая, *Бронька*), «Иногда Стас даже завидовал другу, который, несмотря на возраст и опыт, мог еще совершать безумства ради любви» (А. Макеев, Н. Леонов, *Гроссмейстер сыска*), «Он [Тараска] часто завидовал Кирюшке. Кирюшка был постарше его, из такой же бедной семьи, а сколько в нем упорства, степенности...» (С. Семенов, *Огнепоклонники*), «И у каждого в душе на миг шевельнулась зависть к тем, кто попал на третий участок» (В. Кетлинская, *Мужество*), «Порой в душе его поднималась зависть к этим счастливым, сидящим за партами» (Г. Марков, *Строговь*), «Завидуют наичернейшей завистью, завидуют неистово и одержимо долгих четыре года, каждый день, пряча под улыбкой и дружескими поцелуями лютую зависть!» (М. Милованов, *Естественный отбор*), «Они [родня] всегда завидовали Татьяне Алексеевне, но сейчас злые чувства померкли в страхе за свое будущее» (Ю. Нагибин, *Моя золотая теща*);

укр. **зздрість** *виринає (ворухнулася) на мить, ятрила серце недовго, живе в душі постійно; зздрити іноді, деколи, часто, постійно, завжди; продовжувати, не переставати зздрити*, напр.:

«У сердце потекла важка, свинцева зздрість, але й вона його ятрила недовго» (Ю. Мушкетик, *Яса*), «На мить ворухнулася зздрість до Стефановича [...]» (Ю. Хорунжий, *Таємна грамота*), «На мить виринає й зздрість» (О. Ізарський, *Полтава*), «Шкода, Антон не бачив, що Вячеслав зовсім не друг йому, завжди зздрить. І не боявся цього» (В. Кашин, *І жодної версії!*), «Патологічна зздрість не тільки до Журавля, зздрість, яка живе у душі постійно і наповнює усю істоту, зздрість до всіх» (В. Кашин, *І жодної версії!*).

Таким образом, интенсивность мы понимаем как количественное изменение признака и поддерживаем мнение о том,

что в объективации интенсивности эмоций можно наблюдать выражение количественной и качественной оценок. В данной статье был осуществлен анализ оценочных характеристик интенсивности зависти на материале польского, русского и украинского языков. Согласно результатам исследования, степень интенсивности этой эмоции может быть как высокой, так и низкой, хотя чаще объективируются признаки очень сильного переживания зависти. Как показал анализ фактического материала, эта эмоция может появляться молниеносно либо овладевать человеком постепенно, может достигать наивысшей степени интенсивности либо переживаться экспериенцером спокойно, может исчезать сразу или медленно угасать.

Языковая объективация интенсивности зависти может происходить через концептуализацию эмоции в образе жидкой субстанции, которая, согласно количественно-качественным характеристикам, способна перемещаться с разной скоростью и проявляться в разных объемах. Ассоциация с жидкостью высокой температуры указывает на очень интенсивное проявление чувства. Описание интенсивности переживания зависти в польском, русском и украинском языках может осуществляться и при помощи ассоциативных образов агрессивной силы, психологического гнета или огня. Однако в таких способах концептуализации в большей мере выражена гедонистическая оценка эмоции, которая отображает её деструктивный характер и способность нанести вред не только психологическому, но и физическому здоровью того, кто завидует.

Ярко выраженная количественная оценка интенсивности зависти представлена в дескрипции слабого переживания эмоции или ее отсутствия. В трех сравниваемых языках она может передаваться при помощи неопределенно-количественных числительных либо же при помощи существительных, которые обозначают маленькие частицы чего-либо. Значительно реже встречаются примеры репрезентации квантитативной оценки «большого количества» зависти.

По утверждению психологов, динамика эмоций заключается также в продолжительности эмоциональных переживаний. В описании длительности эмоционального процесса количественная и качественная оценки отражают количество времени проявления признака процесса. Как свидетельствуют языковые данные, зависть может длиться определенный промежуток вре-

мени либо быть постоянной, может проявляться часто или время от времени.

Сравнительный анализ показал преобладающее сходство объективации оценочных характеристик интенсивности зависти в польском, русском и украинском языках. Хотя можно выделить и некоторые особенности, присущие какому-то одному языку. Например, дескрипция интенсивного проявления зависти через образ жидкой субстанции особенно характерна для русского языка. Так, в частности, русское языковое сознание сильную зависть может концептуализировать как жидкость, «выплескивающуюся» из человека, из его глаз или сердца. Кроме того, большая интенсивность эмоции в русском языке может ассоциироваться не только с волной, что характерно также для польского и украинского языков, но и с потоками зависти. В русском языке также больше выражена, по сравнению с польским и украинским языками, ассоциация высокой степени интенсивности зависти с жидкостью высокой температуры.

## REFERENCES

- Fedyayeva, Yelena. *Kolichestvennaya interpretatsiya kachestva v yazyke*. Avtoref. dis.... d-ra filol. nauk. Tambov: Izdatel'skiy dom "Derzhavinskiy", 2020 [Федяева. Елена. *Количественная интерпретация качества в языке*. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Тамбов: Издательский дом "Державинский", 2020].
- Gordeyeva, Ol'ga. "Issledovaniya prodolzhitel'nosti emotsiy v zapadnoy psikhologii: skol'ko 'zhivet' radost'?" *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 14. Psikhologiya*, 2018, no. 4: 164–177 <<http://msupsyj.ru/articles/detail.php?article=7675>> (15.10.2021) [Гордеева, Ольга. "Исследования продолжительности эмоций в западной психологии: сколько 'живет' радость?" *Вестник Московского университета. Серия 14. Психология* 2018, no. 4: 164–177 <<http://msupsyj.ru/articles/detail.php?article=7675>> (15.10.2021)].
- Maslov, Yevgeniy. *Osnovnyye kategorii i problemy teorii tsennostey*. Kazan': Izdatel'stvo Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta, 2010 [Маслов, Евгений. *Основные категории и проблемы теории ценностей*. Казань: Издательство Казанского государственного университета, 2010].
- Mikołajczuk, Agnieszka. "Problem ocen w analizie wybranych polskich nazw uczuć z klasy semantycznej gniewu." *Język a Kultura* 2000, t. 14: *Uczucia w języku i tekście*: 117–134.
- Nikolayenko, Larysa. *Reprezentatsiya emotsiy zazdrosti i spivchuttya v pol's'kiy, rosiiys'kiy ta ukraiyns'kiy movakh: semantyko-kohnityvnyy i lnhvoaksiolohichnyy vymiry*. Kyiv: Vydavnychyy dim Dmytra Buraho, 2021 <<https://bit.ly/3EePBHP>> [Ніколаєнко, Лариса. *Репрезентація емоцій заздрості і співчуття в польській, російській та українській мовах: семантико-когні-*

