

# przeгляд rusycystyczny

2016, nr 1 (153)

PL ISSN 0137-298X

Index 371866

- Michał Kruszelnicki   Dramat Smierdiakowa
- Jolanta Brzykcy   *Dziennik z Grasse* Galiny Kuzniecovej  
– autoportret pisarki
- Olga Lewandowska   Ideał barda w twórczości pieśniarskiej  
Bułata Okudźawy i Jacka Kleyffa
- Marta Kaźmierczak   Tekst, paratekst, przesunięcia  
interpretacyjne w polskich wydaniach  
Przygód Fandorina.  
Część 1: Parateksty graficzne
- Aleksander Kiklewicz   W jakim sensie język jest determinowany  
przez kulturę?  
O przedmiocie i ograniczeniach  
lingwokulturologii (II)
- Ladislav Vobořil   Leksyka komputerowa – rosyjsko-czeska  
analiza synkretologiczna
- Franciszek Apanowicz   Pan Apolek, Benia Krzyk i Izaak Babel

POLSKIE TOWARZYSTWO RUSYCYSTYCZNE

# przeгляд rusycystyczny

2016, nr 1 (153)



Katowice 2016

#### KOMITET HONOROWY

Janusz Henzel, Walenty Piłat, Janina Sałajczyk, Władysław Woźniewicz, Wanda Zmarzer

#### KOMITET REDAKCYJNY

**Antoni Semczuk** (Uniwersytet Warszawski, przewodniczący)  
Franciszek Apanowicz (Uniwersytet Gdański)  
Jens Herlth (Universitaet Freiburg, Szwajcaria)  
Władimir Klimonow (Humboldt-Universität zu Berlin, Niemcy)  
Tadeusz Klimowicz (Uniwersytet Wrocławski)  
Joanna Madloch (Montclair State University, USA)  
Daria Nevskaya (Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Rosja)  
Grzegorz Przebinda (Uniwersytet Jagielloński)  
Barbara Stempczyńska (Uniwersytet Śląski)  
Walerij Tiura (Российский государственный гуманитарный университет, Moskwa)  
Halina Waszkielewicz (Uniwersytet Jagielloński)

#### ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Piotr Fast (redaktor naczelny), Justyna Pisarska, Joanna Darda-Gramatyka (sekretarz redakcji)

Korekta

Justyna Pisarska

#### ADRES REDAKCJI

Przegląd Rusycystyczny, 41-205 Sosnowiec, ul. Spokojna 2  
tel. 604 96 57 37; 505 300 667  
e-mail: prz.rus@op.pl  
<http://www.journals.us.edu.pl/index.php/PR>

Na stronie internetowej naszego pisma dostępne są archiwalne numery

„Przeglądu Rusycystycznego” w postaci plików pełnotekstowych.

Materiały do druku prosimy składać poprzez generator po uprzednim zarejestrowaniu się na stronie internetowej pisma.

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych i zastrzega sobie prawo redagowania tekstów. Wszystkie prace nadesłane do redakcji są poddawane anonimowej procedurze recenzyjnej.

Prace należy opracować zgodnie z *Zasadami przygotowania tekstów do druku* umieszczonymi na stronie internetowej naszego kwartalnika.

Nadsyłając prace do naszego pisma, autorzy wyrażają zgodę na ich publikację elektroniczną oraz na ujawnienie adresu poczty elektronicznej.

Index 371866

ISSN 0137-298X



WYDAWCY



„Śląsk” Sp. z o.o. Wydawnictwo Naukowe  
ul. Juliusza Ligonia 7, 40-036 Katowice  
tel. 32 258 07 56  
[biuro@slaskwn.com.pl](mailto:biuro@slaskwn.com.pl);  
<http://www.slaskwn.com.pl>

Wyższa Szkoła Europejska  
im. ks. Józefa Tischnera  
31-033 Kraków, ul. Westerplatte 11  
tel. 12 683 24 03  
[www.wse.krakow.pl](http://www.wse.krakow.pl)

## SPIS TREŚCI

### ARTYKUŁY

- 5     Michał Kruszelnicki   Dramat Smierdiakowa
- 27            Jolanta Brzykcy   *Dziennik z Grasse* Galiny Kuzniecovej  
— autoportret pisarki
- 44     Olga Lewandowska   Ideal barda w twórczości pieśniarskiej Bułata  
Okudżawy i Jacka Kleyffa
- 61     Marta Kaźmierczak   Tekst, paratekst, przesunięcia interpretacyjne  
w polskich wydaniach *Przygód Fandorina*  
(Część 1: Parateksty graficzne)
- 81     Aleksander Kiklewicz   W jakim sensie język jest determinowany  
przez kulturę? O przedmiocie i ograniczeniach  
lingwokulturologii (II)
- 110           Ladislav Vobořil   Leksyka komputerowa — rosyjsko-czeska analiza  
synkretologiczna

### GLOSSY

- 124   Franciszek Apanowicz   Pan Apolek, Benia Krzyk i Izaak Babel

### RECENZJE / РЕЦЕНЗИИ / REVIEWS

- 130            Błażej Szefliński   Zofia Brzozowska, *Święta księżna kijowska Olga*  
— wybór tekstów źródłowych, Wydawnictwo  
Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014
- 134            Joanna            Magdalena Kuratczyk, Dorota Piekarska-Winkler,  
Darda-Gramatyka   *Nie taki diabeł straszny, jak go malują. Rosyjskie*  
*imiesłowyy przymiotnikowe i przysłówkowe.*  
*Zwroty imiesłowowe. Podręcznik dla Polaków*  
*z ćwiczeniami i kluczem odpowiedzi*, Instytut  
Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego,  
Warszawa 2015

### SPRAWOZDANIA / ОТЧЕТЫ/ RAPORTS

- 136            Joanna            Międzynarodowa Konferencja Naukowo-  
Darda-Gramatyka   -Metodyczna z cyklu *Nauczanie języka*  
*rosyjskiego na neofilologii i innych kierunkach*

- 139 Agnieszka Lis-Czapiga Międzynarodowa Konferencja Naukowa  
o lat *Rusycystyki Rzeszowskiej*
- 142 Anna Paszkowska-Wilk Konferencja naukowa *Przestrzenie przekładu*  
Anna Podstawska w Sosnowcu

## СОДЕРЖАНИЕ

- 5 Михал Крушельницки Драма Смердякова
- 27 Иоланта Бжикцы *Грасский дневник* Галины Кузнецовой  
— автопортрет писательницы
- 44 Ольга Левандовска Идеал барда в авторской песне Булата Окуджавы и Яцека Клейффа
- 61 Марта Казьмерчак Текст, паратекст, интерпретационные сдвиги  
в польских изданиях *Приключений Эреста Фандорнина* (Ч. 1: Графические паратексты)
- 81 Александр Киклевич В каком смысле язык детерминирован культурой? О предмете и границах лингвокультурологии (II)
- 110 Лядислав Вобожиль Лексика компьютерной речи: синкретологический анализ (в сопоставлении русского и чешского языков)
- 124 Францишек Апанович Пан Аполек, Беня Крик и Исаак Бабель

## TABLE OF CONTENTS

- 5 Michał Kruszelnicki Tragedy of Smerdyakov
- 27 Jolanta Brzykcy *Grasse Diary* by Galina Kuznetsova  
— the self-portrait of the author
- 44 Olga Lewandowska Ideal bard in songs  
of Bulat Okudzhava and Jacek Klejff
- 61 Marta Kaźmierczak Text, paratext, interpretative shifts in the Polish  
editions of *Erast Fandorin* series  
(Part 1: Illustrative paratext)w
- 81 Aleksander Kiklewicz In what sense language is determined by culture?  
About the subject and limitation  
of the linguoculturology (II)
- 110 Ladislav Vobořil Computer slang  
— Russian-Czech sincretologic analyzis
- 124 Franciszek Apanowicz Pan Apolek, Benya Krik and Isaak Babel

MICHAŁ KRUSZELNICKI  
Dolnośląska Szkoła Wyższa

## DRAMAT SMIERDIAKOWA

1.

Wśród wielkich charakterów stworzonych przez Fiodora Dostojewskiego, o których złożoności i ambiwalencji napisano już tak wiele, znajduje się postać budząca powszechną irytację, antypatię i grozę. To Paweł Fiodorowicz Smierdiakow, czwarty z braci Karamazowów, owoc haniebnego gwałtu Fiodora Karamazowa na bezdomnej wariatce Lizawiecie „Śmierdzącej”, który dlatego właśnie nigdy oficjalnie nie został uznany przez ojca i rodzeństwo za członka rodziny. Od jego imienia ukuto w Rosji obraźliwy termin — „smierdiakowszczyzna” — określający „skrajny stopień ideologicznego i psychologicznego cynizmu oraz moralnego upadku”<sup>1</sup>, często stosowany w odniesieniu do jednostki, która pomimo plebejskiego pochodzenia i niskiego poziomu intelektualnego marzy o byciu wielkim panem, z pogardą odnosi się do innych, na siłę próbując przydać sobie cech należących do z gruntu obcej mu klasy społecznej. Smierdiakow to „nędzna kreatura”, „lokajska dusza”, pozbawiona prawdziwej osobowości, za to wyposażona w wielkie mniemanie o sobie i dlatego patrząca z góry na innych, a zwłaszcza na swój kraj, którym gardzi i który chciałby widzieć podbitym przez inny, bardziej „cywilizowany” naród. Smierdiakow — immoralista i nihilista. Smierdiakow — słabeusz i tchórz, który po dokonanej zbrodni popełnia samobójstwo, wymykając się ze świata haniebnym wyjściem Judasza. I wreszcie: Smierdiakow — sługa diabła, a wręcz sam An-

<sup>1</sup> А.А. Белкин, „*Братья Карамазовы*” (социально-философская проблематика), w: Н.И. Степанов, Д.Д. Благой (red.), *Творчество Достоевского*, АН СССР, Москва 1959, s. 280.

tychryst, przedrzeźniający Boga i jego przykazania, odwiecznie zafrasowany wodzeniem na pokuszenie jego nie dość silnych ludzkich wyznawców. Tak na ogół myśli się i pisze o czwartym z braci Karamazowów<sup>2</sup>. Tę potępiającą Smierdiakowa tendencję w literaturze krytycznej dobrze podsumowuje Igor Jewłampjew, chociaż w swojej nowej pracy nie czyni nic, by ją zmienić:

Do grona ogólnie przyjętych, praktycznie niedyskutowanych stereotypów w ocenach bohaterów powieści zalicza się uznawanie Fiodora Pawłowicza Karamazowa i Smierdiakowa za „negatywne” postaci, w których nie da się znaleźć nic pozytywnego i które z całą wyrazistością uosabiają zgubny charakter bezgranicznego zepsucia i skrajnej niewiary, prowadzącej do utraty zmysłu moralnego. [...] Próba jakiegos „usprawiedliwienia” Smierdiakowa przed tak ukształtowaną jednoznacznie opinią na jego temat wydaje się prawie beznadziejna. W jego obrazie, na pierwszy rzut oka, nie da się znaleźć nic pozytywnego, niczego, co łagodziłoby cechy niewiary, chłodu, nihilizmu i okrucieństwa<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Zob. np. Д.С. Мережковский, *Л. Толстой и Достоевский*, Наука, Москва 2000, s. 66, 82, [http://www.vehi.net/berdyaev/otkrov.html#\\_ftnref2](http://www.vehi.net/berdyaev/otkrov.html#_ftnref2) (01.04.2015); М. Бердяев, *Откровение о человеке в творчестве Достоевского*, „Русская мысль” 1918, nr 3–4, [http://www.vehi.net/berdyaev/otkrov.html#\\_ftnref2](http://www.vehi.net/berdyaev/otkrov.html#_ftnref2) (01.04.2015); М. Bierdajew, *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. i oprac. Н. Paprocki, Wyd. Marek Derewiecki, Kęty 2013, s. 56; С. Гессен, *Трагедия Добра в „Братьях Карамазовых” Достоевского*, w: D. Fanger (red.), *О Достоевском. Статьи*, Brown University Press, Providence 1966, s. 226–227.; Н. Paprocki, *Lew i mysz, czyli tajemnica człowieka. Esej o bohaterach Dostojewskiego*, Wyd. Bractwo Młodzieży Prawosławnej, Białystok 1997, s. 48; Н. Нейчев, *Таинственная поэтика Ф.М. Достоевского*, Издательство Уральского университета, Екатеринбург 2010, s. 165; М. Kanevskaya, *Smerdiakov and Ivan: Dostoevsky's „The Brothers Karamazov”*, „The Russian Review” 2002, nr 61, s. 362; С.А. Скуридина, *Поэтика имени у Ф.М. Достоевского (на материале романов «Подросток» и «Братья Карамазовы»)*, Научная книга, Воронеж 2007, с. 93; V. Kantor, *Pavel Smerdyakov and Ivan Karamazov: The Problem of Temptation*, w: G. Pattison, D.O. Thompson (red.), *Dostoevsky and the Christian Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 216–217; П. Фокин, *Демон поверженный: Ставрогин и Смердяков*, „Ликбез — литературный альманах”, [http://www.lik-bez.ru/articles/criticism\\_reviews/critica\\_articles/article1791](http://www.lik-bez.ru/articles/criticism_reviews/critica_articles/article1791) (01.04.2015); В.Я. Кирпотин, *На грани эпох („Братья Карамазовы” Ф.М. Достоевского)*, *Культура письменной речи*, <http://www.gramma.ru/VIB/?id=3.88> (01.04.2015); Н.Д. Старосельская, „Учиться у русской литературы” (Ф.М. Достоевский в творчестве Оэ Кэндзабуро), w: Г.М. Фридлиндер (red.), *Достоевский. Материалы и исследования*, vol. 8, Наука, Ленинград 1988, s. 233; ; В. Борисова, *Национальное и религиозное в творчестве Достоевского (Проблема этноконфессионального единства и многообразия)*, w: Г.М. Фридлиндер (red.), *Достоевский. Материалы и исследования*, vol. 14, Наука, Ленинград 1997, s. 63.

<sup>3</sup> И.И. Евлампиев, *Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»)* Издательство РХГА, Санкт-Петербург 2012, s. 493–495.

Celem niniejszego tekstu jest próba pokazania Smierdiakowa w innym świetle, bynajmniej nie „pozytywnym” — Dostojewski dołożył wszak nadzwyczajnych starań, by stworzyć postać skrajnie niejednoznaczną i nieprzejrzystą — ale takim, które pozwoliłoby dostrzec te cechy i motywacje bohatera, jakie na ogół zdają się umykać uwadze czytelników. Inaczej mówiąc, zmiierzamy do oddania dramatu Smierdiakowa.

2.

Michaiłowi Bachtinowi zawdzięczamy odkrycie polifoniczności świata Dostojewskiego, wielogłosowej struktury jego powieści, gdzie każda postać reprezentuje swój własny światopogląd, który należy traktować jako taki — w pełni indywidualny i wartościowy, dlatego niedający się podporządkować innym światopoglądom, łącznie z autorskim, ani niepostrzegany jako gorszy czy ideowo potępiany. Każdy bohater z całych sił opiera się zamknięciu jego osobowości w stabilnej systemowo-monologicznej ramie, opiera się uprzedmiotowieniu. Bohaterów Dostojewskiego — twierdzi Bachtin — cechuje wielka artystyczna „swoboda i samodzielność w stosunku do autora, ściślej — w stosunku do zwykłych, zewnętrznych i zwieńczających, autorskich określeń”<sup>4</sup>. Według rosyjskiego badacza, wewnętrzna głębia postaci w żaden sposób nie daje się wyczerpać w jej autorskiej charakterystyce czy rozwoju wątku powieściowego, ponieważ nie jest li tylko przedmiotem dyskursu autora, lecz przede wszystkim przedmiotem „swojego własnego dyskursu”.