- тивний і лінгвоаксіологічний виміри. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021 <<https://bit.ly/3EePBHP>>].
- Nikolayenko, Larysa. “Rol’ otsinky u verbalizatsiyi svitu emotsiy lyudyny.” *Linguodidactica*, 2021, t. XXV: 129–140 [Николаєнко, Лариса. “Роль оцінки у вербалізації світу емоцій людини.” *Linguodidactica* 2021, t. XXV: 129–140].
- Rodionova, Svetlana. “Intensivnost’ i yeyë mesto v ryadu drugikh semanticheskikh kategoriy.” *Slavyanskiy vestnik*. Anan’yeva, Nataliya and Kartseva, Zoya (Eds.). Moskva: MAKS Press, 2004, vup. 2. 300–313 [Родионова, Светлана. “Интенсивность и её место в ряду других семантических категорий.” *Славянский вестник*. Ананьева, Наталия и Карцева, Зоя (Eds.). Москва: МАКС Пресс, 2004, вып. 2. 300–313].
- Teliya, Veronika. *Tipy yazykovykh znacheniy: Svyazannoye znachenije slova v yazyke*. Moskva: Nauka, 1981 [Телия, Вероника. *Типы языковых значений: Связанное значение слова в языке*. Москва: Наука, 1981].
- Trofimova, Zhanna. “Kvantitativnaya otsenka v sfere emotsiy (na materiale angliyskogo yazyka).” *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Filologiya i iskusstvovedeniye*, 2010, vup. 1 (53): 182–186 <<https://bit.ly/3sn6dej> (20.11.2021)> [Трофимова, Жанна. “Квантитативная оценка в сфере эмоций (на материале английского языка).” *Вестник Адыгейского государственного университета, Серия Филология и искусствоведение* 2010, вып. 1 (53): 182–186 <<https://bit.ly/3sn6dej> (20.11.2021)>].
- Vol’f, Yelena. *Funktional’naya semantika otsenki*. Moskva: Yeditorial URSS, 2002 [Вольф, Елена. *Функциональная семантика оценки*. Москва: Едиториал УРСС, 2002].
- Zaliznyak, Anna. “Zametki o slovakh: obshcheniye, otnosheniye, pros’ba, chuvstva, emotsii.” *Klyuchevyye idei russkoy yazykovoy kartiny mira*. Zaliznyak, Anna, Levontina, and Irina and Shmelev, Aleksey (Eds.). Moskva: Yazyki slavyanskoj kul’tury, 2005: 280–288 [Зализняк, Анна. “Заметки о словах: общение, отношение, просьба, чувства, эмоции.” *Ключевые идеи русской языковой картины мира*. Зализняк, Анна, и Левонтина, Ирина и Шмелев, Алексей. Москва: Языки славянской культуры, 2005: 280–288].



**NATALIIA MALIUTINA** ORCID <http://orcid.org/0000-0002-5787-2753>

Uniwersytet w Białymstoku

## СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПЬЕСА В ДИАЛОГЕ ПОКОЛЕНИЙ

Светлана Я. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия (конец XX — начало XXI века)*,  
Издательство Высшая школа, Минск 2021, 271 с.

Книги профессора Белорусского государственного университета, доктора филологических наук Светланы Яковлевны Гончаровой-Грабовской известны каждому исследователю современной российской и русскоязычной драматургии Беларуси. Без преувеличения можно назвать их настольной книгой как солидных ученых, так и студентов, аспирантов. Среди них: *Комедия в русской драматургии конца XX — начала XXI века* (Издательство Флинта, Москва, 2006), *Русскоязычная драматургия Беларуси рубежа XX–XXI вв. (проблематика, жанровые стратегии)* (Издательство БГУ, Минск, 2015), *Русская драматургия конца XX века: комедиография* (Издательство Пальмариум, Минск, 2015)<sup>1</sup>.

Новая монография *Современная русская драматургия (конец XX — начало XXI века)* позиционируется автором как учебное пособие для студентов-филологов. Вместе с тем, есть все основания считать ее научным изданием, в котором представлены

<sup>1</sup> Профессор С.Я. Гончарова-Грабовская — автор шести монографий и двенадцати учебных пособий. Среди ее научных интересов: жанрово-стилевое своеобразие русской и белорусской драматургии XX–XXI веков, Особенности комедиографии в современной русской и русскоязычной белорусской литературе, модели героев и их типология, пространственно-временной континуум современной драмы.

тенденции новой и новейшей русской драмы. Гончарова-Грабовская выделяет несколько поколений драматургов, представителей старшего (1970–1980), среднего (1990–2000) и младшего, пришедшего в 2000–2010 г. При этом исследовательница уходит от идеи поступательности и преемственности в создании новой и новейшей русской драмы. Ведь представители первой волны новой драмы (Людмила Петрушевская, Николай Коляда и др.) пишут по сей день пьесы, которые позволяют говорить о новых тенденциях и взаимовлиянии драматургии старшего и младшего поколения.

Весьма показательно, что автор книги в своем панорамном представлении идет, в первую очередь, не от художественного направления, течения или школы, а от авторской индивидуальности драматурга, проявившейся в том или ином типе драмы.

Избегая «подгонки» тестов драматургов к тому или иному направлению литературного творчества, она находит характеристики, определяющие картину мира, ее структурообразующий модус. Среди них: «полюс жестокого реализма» (творчество Василия Сигарева, братьев Олега и Владимира Пресняковых), модус «эсхатологического реализма» (творчество Нины Садур, Елены Греминой), не бесспорная категория «постреализма» (драматургия Олега Богаева, Ивана Вырыпаева, Ольги Михайловой) и уже признанного «гиперреализма» (в пьесах Василия Сигарева, Василия Леванова, Юрия Клавдиева).