Dostojewski pisał sam o sobie: „Przy całkowitym realizmie znaleźć człowieka w człowieku. ...Nazywają mnie psychologiem: nieprawda, jestem tylko realistą w wyższym sensie, bo przedstawiam wszystkie głębie ludzkiej duszy”<sup>5</sup>. Autentyczne cechy osobowości ujawniają się tylko wtedy, gdy bohater mówi o samym sobie, oraz w jego dialogach z innymi, kiedy jego osobowość się otwiera. „Słowo autora nie może objąć ze wszystkich stron, zamknąć i z zewnątrz podsumować bohatera i jego słowo. Może tylko zwracać się do niego. Wszystkie określenia i wszystkie punkty widzenia są wchłaniane przez dialog”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego*, przeł. W. Grajewski, w: D. Ulicka (red.), *Ja—Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, Universitas, Kraków 2009, s. 160.

<sup>5</sup> Cyt. za: tamże, s. 211.

<sup>6</sup> Tamże, s. 280.



Ale zapytajmy: czy również w przypadku Smierdiakowa Dostojewski starał się „znaleźć człowieka w człowieku”? Czy może zrobił wszystko, by człowieczeństwo tego bohatera ukryć, albo — by nawiązać do tytułu ważnej pracy Olgi Meerson — „stabuizować”?<sup>7</sup> Dlaczego bowiem Smierdiakow odbierany jest przez większość czytelników tak negatywnie? Skąd owa łatwość i skwapliwość badaczy w totalnym potępianiu tego bohatera? Skąd bierze się „monologiczna” tendencja do jednoznacznego określania jego osobowości? W przeciwieństwie do tez Bachtina twierdzić będziemy, że to nie co innego, jak konsekwentnie dokonywana przez Dostojewskiego charakterystyka postaci Smierdiakowa za pośrednictwem „cudzego słowa” i opis odautorski czyni z niego jedynie przedmiot postrzegany, analizowany i komentowany przez innych bohaterów, przedmiot lub rzecz, nie zaś osobną, pełnowartościową indywidualność. Wydaje się, że w przypadku Smierdiakowa wszystko zostało specjalnie tak urządzone, by ukazać nam od początku do końca ujemny, a wręcz skrajnie odstręczający obraz tej postaci.

Dzieje się tak nie tylko na poziomie rozwiązań fabularnych i narracji, lecz również na poziomie poetyki powieści. Samo wkroczenie bohatera na scenę jest charakterystycznie opóźnione w czasie. Dopiero po przedstawieniu trzech braci Karamazowów Dostojewski ujawnia genezę Smierdiakowa, jego wstydlive i niegodne narodziny, po czym podkreśla z całą mocą fakt jego nieuznania przez ojca i braci. Narrator w cokolwiek osobliwy sposób mityguje się w kontynuowaniu wątku o Smierdiakowie, sugerując już na samym początku, że istnieją „ważniejsze sprawy” do omówienia niż on: „Warto by i o nim szczegółowo pomówić, ale przykro mi tak długo zaprzętać uwagę czytelnika *zwykłymi lokajami*, wracam więc do rzeczy tuszając, iż rzecz o Smierdiakowie sama wyjdzie w dalszym toku opowieści”<sup>8</sup>. Nieco później narrator dosłownie usprawiedliwia się, że musi raptem powiedzieć co nieco o Smierdiakowie:

Miał lat dwadzieścia cztery, ale był straszliwym mrukiem i odludkiem. A przecież nie był dziki czy nieśmiały, wręcz przeciwnie, charakter miał pyszałkowaty i mogło się wydawać, że wszystkich ma w pogardzie. Widzę, że muszę właśnie tym razem przemycić o nim słów kilka<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Zob. O. Meerson, *Dostoevsky's Taboos*, Dresden University Press, Dresden 1998.

<sup>8</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*, t. 1, przeł. A. Wat, przejrzał i poprawił Z. Podgórzec, Puls, Londyn 1993, s. 118 (podkr. moje — M.K.). Dalej cytuję według tego wydania.

<sup>9</sup> Tamże, s. 144.

Dalej następuje słynne porównanie Smierdiakowa do „zapatrzeńca” z obrazu Kramskoj. Sugeruje się nam, że Smierdiakow jest jednym z takich tajemniczych, bez powodu wpadających w zadumę (nie)ludzi, o których nie sposób powiedzieć, co im chodzi po głowie i jaki będzie ich następny postępek. Porównanie to tworzy wizerunek Smierdiakowa jako kogoś podejrzanego, wyłączonego ze wspólnoty, niebezpiecznego. Jeszcze bardziej niepokojąco brzmi wskazówka o „ulubionym” zajęciu Smierdiakowa z czasu dzieciństwa, jakim było „wieszanie kotów, które następnie grzebał uroczyście”<sup>10</sup>. Informacja ta często jest przywoływana przez badaczy jako dowód „wrodzonego” zła i okrucieństwa bohatera. Można by w tym miejscu zapytać, czy tak rzekomo osobliwe „czarne msze” Smierdiakowa nie są jedynie jaskrawym przykładem typowej dla dzieci tendencji do „okrutnego” eksperymentowania ze śmiercią istot żywych w okresie poprzedzającym pełne przyswojenie wartości moralnych, co skądinąd tworzy ów jedyny w swoim rodzaju, intensywny, magiczny i „niewinny” świat dzieciństwa...? Jednak w *Braciach Karamazow* temu mogącemu uchodzić za naturalne zjawisku towarzyszy jakaś złowroga aura. Marina Kaniewskaja zauważa, że podobnie dzieje się nawet w przypadku opisów „trywialnych czynności” z życia Smierdiakowa (*trivialities of his life*), takich jak jego codzienne zejścia do piwnicy, „bezsensowne piosenki, obsesyjna pedantyczność” (*meaningless songs, obsessive fastidiousness*) etc. Wszystkie one „opisywane są w sposób ewokujący coś złowieszczonego i fantastycznego, co prowadzi Grzegorza do konstatacji, że «nie jest on człowiekiem»”<sup>11</sup>. Grzegorz, od którego pochodzą pierwsze informacje o Smierdiakowie, określa swojego wychowanka licznymi poniżającymi epitetami: „potwór”, „dureń”, „lokajska dusza”, „parzygnat”, „nikczemnik”, odmawia mu wreszcie prawa do nazywania się człowiekiem: „z wilgoci powstałeś w łaźni, oto kim jesteś...”<sup>12</sup>. Anna Berman zauważa, że Grzegorz wyposażony został przez narratora w pewien autorytet i sympatyczne rysy, toteż „ufamy jego opinii o przybranym synu i skłaniani (*lulled*) jesteśmy do tego, by zaakceptować sposób, w jaki traktuje on Smierdiakowa, uznając, że w pełni sobie on na to zasługuje”<sup>13</sup>. Co do słów Grzegorza o narodzinach Smierdiakowa w „łaźni” Swietłana Skuridina zwraca

<sup>10</sup> Tamże.

<sup>11</sup> M. Kanevskaya, *Smerdiakov and Ivan...*, s. 366.

<sup>12</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow...*, t. 1, s. 144.

<sup>13</sup> A. Berman, *Siblings in „The Brothers Karamazov”*, „The Russian Review” 2009, nr 68, s. 278.

uwagę na interesujący antropologiczny szczegół. Otóż łaźnia w tradycyjnych rosyjskich przekazach ludowych postrzegana była jako przeciwieństwo cerkwi (miejsca świętego) oraz obszar zamieszkiwania różnych nieczystych istot.

Nie wieszano w niej ikon, a idąc się myć, zdejmowano z szyi krzyż. [...] Łażnia była uważana za miejsce pobytu jednego z najgorszych domowych duchów — bannika. Szczególnie niebezpieczeństwo bannik stanowił dla kobiet rodzących<sup>14</sup>.