Систематизируя пьесы по отношению к традиции, автор книги выделяет традиционную, экспериментальную и нетрадиционную драму. Показательно, что к традиционной она относит творчество Н. Коляды и его школы, к экспериментальной — пьесы-вербатим, пьесы-ремейки, пьесы абсурдистского и постабсурдистского характера (Дмитрия Данилова, Константина Стешика, Павла Пряжко).

Особое внимание Гончарова-Грабовская уделила взаимосвязи русской драматургии и драматургии русскоязычных авторов Беларуси (Елены Поповой, Дмитрия Богославского, Николая Рудковского, Дианы Балыко, Павла Пряжко и др.). Пьесы этих драматургов стали заметным явлением на многих фестивалях, конкурсах современной российской пьесы. Дальнейший анализ поэтики текстов убеждает, что исследовательница, учитывая национальное своеобразие этой драматургии, находит много общих закономерностей, проявившихся как взаимовли-

яние разных уровней поэтики, равно как и эстетических воззрений российских и белорусских драматургов.

Особую научную ценность представляет, на мой взгляд, теоретический раздел «Новая драма» в русской драматургии рубежа XX–XXI веков: «pro» и «contra».

Дискуссионный характер размышлений в этой главе отражает «наболевшие» вопросы исследования новой и новейшей русской драмы. Прежде всего, ссылаясь на известные работы Павла Руднева, Гончарова-Грабовская задается вопросом: можно ли считать «новую драму» социокультурным движением, «течением», направлением в драматургии и театре или же это «новая пьеса»?<sup>2</sup>. Собственно, этот вопрос рассматривался во многих работах исследовательницы<sup>3</sup>. В новой книге он анализируется системно, многоаспектно, с учетом уже накопленных литературоведческих и театроведческих представлений о новой генерации драматургов, об эстетике нового движения, о соотношении понятий «современная драматургия» «новейшая драматургия», о вписывании этого явления в культурную парадигму эпохи.

Автор книги понимает под новой драмой новую генерацию драматургов, благодаря личному участию которых «[...] произошло слияние социокультурного театрального движения с историко-литературным направлением»<sup>4</sup>.

Исследовательница подошла к художественной природе «новой драмы» комплексно: ее неоднородность последовательно прослеживается на уровне авторской позиции, драматической структуры, в частности, такого заметного ее явления как эпизация. А также в ее эстетическом преломлении (в контексте рассуждений ученых про гипернатурализм и другие течения).

При этом немалое внимание уделено во вступительной теоретической части жанровому своеобразию «новой драмы» и ее ориентированности на парадигму: реальность-вымысел. Среди жанрологических характеристик рассматриваемого явления Гончарова-Грабовская отметила трансформацию соотношения понятий: текст-жанр, эксперимент с жанром и стилем, ориентация на реальность, в том числе, на документальность. В уже

<sup>2</sup> П. Руднев, *Драма памяти. Очерки истории российской драматургии. 1950–2010-е*, Новое литературное обозрение, Москва 2018.

<sup>3</sup> С. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия (конец XX — начало XXI века)*, с. 17.

<sup>4</sup> Там же.

упоминаемой работе 2007 года исследователь уже писала о смещении понятий жанр-текст, о размытости действия, которым движет слово и о том, что во многих случаях мы можем более последовательно оперировать понятием текст<sup>5</sup>. В новой книге она раскрывает это явление на материале многочисленных произведений современных русскоязычных драматургов.

Общие подходы к анализу категории герой/персонаж позволили глубже рассмотреть особенности конфликтов, связав эту проблему с деструктивными изменениями картины мира в пьесах драматургов.

Важно отметить, что во всех этих и других наблюдениях автор книги опирается на фундаментальные разработки критиков и литературоведов (Ильмиры Болотян, Ольги Журчевой, Сергея Лавлинского, Натальи Агеевой, Андрея Павлова и др.), в которых намечены и отчасти решены важные вопросы поэтики новой и новейшей драмы.

Не случайно именно в русле их наблюдений выстроена парадигма: герой социально-экзистенциальный и социально-онтологический в соответствующей главе: *Проблема героя*.

Можно сказать, что исследователь отмечает опорные стратегии анализа героев новой и новейшей драмы. Среди них: проблема кризиса идентичности, маргинальность героя. Особый интерес представляет типология представленных в пьесах героев (герой-жертва, жестокий герой, обычный человек, герои-манекены, ущербные герои, герой-сомнамбула).

Проанализировав ряд героев/персонажей в пьесах В. Сигарева, И. Вырыпаева, П. Пряжко, Ярославы Пулинович и других драматургов, Гончарова-Грабовская пришла к выводу, что на рубеже XX–XXI веков конфликт реализует себя по линии: «автор–изображаемое». Видимо, стоит согласиться, что в пьесах драматургов первой волны новой драмы формы присутствия автора гораздо выразительнее, чем в новейших пьесах. Рассмотрев некоторые примеры из произведений 2010-х и последующих годов, она отметила усложненность в изображении героя, который самоутверждается, стремится к самореализации. Подробное усложнение субъектной структуры проявилось, по ее

<sup>5</sup> С. Гончарова-Грабовская, «Новая драма» рубежа XX–XXI вв. и полемика вокруг нее // М. Черняк (ред.), *Новейшая русская литература рубежа веков: итоги и перспективы*, РГПУ им. А. Герцена, Санкт-Петербург 2007, с. 105–106.

мнению, прежде всего, в функциях ремарок. В частности, убедительно охарактеризована эпическая «нагрузка» ремарочных комплексов. Анализируя пьесу Пулинович *Я не вернусь*, автор книги отметила такие виды описательных ремарок, как: вставные повествовательные конструкции — сказки героини Кристины, ремарки-главки, напоминающие «сценки-эпизоды», функция которых состоит в том, чтобы расширить представление о происходящем<sup>6</sup>.

С новыми принципами изображения героя в пьесах Пулинович исследователь связывает такие приемы эпического моделирования действия в ее пьесах, как: монтажный характер сцен, рассуждения повествовательного характера, монологи-рассказы, монологи-обращения<sup>7</sup>.