Fiodor Karamazow, przysłuchujący się bluźnierczemu rezonerstwu Smierdiakowa w scenie rodzinnego spotkania, dodaje kolejne określenia: „śmierdzący jezuita”, „oślica Balaama”<sup>15</sup>. Iwan z kolei, nierozumiejący, a raczej udający, że nie rozumie (o czym za chwilę), dlaczego Smierdiakow właśnie jego otacza szczególnym respektem, powiada o nim, że to „lokaj i cham”, „mięso z przedniej linii”<sup>16</sup>. W dalszym ciągu Paweł słyszy słowa: „kreatura”, „łajdak”, „błazen”. Pod koniec spotkania cała rodzina Karamazowów godzi się, że „nie warto” o kimś takim jak on w ogóle rozmawiać. Znacznie później, już po zabójstwie Fiodora Pawłowicza, przesłuchiwany przez prokuratora Dymitr dorzuci swoją własną opinię o Smierdiakowie, broniąc go przed podejrzeniami:

Smierdiakow to człowiek nikczemnej natury i podły tchórz. To nie tchórz, to wcielenie wszelkiego tchórzostwa chodzącego na dwóch nogach. Zajęcze serce. [...] Ta zdechła kura, ten głupawy epileptyk, którego ośmioletni chłopczyk mógłby jednym palcem powalić — czy to jest człowiek?<sup>17</sup>.

W przywoływanych scenach nieustannie rozmawia się o Smierdiakowie, a nie ze Smierdiakowem. Pejoratywnych wyrażen o czwartym z braci, stwierdzających jego rzekomą głupotę, tchórzostwo, prymitywizm, służalczość, a nawet zwierzęcość — Paweł określany jest wszak m.in. mianem „wołu”, „zajęczego serca”, „śmierdzącego psa”<sup>18</sup> — znajdziemy w powieści mnóstwo. Jednocześnie jego własny obraz

<sup>14</sup> С.А. Скуридина, *Поэтика имени у Ф.М. Достоевского...*, s. 88.

<sup>15</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow...*, t. 1, s. 151, 144. Biblijny motyw oślicy Balaama (Księga Liczb 22, 21–35) otwiera możliwość interpretacji Smierdiakowa jako niewdzięcznie i okrutnie traktowanego sługi, który pomimo kar cielesnych odmawia wykonywania rozkazów swojego pana (Fiodora Karamazowa), tak by powstrzymać go przed kontynuowaniem zgubnej, bezbożnej drogi, na jakiej ten się znalazł.

<sup>16</sup> Tamże, s. 153.

<sup>17</sup> Tamże, t. 2, s. 162.

<sup>18</sup> А. К. Жолковский, *О Смердякове (К проблеме «Булгаков и Достоевский»)*, w: Е.В. Пермяков (red.), *Лотмановский сборник*, t. 1, Ис-Гарант, Москва 1995, s. 570.

Karamazowów znamy tylko szcątkowo i na ogół z drugiej ręki — od narratora. Jego wyższościowa i zadiorna postawa wobec członków rodziny wychodzi na jaw bodaj tylko raz, w trakcie schadzki z Marią Kondratiewną w ogrodzie i z krótkiej wymiany zdań z przerywającym ową randkę Aloszą. Do samoświadomości Smierdiakowa nie mamy tak naprawdę dostępu.

Tymczasem Bachtin nieustannie powtarza, że każdy „[b]ohater Dostojewskiego to nie obraz, a pełnowartościowe słowo, c z y s t y g ł o s; nie widzimy go — my go słyszymy; wszystko zaś, co widzimy i wiemy niezależnie od tego słowa, przestaje być istotne i zostaje wchłonięte przez słowo”<sup>19</sup>. Dalej czytamy: „Prawdopodobieństwo bohatera dla Dostojewskiego — to prawdopodobieństwo jego wewnętrznego, najczystsze słowa o samym sobie”. „U Dostojewskiego słowo autora konfrontowane jest z pełnowartościowym i czystym słowem bohatera”<sup>20</sup>. Owe „głębie ludzkiej duszy”, których przedstawienie Dostojewski uważał za główne zadanie swojego realizmu „w wyższym sensie”,

mogą wyjść na jaw tylko w intensywnym komunikowaniu się. Nie sposób zapanować nad człowiekiem wewnętrznym, zobaczyć go i zrozumieć, jeśli czyni się zeń przedmiot wyzbytej uczuć neutralnej analizy; również identyfikacja z nim, wczuwanie się w niego, nie jest właściwą drogą. Można się tylko do niego zbliżyć i można go ukazać, a ściślej: skłonić go do ukazania się, jedynie komunikując się z nim, w dialogu. Przedstawić człowieka wewnętrznego w rozumieniu Dostojewskiego udaje się wyłącznie poprzez przedstawienie jego komunikowania się z innymi<sup>21</sup>.

Czy te Bachtinowskie prawdy stosują się również do Smierdiakowa? Chyba nie, skoro przeważnie przebywa on nie tylko poza zasięgiem wzroku czytelnika<sup>22</sup>, lecz także poza zasięgiem jego słuchu. Z rozbudowanym dialogiem z udziałem Smierdiakowa mamy do czynienia w zasadzie tylko w trakcie trzech spotkań z Iwanem po zabójstwie. „Według Dostojewskiego — powiada Bachtin — ostateczne słowo o człowieku, słowo rzeczywiście odpowiednie, może być dane jedynie w postaci osobistego wyznania — spowiedzi”<sup>23</sup>. I zaiste — wie-

<sup>19</sup> M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego...*, s. 187.

<sup>20</sup> Tamże, s. 188, 190.

<sup>21</sup> Tamże, s. 282.

<sup>22</sup> Jak pisze Władimir Kantor: „O ile Karamazowowie są nieustannie na widoku, to Smierdiakow ciągle skrywa się w cieniu. Sługa chowa się, dopóki jego czas nie nadejdzie, dopóki nie zacznie się jego bunt; *obce mu jest wolne słowo i jawne działanie*” — V. Kantor, *Pavel Smerdyakov and Ivan Karamazov...*, s. 202, podkr. — M.K.).

<sup>23</sup> M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego...*, s. 189.

le takich spowiedzi wysłuchamy w powieści. Przed Aloszą spowiada się i Iwan, i Dymitr, i Lisa Chochłakowa, i kapitan Sniegirow, i Kola Krasotkin, i paru innych. Tylko Smierdiakow nie mówi o sobie. Gdy nawet pobieżnie przyjrzeć się jego rozmowom z Iwanem w czasie trzech spotkań, zauważyć można, że bardziej przypominają one przesłuchania przy użyciu brutalnego języka niż partnerski dialog, z czym Smierdiakow oczywiście się godzi, bo nie ma innego wyboru — jego status lokaja i służącego wobec „panicza” Iwana czyni dlań taki układ naturalnym. Lecz nawet gdy wczytamy się głębiej i, jak Bachtin, dostrzeżemy w Smierdiakowie wyraz sprzeczności targającej Iwanem, pewien etap jego wewnętrznego rozwoju, to i tak pozostanie nam wątpić, czy Smierdiakow posiada autonomiczną, odsłaniającą się w sferze „dialogu” samoświadomość, skoro jego rolą jest jedynie werbalizowanie jednego z „głosów” świadomości Iwana<sup>24</sup>. Zresztą, Bachtin sam nazywa Smierdiakowa „karykaturą” Iwana! Nader trudno uzgodnić tę opinię z kluczowym twierdzeniem wybitnego literaturoznawcy, że u Dostojewskiego występuje „wielość równowartych świadomości”...