Предложенная в качестве обобщения типология маргинального героя основана на соотношении его образа с определенными бытующими социальными стереотипами: герой-жертва, герой-неудачник, герой-симулякр, герой-манекен. В определениях подчеркивается деструкция личностного начала: «обезличенный герой», «обыкновенный человек». Обращает на себя внимание то, что в характеристиках героев, зафиксированных в тексте пьесы, отсутствует главный маркер героя драмы — его деятельность. Можно согласиться с автором книги и другими исследователями в том, что герой современной пьесы становится зачастую объектом воздействия соцсетей, интернета, массовых стереотипов и т.п.

Во втором разделе монографии *Жанрово-стилевой вектор* Гончарова-Грабовская, опираясь на свой опыт изучения этой проблемы в предыдущих исследованиях, выделила пять типов драмы, учитывая сложные отношения героев с характером конфликта в них. В фокусе ее исследовательской оптики<sup>8</sup> оказались: социальная драма, документальная драма, монодрама, пьесы-ремейки и драма абсурда. Каждый из этих видов драмы стал уже отчасти объектом внимания Гончаровой-Грабовской в ее предыдущих книгах и статьях, а также в работах других ученых.

Рассматривая пути трансформации социальной драмы в творчестве Василия Сигарева, братьев Михаила и Вячеслава

<sup>6</sup> С. Гончарова-Грабовская, *«Новая драма» рубежа XX–XXI вв...*, с. 105.

<sup>7</sup> Там же, с. 109.

<sup>8</sup> Достаточно вспомнить исследования Ольги Журчевой, Ильмиры Болотян, Натальи Агеевой, Ирины канунниковой, Сергея Лавлинского.

Дурненковых, Юрия Клавдиева, Дмитрия Богославского и других современных русскоязычных драматургов, автор книги преимущественно говорит о характере сюжета, о способах эпизодии высказывания в этих пьесах. Тем не менее, когда подробно анализируются разные уровни поэтики текста (его композиции, персонажной сферы, образного наполнения, речи персонажей) создается представление о двух жанровых модусах современной драмы: социально-бытовом и социально-психологическом. Говоря о постижении социального как бытийного (например, в художественном мире Елены Поповой), исследователь характеризует явление социальной драмы через другие жанровые категории: трагикомедии, трагедии, драмы абсурда... Так что смею высказать предположение о том, что современная социальная драма определяется как сюжетно-тематическое, а не жанровое явление, что важно было бы отметить в главе. Особое внимание, как мне кажется, стоило бы обратить, развивая эту тему, на подмену конфликта персонажа с собой в этих пьесах конфликтом персонажа с социально-культурным Другим. Возможно, наиболее последовательно это прослеживается в пьесах Ярославы Пулинович, Константина Стешика, Ирины Васьковской. Хочу добавить только, что интересно рассматривает эту проблему Жанна Бортник на материале современной монодрамы<sup>9</sup>.

Важно отметить, что, ссылаясь на тот или иной литературоведческий аспект исследования, автор книги привносит свой вектор анализа. Так, рассмотрев ряд работ, посвященных современной документальной драме, Гончарова-Грабовская остановилась подробнее на категориях «псевдодокументальность», «псевдоисповедальность» (на материале пьесы Вырыпаева *Кислород* и пьесы *PATRIS* Дмитрия Богославского, Виктора Красовского, Сергея Анцелевича).

В частности, удачно осмысляются сюжетно-тематическая и композиционная специфика пьес, а также тип героя-маргинала, представленный в них.

Поскольку книга предназначена в качестве учебного пособия для студентов, следует особо подчеркнуть, что каждый подраздел, в котором рассматривается тот или иной вид драмы, завершается выдержкой из той или иной пьесы, фрагментом

<sup>9</sup> Ж. Бортник, *Характер конфлікту в сучасних монодрамах*, «Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку. В. Фесенко» 2011, вип. 11, с. 73.

комментариев критиков или цитатой из афиши. Так, подраздел о документальной драме завершается материалом, помогающим студентам ближе представить себе текст пьесы Елены Греминой *Про падение Константинополя и 7 стратегиях выживания в эпоху перемен*. Осмыслению положений книги способствуют также предлагаемые автором контрольные вопросы и задания к каждому подразделу.

Интересно и то, что в каждом из подразделов как бы «укрупняется» анализ нескольких показательных драм современных русскоязычных драматургов. Так, рассматривая различные аспекты поэтики современной монодрамы, Гончарова-Грабовская предлагает подробный анализ монодрам Евгения Гришковца и П. Пряжко, усматривая в их пьесах модификацию субъектно-объектных отношений: автор-герой. Анализируя вторую модель, когда повествование ведется от лица героя, но автор и герой — не одно лицо, исследователь сопоставляет пьесы Василия Леванова, Я. Пулинович, Влады Ольховской. Можно сказать, что автор книги знакомит читателя с творчеством еще не вполне известных, хотя уже и заявивших о себе русскоязычных драматургов Беларуси, к числу которых относим и Владу Ольховскую. Ее монодрама *Жизнь на Марсе* представляет собой монолог-рассуждение, в котором раскрываются процессы самоидентификации героини Актрисы, которая в результате трудных психологических сомнений принимает решение выступить перед пациентами онкологической клиники и поделиться с ними своей историей преодоления болезни.

Гончарова-Грабовская также обратилась к таким явлениям постмодернистской эстетики (и мировидения, в целом) как интертекстуальность современной пьесы, во многом инспирированная чеховской драмой, и драма абсурда. Говоря о деконструкции чеховского интертекста в пьесах Алексея Слаповского, Людмилы Улицкой, Олега Богаева, Людмилы Петрушевской и др., исследователь отмечает разные формы и приемы обращения к традиции, а также «выстраивания», в связи с этим образа мира каждым драматургом. Примечательно, что в подразделе о драме абсурда, представлены разные проблемы, связанные с отражением в современной пьесе кризиса бытия человека. При этом подробно анализируются такие пьесы, как *Русская народная почта* Богаева, *Бифем* Петрушевской, *Урожай* Пряжко, *Настоящие* Андрея Курейчика. Абсурд рассматривается как художественный

прием, «положенный в основу художественной структуры» на разных уровнях: поэтики сюжета и жанра, особенностей героя, языковой палитры его речи и т.п. Автор книги наблюдает смешение реального и вымышленного планов в таких пьесах, в чем, по видимому, проявилась авторская позиция, позволяющая также говорить о тенденциях эпизации в этих пьесах. При этом автор книги приводит убедительные примеры сочетания ситуативного абсурда с языковым в поэтике пьес. Рассуждая о нарушении коммуникации, исследователь подводит читателя к пониманию «трагедии языка» в драме абсурда. Наверное, для студентов это явление стоило бы рассмотреть подробнее, учитывая, что студенты не вполне знакомы с творчеством Гарольда Пинтера, Славомира Мрожека, Самуэля Беккета, без творчества которых понять специфику драмы абсурда очень трудно.

Обобщая наблюдения над книгой, я хотела бы еще раз выразить мысль о ее своевременности и универсальности. Это, действительно, учебник по современной драматургии русскоязычных авторов, к которому прилагается библиографический список (к каждому подразделу) и список рекомендуемой литературы. Представлен список пьес, в той или иной степени проанализированных автором или им упомянутых. Кроме того, указаны сборники научных статей и сборники, в которых были опубликованы те или иные пьесы.

Удачным дополнением этому служат темы рефератов и курсовых работ, формулировка которых отражает главную идею, связанную с тем или иным явлением современной русской драмы. Наконец, книгу завершают сведения о драматургах. Думаю, что этот материал не менее важен, поскольку кроме основных биографических сведений, кроме названий пьес и года издания, автор отметила тематические предпочтения драматурга, участие в конкурсах и т.п.

Монографию Гончаровой-Грабовской я рассматриваю как важный вклад в исследование сложных, не всегда однозначных процессов новой и новейшей драмы. Думаю, что уточнение «новая и новейшая» весьма актуально, учитывая, что за последние пять лет появилось довольно много пьес, которые явно не соответствуют тем параметрам анализа, которые предлагались для новой драмы. В коротком заключительном разделе автор книги, как мне кажется, обозначила эту проблему:



## RECENZJE

Уже порядком надоели ненормативная лексика, «дно жизни», «порнуха» и «чернуха», поэтому перед драматургами стоит задача восстановить то, что было утрачено в этот сложный период «поисков», «потерь» и «приобретений»<sup>10</sup>.

Совершенно соглашаясь с этим, я хотела бы только отметить некоторые, как мне кажется, перспективные направления изучения современной драмы русскоязычных авторов, которые, безусловно, перекликаются с теми явлениями, которые осмыслены автором книги:

— характер сосуществования и взаимовлияния новой и новейшей драмы современных русскоязычных авторов в первой четверти XXI века;

— процессы жанровой конвергенции и рецепции новейшей русскоязычной пьесы;

— тенденции эпизации и нарративизации высказывания в современной русской драме;

— интермедальность художественного пространства пьес современных русскоязычных драматургов.

Разумеется, обозначенные векторы возможных исследований весьма субъективны, но, наверное, показательны то, что к размышлениям над этими проблемами подвигло чтение книги. Несомненно и показательны одно: пособие для студентов Светланы Гончаровой-Грабовской *Современная русская драматургия (конец XX — начало XXI в.)* нашло благодарных читателей в лице всех, кто занимается современной драматургией и театром.

---

<sup>10</sup> С. Гончарова-Грабовская, *Современная русская драматургия (конец XX — начало XXI в.)*..., с. 240.



## SPRAWOZDANIE

**ŻANNA SŁADKIEWICZ**

 ORCID <http://orcid.org/0000-0001-7237-5328>

Uniwersytet Gdański

**ALEKSANDRA KLIMKIEWICZ**

 ORCID <http://orcid.org/0000-0001-8606-4475>

Uniwersytet Gdański

III MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA NAUKOWA

MOWA — CZŁOWIEK — ŚWIAT: PERSWAZJA JĘZYKOWA W RÓŻNYCH DYSKURSACH

GDAŃSK, 13–14 MAJA 2021 ROKU

13–14 maja 2021 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego odbyła się III Międzynarodowa Konferencja Naukowa z cyklu „Mowa — człowiek — świat: perswazja językowa w różnych dyskursach” zorganizowana przez pracowników Instytutu Rusycystyki i Studiów Wschodnich. Ze względu na warunki pandemiczne konferencja odbyła w trybie zdalnym.

Konferencję otworzyli JM Rektor Uniwersytetu Gdańskiego prof. Piotr Stepnowski oraz Dziekan Wydziału dr hab. prof. UG Urszula Patocka-Sigłowy, którzy postulowali konieczność popularyzowania wiedzy na temat zjawiska manipulacji i perswazji językowej w szeroko pojętym kontekście społecznym i kulturowym.

Akcentowane przez organizatorów wielowymiarowe podejście do pragmatykonu mechanizmów oddziaływania słownego, opierające się na idei rozumienia mowy jako narzędzia inicjującego działalność kognitywną i behawioralną człowieka, pozwoliło zaprosić do refleksji nad komunikacją perswazyjną szerokie grono specjalistów — lingwistów, medioznawców, literaturoznawców, psychologów, politologów, socjologów, historyków sztuki i pedagogów. Zainteresowanie tematem konferencji pozytywnie zaskoczyło organizatorów, ponieważ wzięło w niej udział ponad 200 uczestników, co jeszcze raz

potwierdziło fakt, że badania nad współczesną komunikacją perswazyjną stanowią niezwykle inspirujący i nie do końca określony nurt w badaniach humanistycznych. Imponująca była geografia konferencji, wzięli w niej bowiem udział naukowcy z Rosji, Białorusi, Ukrainy, Kazachstanu, Armenii, Estonii, Francji, Czech i Chin, a także badacze z najważniejszych ośrodków naukowych w Polsce: Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Łódzkiego, Uniwersytetu Wrocławskiego, Politechniki Wrocławskiej, Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy i różnych jednostek strukturalnych Uniwersytetu Gdańskiego.