Tę świadomość — utrzymuje Bachtin — „można ujawnić i przedstawić, jedynie zadając jej pytania i prowokując, nie zaś budując jej z góry określony, zwieńczony obraz”<sup>25</sup>. Celuje w tym zadaniu Alosza, który biega po całym mieście, prowadząc niekończące się rozmowy z kolejnymi mieszkańcami. Dlatego zna i rozumie on racje Zosimy, Iwana, Dymitra, swojego ojca, bo prawdy te zostały włączone, jak powiedziałby autor *Problemów twórczości Dostojewskiego*, w jego „dialogiczne pole widzenia” tak samo jak w pole innych bohaterów powieści. W takim razie racji Smierdiakowa Alosza nie zna i nie rozumie, bo ani razu z nim nie rozmawiał! Ze Smierdiakowem w ogóle nikt poza Iwanem w trakcie sławetnych trzech spotkań nie dialoguje, chyba że rozmową nazwiemy konwencjonalne polecenia wydawane służącemu, albo te wszystkie nużące pytania, jakie zanoszą do Smierdiakowa bracia Karamazowowie, nieustannie chcący wiedzieć, gdzie poszedł i kiedy wróci któryś z nich, co porabia ojciec, czy widział Gruszeńkę, etc. Posługując się terminologią samego Bachtina przeciwko niemu, rzecz można, że Smierdiakow, jako bodaj jedyny bohater Dostojewskiego, skazany został na zakrzepnięcie „w skończonym, zobiektywizowanym obrazie”.

<sup>24</sup> G. Bezczeky, *Contending Voices in Bakhtin*, „Comparative Literature” 1994, nr 46, s. 323.

<sup>25</sup> M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego...*, s. 193.

3.

Dlaczego świadomość Smierdiakowa nie została wpisana w dialogiczne pole widzenia innych bohaterów? Olga Meerson wystąpiła w tej kwestii z frapującą interpretacją, bardzo pomocną dla naszego wywodu. Píše ona tak: „Dostojewski każe swojemu narratorowi demonizować Smierdiakowa, ponieważ on sam, właściwy autor, tabuizuje ideę, że Smierdiakow jest człowiekiem (czyli bratem innych ludzi)”<sup>26</sup>. W celu rozwinięcia tej tezy, prześledzimy teraz, jak Smierdiakowa od samego początku wyłącza się z relacji braterstwa w rodzinie Karamazowów<sup>27</sup>, a ogólniej rzecz biorąc, wypycha się go na margines społeczności ludzkiej w powieści. W rozdziale *Smierdiakow z gitarą* Alosza wchodzi do ogrodu, w którym Smierdiakow rozmawia z Marią Kondratiewną. Zanim Alosza zbliży się do pary na schadzce, przez jakiś czas słucha dialogu „lokaja” z Marią, w którym ten ujawnia swój nienawistny stosunek do Rosji i do rodziny Karamazowów. Ale Alosza tylko słucha, ani teraz, ani kiedykolwiek później w powieści nie będzie próbował rozmawiać ze Smierdiakowem o gnębiących tego drugiego problemach. A że ten ma problemy, których warto by wysłuchać, to rzecz pewna. Mało kto zwraca uwagę na rozdzierające wyznanie Smierdiakowa, jak to w Moskwie, gdzie kształcił się na kucharza, koledzy wyśmiewali go, bo jego opiekun Grzegorz zdradził wszystkim wstydliwą tajemnicę jego narodzin i jak to musi żyć ciągle słysząc, m.in. od Grzegorza, że to on jest odpowiedzialny za śmierć matki oraz konfrontując się z bezczelnym obgadywaniem jego

<sup>26</sup> O. Meerson, *Dostoevsky's Taboos...*, s. 190.

<sup>27</sup> W kwestii relacji ojcostwa i braterstwa w powieści należy zauważyć, że kształtowane są one w dwóch niekompatybilnych porządkach, co bardzo utrudnia jednoznacznie negatywną ocenę stosunku ojca Fiodora oraz braci Dymitra, Iwana i Aloszy do Pawła Smierdiakowa. Mamy tu do czynienia z porządkiem naturalnym i porządkiem społecznym. W powieści czytamy, że Fiodor Pawłowicz nigdy oficjalnie nie przyznał się do ojcostwa Smierdiakowa, więc uznanie Pawła za członka rodziny Karamazowów może być uzasadnione tylko w porządku naturalnym, dla pozostałych braci zaledwie prawdopodobnym czy hipotetycznym. Z kolei ze społecznego punktu widzenia mogą się oni wydawać zwolnieni z obowiązku traktowania Smierdiakowa na równi z nimi. Ale to właśnie ten ambiwalentny, bastardyczny status Smierdiakowa w połączeniu ze sposobem, w jaki Dostojewski będzie już za chwilę stawiał na ostrzu noża moralną problematykę „ogólnoludzkiego braterstwa”, tym bardziej zwraca uwagę na jego krzywdę i dramat jako „niewidocznego”, „przezroczystego” brata. Poza tym siła, z jaką Smierdiakow próbuje odciąć się od związków z braćmi Karamazowami, tylko jeszcze bardziej uwydatnia fakt, że w głębi duszy czuje się on jednym z nich.

rodzicielki po miasteczkowych straganach. Jakoś nikt nie jest w stanie przejąć się dołą człowieka, który wypowiada następujące słowa: „Łono łonem, a ja bym się chętnie dał zabić jeszcze w żywocie, byleby na ten świat wcale nie przychodzić”<sup>28</sup>.

Alosza słyszy to wyznanie. Po zdradzeniu swojej obecności w ogrodzie kichnięciem pozostaje mu wyjść do Smierdiakowa. Ma jednak do niego tylko własny interes. „Czy prędko wróci brat mój, Dymitr?”<sup>29</sup> – pyta, i trudno nie wyczuć emfazy położonej na słowo „brat mój”, podczas gdy z pewnością wystarczyłoby zapytać: „Czy prędko wróci Dymitr”. Alosza otrzymuje „lekceważącą” – jak to określa narrator – odpowiedź Smierdiakowa: „A skądże bym mógł coś wiedzieć o Dymitrze Fiodorowiczu? Insza rzecz, gdybym był jego stróżem”. Smierdiakow jest „pyszny”, Smierdiakow się „wywyższa” – myślimy automatycznie, ale patrząc z jego punktu widzenia, jaki inny ton, jeśli nie „lekceważący” miałby on przyjąć w stosunku do Aloszy, który w obecności zalecającej się do niego panny daje znać jej i jemu, że nie traktuje Smierdiakowa jak brata? Smierdiakow błyskotliwie parafrazuje w swojej odpowiedzi biblijne słowa Kaina, „czy jestem stróżem brata mego?”, tak jakby chciał zasugerować Aloszy, że on też jest „bratem”. Alosza jednak zupełnie ignoruje te słowa i jak gdyby nigdy nic pyta po chwili o Iwana, p o n o w n i e akcentując słowo „brat” : „Brat Iwan zaprosił więc dziś Dymitra do restauracji?”<sup>30</sup>. Znacznie później, gdy Kola Krasotkin będzie domagał się informacji, kto zabił, Alosza bez wahania odpowiada młodzieńcowi: „zabił lokaj, brat jest niewinny”<sup>31</sup>. Wreszcie w czasie pierwszego spotkania ze Smierdiakowem Iwan zapyta go: „Myślałeś, że wszyscy są tacy tchórzliwi jak ty?”, na co ten odpowiada: „Niech pan daruje, ale myślałem, że pan taki jak ja”<sup>32</sup>. No właśnie, Smierdiakow ciągle myśli i ma nadzieję, że zostanie uznany za „brata” przynajmniej przez Iwana. Niestety, nigdy się tego nie doczeka.

Jak wiadomo, najważniejsze przesłanie etyczne *Braci Karamazow* Dostojewski głosi ustami starca Zosimy. Potrafi on wzruszająco opowiadać o tym, że wszyscy ludzie są „braćmi”, że nikt nie powinien być niczym sługą, bo wszyscy są wzajemnie za siebie odpowiedzialni. Już jego zmarły brat Markiel, który po nawróceniu się w chorobie za-

<sup>28</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow...*, t. 1, s. 254.

<sup>29</sup> Tamże, s. 256.

<sup>30</sup> Tamże, s. 257.

<sup>31</sup> Tamże, t. 2, s. 468.

<sup>32</sup> Tamże, s. 302.

czął prawić piękne prawosławne nauki, zatroskaną o jego stan matkę pocieszał podniosłymi słowy:

Mamo, radości ty moja, jeśli muszą być panowie i służcy, to niechże ja będę służą moich służ. I jeszcze ci to powiem, mammo, że każdy z nas jest winien za wszystko wobec wszystkich, ja zaś winien jestem najbardziej. [...] zaprawdę każdy jest winien za wszystko i wobec wszystkich<sup>33</sup>.