Dwudniowe obrady potwierdziły duże zainteresowanie uczonych specyfiką mechanizmów wywierania wpływu, chęć zgłębiania sekretów atrakcyjności komunikatu i istoty wypowiedzi przekonującej w różnych dyskursach komunikowania codziennego. Mechanizmy wywierania wpływu uczeni przedstawili w sekcjach dyskursu publicznego i politycznego, medialnego i mediów cyfrowych, reklamowego, komunikowania społecznego, dyskursu literackiego, teatralnego, naukowego, specjalistycznego, dydaktycznego, religijnego i dyskursu emocji.

Prace w sekcjach dyskursu medialnego i mediów cyfrowych skupiły badaczy zajmujących się cechami walki ideologicznej, przejawami wrogości w języku, kształtowaniem wizerunku czytelnika we współczesnej publicystyce oraz obrazami rzeczywistości w tekstach informacyjnych. Uczeni przedstawili również manipulacyjny potencjał replik dziennikarzy radiowych i telewizyjnych, techniki indywidualnej manifestacji w publicznej komunikacji medialnej, humor jako skuteczny środek oddziaływania w mediach, a także strategie manipulacyjne polegające na wartościowaniu oponentów w oczach odbiorców. Rozpatrywano również mechanizmy tworzenia informacji na platformach blogowych, problemy zmieniających się wektorów interakcji uczestników dyskursu wirtualnego oraz taktyki manipulacji w nieprofesjonalnej krytyce online. Sekcja dyskursu politycznego i publicznego została zdominowana przez analizy wypowiedzi liderów politycznych. Zaprezentowano strategie perswazyjne w dyskursie parlamentarnym na podstawie analiz wystąpień liderów politycznych, wypowiedzi codziennych polityków, komunikatów wyborczych, rekonstrukcji obrazu medialnego kraju, pojęcia pamięci, wolności i bezpieczeństwa i in. Wystąpienia w sekcji dyskursu ko-





## NOTY O AUTORACH

## ELENA ANNENKOVA

Dr hab., prof. katedry Literatury Światowej i Teorii Literatury Narodowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. M. P. Dragomanowa w Kijowie, historyk literatury. Opublikowała ponad 70 prac naukowych z zakresu historii literatury europejskiej, między nimi: monografię *«Слово вечной жизни»: дискурс традиции И.С. Тургенева в прозе русского зарубежья (Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев, М.А. Осоргин)* (2011); podręczniki *Французська література XIX століття: від Стендаля до Мопассана* (2008), *Англійська література вікторіанської доби. Курс лекцій* (2016). *Сучасна польська поезія. Хрестоматія* (2018). Zainteresowania naukowe: historia literatury, proza europejska XIX–XXI wieku, powieść wiktoriańska i neowiktoriańska, intermedialność, filozofia literatury.

Kontakt: aes.kyiv@gmail.com

Kontakt: anna.bednarczyk@uni.lodz.pl

## JOLANTA BRZYKCY

Dr hab., prof. UMK, pracownik Katedry Literatur Słowiańskich UMK w Toruniu, badaczka poezji i ego-dokumentów I i II fali emigracji rosyjskiej. Ostatnie publikacje: *Картини Прованса в творчестве Галины Кузнецовой*, „Slavia Orientalis” 2018, nr 4; *Przedstawić nieprzedstawialne. „Przypowieści” Lwa Gomolickiego jako świadectwo Zagłady*, „Przeгляд Русыцystyczny” 2019, nr 2; *Функция вещной детали в поэзии „первой волны” русского зарубежья*, w: G. Ojcewicz (red.), *Rosja i pamięć o rzeczy. Od emblematu do relikwii*, Olsztyn 2019.

Kontakt: tomine@poczta.onet.pl

## KATARZYNA JASTRZĘBSKA

Dr hab., prof. UJ, zajmuje się historią literatury rosyjskiej XX i XXI wieku oraz badaniami nad przekładem literackim. Autorka trzech monografii: *Przetłumaczyć lagier. Rosyjska i polska literatura lagrowa we wzajemnych przekładach*, Katowice 2000; *Wczesna twórczość Anatolija Kima. Wybrane zagadnienia poetyki i interpretacji*, Katowice 2006 (wraz z P. Fastem); *Sztuka uważności: problemy pisarstwa Anatolija Kima*, Kraków 2011. Opublikowała artykuły m.in. o twórczości Michaiła Bułhakowa, Jewgienija Zamiatina, Władimira Makanina, Anatolija Kima, Władimira Zazubrina, Gajto Gazdanowa, a także cykl poświęcony prozie współczesnego rosyjskiego prozaika Romana Sienczina. Jest również autorką prac po-

święconych problematyce przekładoznawczej. Współredaktorka dwóch tomów z serii „Studia o Przekładzie”, publikacji *Проблемы каноничности русской литературы: теория, эволюция, перевод* oraz pracy zbiorowej *Szkoła moskiewska w literaturze rosyjskiej*.

Kontakt: kjastrzes@gmail.com

#### ALEKSANDRA KLIMKIEWICZ

Dr językoznawstwa, adiunkt w Katedrze Pragmatyki Komunikacji i Dydaktyki Języka Rosyjskiego. Autorka licznych artykułów naukowych publikowanych w Polsce i zagranicą, współautorka monografii: „*Здоровье превыше всего. Коммуникативная ситуация оправдания в дидактическом дискурсе: прагматический и межкультурный аспект*”, (Gdańsk 2019); *Обличья лингвистики XXI wieku: объекты, методы, интерпретacje*, t. 1, (Gdańsk 2020), współredaktorka monografii: *Perswazja językowa w różnych dyskursach*”, t. 1–7 (Gdańsk 2017–2022). Członek Laboratorium Badań nad Perswazją Językową i Polskiego Towarzystwa Ruscystycznego. Zajmuje się lingwistyką edukacyjną, kształceniem językowym osób dorosłych, uwarunkowaniami językowymi i kulturowymi w komunikacji w kontekście edukacyjnym, nowymi zjawiskami językowymi w rosyjskiej przestrzeni internetowej, narzędziami komputerowymi i sieciowymi w edukacji akademickiej, opracowywaniem form nauczania zdalnego w zakresie filologii.

Kontakt: a.klimkiewicz@ug.edu.pl

#### IGORS KOŠKINS

Dr hab., profesor, kierownik katedry rusycystyki i sławistyki na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Łotewskiego (Ryga), pracownik naukowy w Instytucie Języka Łotewskiego Uniwersytetu Łotewskiego; ekspert Rady Naukowej Łotwy w dziedzinie językoznawstwa. Jest przewodniczącym Narodowego Komitetu Sławistów Łotwy i członkiem Międzynarodowego Komitetu Sławistów. Zainteresowania naukowe: historia i teoria języka rosyjskiego, rosyjski język regionalny, kontakty językowe na Łotwie (kontakty rosyjsko-łotewskie i rosyjsko-niemieckie), sławizmy i rusycyzmy w języku łotewskim w aspekcie historycznym, etymologia bałtoślówiańska. Autor ponad 80 artykułów naukowych, a także monografii *Русско-германские языковые контакты в грамотах Северо-Запада Руси XII–XV вв.* (Petersburg: Wydawnictwo Uniwersytetu Petersburskiego, 2008).

Kontakt: igors.koskins@lu.lv

#### ANDREY KOTIN

Prof. dr hab., literaturoznawca, pracownik Instytutu Filologii Germańskiej na Uniwersytecie Zielonogórskim. Jego praca doktorska, poświęcona postaci autsajdera literackiego, została opublikowana w niemieckim wydawnictwie akademickim SVH Verlag w 2012 roku. Obecnie przygotowuje do

## NOTY O AUTORACH

druku monografię o niemieckich „śladach” w życiu i twórczości Vladimira Nabokova.

Kontakt: andriekotin@gmail.com

### AGATA KSIĄŻEK

Absolwentka studiów II stopnia na kierunku filologia rosyjska na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Autorka artykułów poświęconych lingwistycznej analizie tekstów poetyckich oraz zagadnieniom dyskursu politycznego. Uczestniczka zagranicznych konferencji międzynarodowych poświęconych problemom współczesnej lingwistyki oraz glottodydaktyki. Autorka tomiku wierszy *Nocturne*. Współorganizator IX Międzynarodowej Szkoły Podwyższenia Kwalifikacji „Nowoczesne Technologie Pedagogiczne w Nauczaniu Języka Rosyjskiego jako Obcego” (Warna, 2019).

Kontakt: agata.ksiazek97@gmail.com

### JOANNA KULA

Dr, adiunkt w Instytucie Filologii Słowiańskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego, literaturoznawczyni. Zainteresowania badawcze — szeroko pojmowana tematyka kaukaska w literaturze rosyjskiej, w tym kontekst pamięci, tożsamości, zagadnienia geopolityki i geopoetyki. Autorka monografii *Bohater końca XX wieku w prozie Władimira Makani-na* (2013) oraz kilkunastu artykułów naukowych.

Kontakt: joanna.kula@uwr.edu.pl

### NATALIIA MALIUTINA

Prof. nadz., dr hab. UwB, rusycystka, ukrainistka, komparatystka, badaczka dramatu XIX–XXI stulecia, nowych zjawisk w aspekcie identyfikacji kulturowej. Autorka sześciu monografii, m.in. *Проблема культурной (само)идентификации героя в новейшей постсоветской драме: переструктурировка* (we współautorstwie z A. Maroń, Kraków 2019), *Ukraińska dramaturgia końca XIX i początku XX wieku* (Toruń 2020). Współorganizatorka pięciu międzynarodowych konferencji naukowych z cyklu *Odessa i Morze Czarne. Polsko-ukraińskie związki kulturowe* (Białystok–Odessa, 2013–2019), trzech międzynarodowych konferencji naukowych *Współczesny dramat rosyjski* (Rzeszów, 2013–2015). Współredaktor tomów *Dramat w nowych ujęciach teoretycznych* (Białystok–Odessa 2014), *Odessa i Morze Czarne jako przestrzeń literacka* (Białystok 2016, 2018, 2019) *Перформатизация современной русской драмы: славянский литературный контекст* (Rzeszów 2019), autorka studiów w „Świat i Słowo”, „Slavica Wratislaviensia”, „Studia Wschodniosłowiańskie”. Otrzymała staż naukowy Justus-Liebig Universität Giessen (Niemcy).

Kontakt: malutina2002@wp.pl

## ONDREJ MARCHEVSKÝ

Docent, PhD. (1984), adiunkt w Instytucie Filozofii na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Preszowskiego na Słowacji. Działalność naukowa autora jest związana z badaniami rosyjskiej myśli filozoficznej XIX i XX wieku. Jest autorem dwóch monografii poświęconych filozofii historii rosyjskiego narodnictwa (2015) oraz jednej monografii poświęconej rosyjskim badaniom myśli Immanuela Kanta (2020). Członek Rosyjskiego Towarzystwa Filozoficznego oraz Słowackiego Związku Filozoficznego Słowackiej Akademii Nauk. Jest członkiem redakcji czasopisma „Ruch Filozoficzny” oraz „Философское образование”.

Kontakt: [ondrej.marchevsky@unipo.sk](mailto:ondrej.marchevsky@unipo.sk)

## LARYSA NIKOLAIENKO

Dr, starszy pracownik naukowy w Zakładzie Języków Słowiańskich Instytutu Językoznawstwa imienia Aleksandra Potebni Narodowej Akademii Nauk Ukrainy. Autorka monografii *Репрезентація емоцій заздрості і співчуття в польській, російській та українській мовах: семантико-когнітивний і лінгвоаксіологічний виміри* (Kyїв, 2021, <https://bit.ly/3EePBHP>) i ponad 40 artykułów naukowych. Zainteresowania naukowe: lingwistyka emocji, semantyka kognitywna, aksjologia lingwistyczna, leksykografia i in.

Kontakt: [larysanik@ukr.net](mailto:larysanik@ukr.net)

## VITALIJA PAPISH

Dr, adiunkt, habilitantka w Katedrze Języków Romańskich i Literatury Światowej Donieckiego Uniwersytetu Narodowego imienia Wasyla Stusa (Winnica, Ukraina); adiunkt w Katedrze Języka Ukraińskiego Użhorodzkiego Uniwersytetu Narodowego (Użhorod, Ukraina). Autorka ponad 70 publikacji. Przedmiotem jej zainteresowań jest teoria języka, psycholingwistyka, frazeologia.