Kolejnym nauczycielem młodego Zosimy staje się tajemniczy urzędnik-filantrop Michaił. Mawiał on tak: „Dopóki nie stanie się pan naprawdę bratem każdego człowieka, nie może nastąpić braterstwo”<sup>34</sup>. Motyw wspólnego grzechu i odpowiedzialności wszystkich wobec wszystkich stanie się później centralnym punktem nauk samego Zosimy, który zacznie wręcz zachwalać ideę przyjmowania swoich służ „do rodziny”:

I czemuż to nie mógłbym być służą służy mojego tak, ażeby to widział, i to bez żadnej z mojej strony pychy, a niewiary z jego strony? *Czemuż nie może być moim jak gdyby krewnym, abym go przyjął do swojej rodziny* i cieszył się patrząc nań!<sup>35</sup>.

Po spotkaniu z Karamazowami wyczerpany Zosima odprawia opiekującego się nim Aloszę, widzi bowiem przed nim ważniejsze zadanie: „Idź do nich, spiesz się. Bądź przy braciach swoich. I nie przy jednym, ale przy obydwóch”<sup>36</sup>. To znaczy: przy Iwanie i Dymitrze, ale nie przy Smierdiakowie! To nie jedyny fragment, który dowodzi, że nawet Zosima nie traktuje Smierdiakowa jak „brata” i *de facto* zwalnia Aloszę z obowiązku pilnowania go i pomagania mu. W czasie ostatniej, już przedśmiertnej rozmowy z Aloszą Zosima kieruje doń pytanie: „czy byłeś w domu i widziałeś brata”? „Jednego z braci widziałem” — odpowiada Alosza. Na co starzec uściśla: „Ja o tamtym, wczorajszym, starszym, któremu pokłoniłem się do ziemi”<sup>37</sup>. Ani Alosza, ani Zosima, zupełnie nie biorą pod uwagę, że słowo „brat” może i powinno odnosić się, oprócz Iwana i Dymitra, również do Smierdiakowa. A przecież w myśl nauk świętego starca nawet jeśli ktoś jest służą w twoim domu, to trzeba go traktować jak brata, wszelako Smierdiakow, który naprawdę jest czwartym z braci Karamazow,

<sup>33</sup> Tamże, t.1, s. 323.

<sup>34</sup> Tamże, s. 339.

<sup>35</sup> Tamże, s. 354.

<sup>36</sup> Tamże, s. 92.

<sup>37</sup> Tamże, s. 319.



zupełnie Zosimy nie interesuje. Istnieje całkowicie poza jego percepcją. Olga Meerson zauważa, że: „tam, gdzie mowa o Smierdiakowie, słowo «brat» pojawia się bardzo często, ale nigdy nie odnosi się do niego, jak gdyby odpychał je jakimś otaczającym go wysoko naładowanym polem magnetycznym (*magnetic immunity*)”<sup>38</sup>.

W czasie kolejnych widzeń ze Smierdiakowem — jak wiarygodnie pokazał Bachtin<sup>39</sup> — Iwan zaczyna rozumieć, że Smierdiakow miał prawo wierzyć w jego zgodę na zabójstwo, bo wyciągał wnioski nie na podstawie oficjalnego głosu Iwana, deklarującego wszak, że „nie chce śmierci ojca”, lecz jego głosu wewnętrznego, który odzwierciedla pragnienie zabicia Fiodora Pawłowicza, ale w taki sposób, by Iwan nie miał z zabójstwem nic wspólnego i nie musiał sobie nic wyrzucać. Smierdiakow, który słyszy i odnosi się w trybie subtelnych aluzji tylko do tego ukrytego i nie w pełni uświadomionego głosu Iwana, ma więc wszelkie powody, by żądać uznania jego ofiary dla „wspólnej sprawy” i traktowania jak partnera, jeśli nie wreszcie jak prawdziwego „brata”. Taki trop interpretacyjny ma podstawę w dostrzegalnej ewolucji stosunku Iwana do Smierdiakowa: od zainteresowania a nawet podziwu do pogardy i nienawiści. Iwan na początku powieści odnosi się do Smierdiakowa z lekceważeniem i niechęcią. Już niedługo jednak w narracji retrospektywnej Dostojewski daje wgląd w sposób, w jaki ich relacje układały się wcześniej.

Na początku — czytamy w scenie pierwszego *tête-à-tête* bohaterów — zaraz po przyjeździe Iwana Fiodorowicza, rzecz miała się zgoła inaczej. Wówczas bowiem Iwan Fiodorowicz zainteresował się jakoś szczególnie Smierdiakowem, miał go nawet za bardzo oryginalnego człowieka. Ośmielił go do pogawędek i zawsze podziwiał niejaka chaotyczność czy też, mówiąc dokładniej, niepokój jego umysłu, nie mogąc zrozumieć, co tego „zapatrzeńca” może tak nieustannie i nieodparcie niepokoić<sup>40</sup>.

Wychodząc od tego punktu narracji Dostojewskiego, Bachtin pokazuje, że konstrukcja dialogów między Iwanem a Smierdiakowem nie daje podstaw do dostrzegania w Smierdiakowie świadomego i cynicznego manipulatora, lecz raczej człowieka *k i e r o w a n e g o* przez dialog z Iwanem w taki sposób, że zgoda Iwana na ojcobójstwo bez jego udziału wydaje mu się czymś oczywistym. Interesujące może się przy tym wydać, że w przeciwieństwie do wielu ujęć, w tym przywoły-

<sup>38</sup> O. Meerson, *Dostoevsky's Taboos...*, s. 186.

<sup>39</sup> M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego...*, s. 288–290.

<sup>40</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow...*, t. 1, s. 300.

wanych już przez nas wcześniej, badacz tak wielkiej klasy, jak Bachtin, wstrzymuje się przed waloryzowaniem Smierdiakowa pod względem moralnym, a już na pewno nie przypisuje mu zła, „diabelskości” i mającej z nich wynikać intencji wmanewrowania Iwana w zbrodnię. Nie może sobie na to pozwolić, skoro sam znakomicie broni tezy, że: „Dostojewski nie zna słowa zaocznego, które, nie wtrącając się do wewnętrznego dialogu bohatera, tworzyłoby w sposób neutralny i obiektywny jego pełny, zamknięty obraz”<sup>41</sup>.

Jak stosunki Iwana z „lokajem” układają się dalej? Dokonawszy zabójstwa, złożony chorobą po autentycznym ataku epilepsji Smierdiakow czeka na Iwana, na ceniony i prawdopodobnie darzony autentycznym uczuciem autorytet, który wreszcie, jak ma nadzieję, uzna w nim brata, albo po prostu człowieka. Wyraźnie cieszy się, że go widzi, ale nie jest pewny reakcji swojego mistrza: „Smierdiakow na widok Iwana Fiodorowicza uśmiechnął się nieufnie i w pierwszej chwili jak gdyby nawet struchlał”<sup>42</sup>. Niestety, nic nie pójdzie po jego myśli. Widzi bowiem znerwicowanego histeryka, który próbuje wszelkimi siłami wywikłać się z odpowiedzialności za czyn „lokaja”. Nie spotyka się z najmniejszym cieniem sympatii. Iwan ciągle nie uznaje Smierdiakowa za kogoś podobnego do siebie, kto mógł szukać w nim bratniej duszy i gotów był w tym celu nawet zamordować. Obrzydzenie i złość biorą go na myśl, którą podsuwa mu zwidujący się diabeł, że to j e g o dusza zrodziła taką „nędzną kreaturę”, jak Smierdiakow, że *jego* idee mogły zostać zrozumiane i wcielone w czyn przez kogoś o tyle „niższego” od niego. Dlatego wyzywa Smierdiakowa („łotr”, „łajdak śmierdzący”, „nędznik”, „potwór”), wciąż dając mu do zrozumienia, że jest gorszy. W geście tym nieustannie sekundują mu inne postacie. Odwiedzający Smierdiakowa doktor Herzenstube ze zjadliwą ironią wypowiada się o nowych zainteresowaniach chorego. Z „lekkim uśmieszkiem” zwraca się do Iwana: „A czy pan wie, czym on się teraz zajmuje? [...] — Wkuwa francuskie słówka; pod poduszką ma kajecik, w którym zapisane są przez kogoś francuskie słowa rosyjskimi literami, he, he, he!”<sup>43</sup>. Podczas drugiego spotkania Iwana szczególnie irytują okulary na nosie Smierdiakowa: „Nieistotny ten szczegół jak gdyby podsycił złość Iwana Fiodorowicza: «Taka kreatura i w dodatku w okularach!»”<sup>44</sup>. Wszystkie czynności, jakie podejmu-

<sup>41</sup> M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego...*, s. 280.