Kontakt: [vitalija.papish@uzhnu.edu.ua](mailto:vitalija.papish@uzhnu.edu.ua)

## FELIKS SHTEINBUK

Dr hab., profesor na Wydziale Rusycystyki i Studiów nad Europą Wschodnią Uniwersytetu Komeńskiego w Bratysławie (Słowacja). Zainteresowania naukowe: cielesność i literatura, literatura ukraińska i rosyjska oraz dzieła Ołesia Uljanenki. Monografie: *Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX – початку XXI століття*, Kijów 2007; *Тілесність — мімесис — аналіз. Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: монографія*, Kijów 2009; *Конвергенція тілесних мікропосів у сучасній світовій літературі*, Kijów 2014; *Під «Знаком Саваофа», або «Там, де...» Ульяненко, cz. 1*, Kijów 2020.

Kontakt: [feliks.shteinbuk@uniba.sk](mailto:feliks.shteinbuk@uniba.sk)



## NOTY O AUTORACH

### ŻANNA SŁADKIEWICZ

Dr hab., prof. Uniwersytetu Gdańskiego, dyrektorka Instytutu Rusycystyki i Studiów Wschodnich w tejże uczelni. Założycielka i kierowniczka Pracowni Badań nad Rosyjskim Językiem Potocznym, członkini Pracowni Badań nad Socjolingwistycznymi Aspektami Języka, członkini Rady Naukowej i zastępczyni redaktora naczelnego periodyku „Studia Rossica Gedanensia”, członkini Polskiego Towarzystwa Językoznawczego i Polskiego Towarzystwa Rusycystycznego. Autorka licznych prac naukowych z zakresu językoznawstwa rosyjskiego, słowiańskiego, fonetyki, frazeologii, glottodydaktyki, komunikologii, pragmatyngwistyki, lingwokulturologii i socjolingwistyki. Publikuje w języku polskim i rosyjskim m.in. na łamach czasopism „Przegląd Rusycystyczny”, „Opcje”, „Polilog. Studia Neofilologiczne”, „Rossica Olomucensia”, „Studia Slawistyczne”, „Studia Slavica”, „Studia Rossica Gedanensia”, „Семиозис и культура”, „Слово.ру. Балтийский акцент”, „Человек. Культура. Образование”. Badania koncentruje na zagadnieniach pragmatyki komunikacji i dyskursologii, ściślej: dyskursu politycznego, medialnego, satyrycznego; metaforyki politycznej; komunikacji masowej i perswazji językowej.

Kontakt: zanna.sladkiewicz@ug.edu.pl

### TATJANA STOIKOVA

Dr, docent, pracownik naukowy Wydziału Translatoryki Windawskiej Szkoły Wyższej (Ventspils Augstskolas, Windawa, Łotwa), ekspert Rady Naukowej Łotwy w dziedzinie językoznawstwa. Zainteresowania naukowe: rosyjski język regionalny i rosyjsko-łotewskie kontakty językowe, porównawcza frazeologia i leksykografia bałtosłowiańska, stylistyka języka artystycznego i języka pisarzy, teoria i praktyka przekładu artystycznego. Autorka ponad 60 artykułów naukowych, a także monografii *Слово персонажа в мире автора: роман М. Булгакова „Мастер и Маргарита”* (Moskwa: URSS, 2012, 2014 — wydanie drugie, 2021 — wydanie trzecie). Autorka pierwszego słownika bułgarsko-łotewskiego (we współautorstwie z Igozem Koszkinem): *Bulgāru-latviešu vārdnīca. Българско-латвийски речник*. Ventspils: Ventspils Augstskola, 2010.

Kontakt: stoikova@edu.lu.lv

### MYROSLAVA TSYHANYK

Docent teatrologii i aktorstwa we Lwowskim Uniwersytecie Narodowym im. Iwana Franki, prodziekan ds. akademickich Wydziału Kultury i Sztuki. Zainteresowania naukowe: kultura artystyczna Galicji na początku XX wieku oraz kontekst europejski: studia źródłowe i porównawcze.

Kontakt: glouchkom@gmail.com

### BEATA WALIGÓRSKA-OLEJNICZAK

Dr hab., prof. UAM, kierowniczka Zakładu Komparatystyki Literacko-Kulturowej w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej UAM w Poznaniu,

redaktorka naczelna czasopisma „Studia Rossica Posnaniensia”. Autorka czterech książek (dwóch współautorskich) oraz kilkadziesiąt artykułów wydanych m.in. w Estonii, Finlandii, Gruzji, Litwie, Polsce, Rosji, Stanach Zjednoczonych. Stypendystka estońskiej fundacji Archimedes i University College London. Członkini zarządu European Society of Comparative Literature. Zainteresowania badawcze: współczesne kino rosyjskie, literatura modernizmu i postmodernizmu rosyjskiego, antropologia tańca, pamięć kulturowa.

Kontakt: [beata.waligorska@amu.edu.pl](mailto:beata.waligorska@amu.edu.pl)

#### ELENA YUFEREVA

Dr hab, prof. Katedry Literatury Światowej i Teorii Literatury Narodowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. M.P. Dragomanova (Kijów). Autorka ponad 100 publikacji, w tym monografii *Жанрово-родовий синтез у поетичному щоденнику та подорожі (українська та російська поезія XIX — початку XX ст.)* (2010), *Динамика периферийных жанров в русской поэзии второй половины XIX века* (2014). Zainteresowania naukowe: literatura faktu, gatunek podróżniczy, literatura marginalna (peryferyjna).

Kontakt: [elena.yufereva@gmail.com](mailto:elena.yufereva@gmail.com)

#### KONRAD ZIELONKA

Mgr, doktorant w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; członek kolegium redakcyjnego czasopisma naukowo-literackiego „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki”, współpracuje z Ośrodkiem Badawczym Facta Ficta. Jego zainteresowania naukowe obejmują interpretacje współczesnej fantastyki polskiej, postapo, steampunk w literaturze polskiej oraz retro-wizje wieku XIX we współczesnej literaturze fantastycznej.

Kontakt: [konrad.zielonka93@gmail.com](mailto:konrad.zielonka93@gmail.com)