<sup>42</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow...*, t. 2, s. 298.

<sup>43</sup> Tamże, s. 304.

<sup>44</sup> Tamże, s. 306.

je „czwarty brat” — oczywiście poza gotowaniem i służeniem w domu Karamazowów, za co jest chwalony — spotykają się z krytyką i drwiną w tekście odautorskim. Jego plany związane z otwarciem restauracji w Europie czy uczeniem się francuskiego i projektem wyjazdu do „szczęśliwych krajów” zachodnich przedstawiane są jako groteskowe ambicje posługacza, który bezpodstawnie marzy o byciu „kims”. Dostojewski konsekwentnie buduje w czytelniku przekonanie, że ktoś taki jak Smierdiakow nie nadaje się do żadnych ambitniejszych celów i zadań<sup>45</sup>.

Smierdiakow nie wyjdzie już z choroby. Konstatując przepaść między sobą a Iwanem, od którego tak wiele oczekiwał, dostrzegając wokół jedynie pogardę, nie może już dłużej żyć. Już wie, że mimo wszelkich jego wysiłków, Iwan nigdy nie będzie traktował go jako autonomicznej indywidualności: „pan i tak całe życie mnie uważał za robaka, a nie za człowieka”. Na wyznanie Iwana o jego groźnych przywidzaniach, Smierdiakow odpowiada: „Żadnego tu przywidzenia nie ma prócz nas dwóch i jeszcze kogoś trzeciego. Pewnikiem jest tu teraz, ten trzeci, znajduje się między nami. [...] Trzeci to Bóg, Opatrzność sama tu jest, wedle nas, niech tylko pan nie szuka, nie znajdzie pan”<sup>46</sup>. Co mogą oznaczać te słowa? Jedyne, co Smierdiakowowi pozostało, to deklorować, że „opatrność” jest po jego stronie i „Bóg” wie, że nie on jeden jest sprawcą zabójstwa. Jest to wyraz rozpacz, bo przecież Smierdiakow nie uwierzył nagle w Boga. Nadzieja Smierdiakowa na więź i przyjaźń przynajmniej z jednym z „braci”, Iwanem — nadzieja, jak wiemy od Bachtina, całkiem uzasadniona — okazała się płonna. Jego walka o tożsamość i uznanie ze strony braci Karamazowów zakończyła się fiaskiem. Oddaje wówczas Iwanowi skradzione ojcu pieniądze. Przecież to nie dla nich go zabił, tylko dla pozyskania „bratniego” szacunku Iwana. „Iwanie Fiodorowiczu!” — zawoła do swojego nauczyciela po raz ostatni. „Czego chcesz” — jak zawsze pogardliwie odpowie Iwan, odwracając się „na chwilę”. „Żegnaj pan!”<sup>47</sup> — wraz z tymi słowami kończy się życie Smierdiakowa. Ale Iwan jak zawsze nieuważnie słucha, nie rozumie, nie podejrzewa nawet,

<sup>45</sup> Potwierdzenie naszej tezy o świadomym tworzeniu *stricte* negatywnego wizerunku Smierdiakowa znajdujemy w jednej z prac Jeleazara Mieletińskiego. Zdaniem badacza ocena tej postaci w powieści pozostaje od początku do końca niezmienna: „jawnie negatywna” — Е. Мелетинский, *Заметки о творчестве Достоевского*, РГГУ, Москва 2001, s. 18.

<sup>46</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow...*, t. 2, s. 318.

<sup>47</sup> Tamże, s. 327–328.

że słowa te zwiastują kolejną śmierć, że mogły być obliczone na zatrzymanie „brata” przy sobie, choćby pod groźbą samobójstwa<sup>48</sup>. Po ostatecznym wycofaniu się Iwana Smierdiakow zostaje już całkowicie sam, wyrzucony na margines społeczności, winny zbrodni, a w dodatku oskarżany o manipulowanie Iwanem, by je go wciągnąć we współdziałanie. Samotnie spędza swoje ostatnie dni w obskurnym pokoiku, niewiele robiąc, nie znajdując żadnego powodu, by dalej żyć. Nikt nie widział, jak wieształ się na gwoździu.

4.

W swoim drugim ważnym tekście o Smierdiakowie, pierwotnie zamieszczonym w pracy *Персонализм как поэтика: Литературный мир глазами его обитателей* (2009), Olga Meerson pisze, że: „Dostojewski naumyślnie (*нарочно*) ukrywa przed nami to, co sam w tej postaci zakodował”<sup>49</sup>. Co takiego ukrył Dostojewski w postaci Smierdiakowa? Jaka jest rola tego bohatera w powieści, skoro nie jest to rola kusiciela, diabła, pozbawionego moralności degenerata, żalosego lokaja o śmiechu wartych, drobnomieszczańskich ambicjach? Meerson nie daje odpowiedzi na pytanie, które sama tak dramatycznie postawiła, mianowicie dlaczego o właściwie fakt „braterstwa” Smierdiakowa jest tak wyraźnie przez Dostojewskiego „tabuizowany”? Musimy tej odpowiedzi poszukać sami.

Zaryzykujemy hipotezę, że Smierdiakow jest postacią, która dekonstruuje przesłanie moralne powieści. Skoro „wszyscy są odpowiedzialni za wszystkich” i nie ma czegoś takiego, jak indywidualny grzech, to czemu nie stosuje się to do Smierdiakowa? Czemu żaden z mieszkańców domu nie potrafił przyjąć na siebie części winy za zbrodnię, której ten dokonał, a nie trzeba się długo domyślać, że miał po temu powody jako ktoś od urodzenia traktowany jak nieczłowiek, bity, obmawiany i wyszydzany? Wydaje się, że czytelnicy zostali tak poprowadzeni przez Dostojewskiego, iż ze łzami w oczach odkładają

<sup>48</sup> Ładnie odmalowuje tę scenę Nikołaj Karamienow, występujący z tezą, że Smierdiakowa przyciąga do Iwana nie tyle potrzeba bycia traktowanym jak „brat”, co miłość homoerotyczna. Zob. Н. Караменов, *Павел Смердяков как невеста Ивана Карамазова*, „Новый Берег”, nr 32, <http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/ka16.html> (01.04.2015).

<sup>49</sup> О. Меерсон, *Четвёртый брат или козёл отпущения ex machina?*, <http://dostoevskiy.niv.ru/dostoevskiy/kritika/sbornik-bratya-karamazovy/olga-meerson-ssha.htm> (01.04.2015).

powieść, zbudowani jej chrześcijańskim i humanistycznym przesłaniem, pełni nadziei na „lepszy świat”, w którym żyć będą adepci prawosławnych nauk Zosimy i Aloszy, zarazem nie będąc w stanie empatycznie wczuć się w straszny dramat nieprawego syna, lokaja w domu własnego ojca i braci — Pawła Smierdiakowa. Przypomnijmy, że sam Zosima stał się powiernikiem strasznej tajemnicy filantropa Michaiła, który swego czasu z zimną krwią zamordował ukochaną kobietę z zazdrości, że wybrała innego. Zosima stał się dlań zaufanym rozmówcą, pocieszycielem i doradcą, który zalecił mu przyznanie się do winy, aby ten wreszcie zyskał wolność od potwornych wyrzutów sumienia. Smierdiakowowi nie dane było znaleźć s w o j e g o Zosimy. Nikt nie był gotów do podzielenia się z nim odpowiedzialnością za przestępstwo. Nikt też nie zwrócił uwagi na j e g o cierpienia. Czy jednak niezdolność do widzenia w drugim człowieku, w najgorszym nawet zbrodniarzu „obrazu Bożego” nie jest największym grzechem z punktu widzenia prawosławia? Bierdiajew, któremu nieraz zdarza się przeczyć same-mu sobie, z jednej strony odmawia Smierdiakowowi jakiegokolwiek „bytu”, przyrównując go do „chochoła” i „wampira”, z drugiej strony z emfazą powtarza, że: „W każdym człowieku należy czcić obraz i podobieństwo Boże. Najbardziej upadły człowiek zachowuje obraz i podobieństwo Boże. W tym patos moralny Dostojewskiego”<sup>50</sup>. Ten „patos” najwyraźniej nie obejmuje postaci Smierdiakowa.

Dola Smierdiakowa demaskuje hipokryzję rodziny Karamazowów, a zarazem hipokryzję świata i tych ludzi, którzy z jednej strony skwapliwie podpisują się pod chrześcijańską zasadą „miłości bliźniego”, z drugiej zaś ze wstrętem odwracają się od tych, którzy nie zawsze ze swojej winy znaleźli się na dnie. Wszyscy jesteśmy jak Iwan, który — słusznie pisze Władimir Kantor:

[...] dociera do bardzo drogiej dla Dostojewskiego idei: że wszyscy są winni wobec wszystkich; ale dociera do niej jak gdyby od drugiego końca. Jest ona dlań możliwością osłabienia lub całkowitego usunięcia jego *osobistej* winy i odpowiedzialności — jako że oskarżając samego siebie, w żaden sposób nie może on *zrozumieć* swojej winy<sup>51</sup>.

My też nie rozumiemy n a s z e j winy, która polega na tym samym, co wina Iwana: w niektórych ludziach nie widzimy po prostu braci, gardzimy nimi, nie umiemy ich zrozumieć, dać im szansy.

<sup>50</sup> M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego...*, s. 58.

<sup>51</sup> V. Kantor, *Pavel Smerdyakov and Ivan Karamazov...*, s. 218.

Ale dlaczego właściwie Dostojewski miałby dawać podstawy do zakwestionowania tak mu drogiego prawosławnego przesłania starca Zosimy poprzez uczynienie Smierdiakowa żywym przykładem zapomnienia, braku zainteresowania, izolacji i nienawiści? Być może raczej ma Lew Szestow. Za Dostojewskim zawsze kroczył cień „podziemia” w postaci tragicznej wiedzy o irracjonalnej istocie człowieka, który musi odrzucić każdy ideał jako fałsz, bo ten go krępuje, daje złudną perspektywę otepiającego „szczęścia” i „końca” tam, gdzie winny goręć wątpliwości, wahanie, duchowa walka i wynikające z nich cierpienie i poczucie wiecznego niespełnienia<sup>52</sup>. Dostojewski do końca pozostał myślicielem wewnątrznie rozdartym, pełnym wątpliwości w fundamentalnych kwestiach metafizycznych. Żadnej ze swoich wielkich powieści nie był w stanie zakończyć jakimś wyraźnie optymistycznym akcentem, którego rolą byłoby zamknąć, załagodzić dramat ludzkiej egzystencji w jakiejś kategoriycznej, normatywnej formule. Jak słusznie w stylu Szestowa podkreśla Boris Bursow, dla autora *Zbrodni i kary* „nic nigdy nie jest oczywiste, pewne i definitywne”. „Nie cierpiał skończoności, jak każdy geniusz”<sup>53</sup>.

Taka opinia w kontekście *Braci Karamazow* wydaje się jednak dość odosobniona. Najczęściej bowiem spotkać można się z twierdzeniem, że Dostojewski dociera w *Braciach...* do wzniosłej światopoglądowej syntezy, ostatecznie przewycięża zło, roztopiając je w ogniu cierpienia trzech braci. Dymitr, Iwan i Alosza korzystają na śmierci swojego ojca i Smierdiakowa pod względem duchowym. Po strasznym wydarzeniu otwiera się przed nimi droga do „nowego życia”. Nawet dla pogrążonego w obłędzie Iwana istnieje jeszcze nadzieja: „Słuchaj, Iwan wszystkich prześcignie. Jemu żyć, nie nam. Wyzdrowieje” — przekonuje Aloszę Dymitr<sup>54</sup>. U Dostojewskiego — słyszymy często — tylko upadek i duchowa katastrofa uświadamiają człowiekowi konieczność diametralnej zmiany egzystencji, w domyśle — otwarcia na „prawdę Chrystusa”. Gdyby Smierdiakow się ukorzył i pożałował swoich czynów publicznie — twierdzi np. Grigorij Pomieranc — bracia Karamazowowie dalej żyliby w złu, grzechu i rozdwojeniu.

<sup>52</sup> Zob. L. Szestow, *Dostojewski i Nietzsche. Filozofia tragedii*, przeł. C. Wodziński, Czytelnik, Warszawa 2000; L. Szestow, *Przewyciężenie oczywistości*, w: tegoż, *Na szalach Hioba. Duchowe wędrówki*, przeł. J. Chmielewski, Aletheia, Warszawa 2003.

<sup>53</sup> B. Bursow, *Osobowość Dostojewskiego*, przeł. A. Wołodźko, PIW, Warszawa 1983, s. 148, 522.

<sup>54</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow...*, t. 2, s. 462.

Po śmierci wyrodnego „lokaja” może nastąpić duchowe przesilenie. Nawiązując do tytułu słynnej pracy Nikołaja Fiodorowa, Pomieranc pisze, że „Nawet Smierdiakow bierze udział «we wspólnym dziele»”<sup>55</sup>. Rzeczywiście, u Dostojewskiego duchowe odrodzenie bywa możliwe, ale tylko za sprawą jakiegoś nadzwyczajnego wstrząsu, szaleństwa, mistycznego doznania, a nawet... za cenę przekroczenia etyki i dokonania zbrodni. Znamy tę narrację zwłaszcza z literatury krytycznej poświęconej *Zbrodni i karze*, chociaż zarazem niejedyn wybitny znawca Dostojewskiego wskazywał, że epilog o chrześcijańskim „nawróceniu” Raskolnikowa jest sztuczny i jakby z zewnątrz przyklejony do powieści... Cezary Wodziński poniekąd zgodnie z prawdą pisze, że w świecie Dostojewskiego:

[...] do innego wymiaru, wymiaru „łaski”, trzeba drogę dopiero wyrąbać — niczym *dyradowcy*, którzy poszukują dziur wszędzie, by dojrzeć w nich nieobecnego Boga. [...] I kto by pomyślał, że te powybijane dziury to (p)otworki, które łaska obiera sobie, by ukradkiem przyjść na świat?<sup>56</sup>

Ale zapytajmy, czy owa interwencja „łaski” jest przekonująca i wiarygodna również u późnego Dostojewskiego, w *Idiocie*, *Biesach*, a zwłaszcza w *Braciach Karamazow*?

Takiej „łaski”, co prawda, dostąpi też zdaniem niektórych komentatorów Smierdiakow. Oto bowiem w czasie ostatniego spotkania Iwan dostrzeżę leżącą na stole zabójcy książkę św. Izaaka Syryjczyka. Jak możemy się domyślać, obecność właśnie takiej — religijnej — a nie innej lektury u Smierdiakowa, interpretuje się na ogół jako dowód, że demoniczny „lokaj” też może być „zbawiony”. Zatwardziały ateista, który dotychczas szydził z religii, człowiek absolutnie „niemoralny”, po dokonaniu zbrodni uświadamia sobie potrzebę wiary, szuka Boga i jego przebaczenia. „Również Smierdiakow pragnie Tego, który nie pozbawi go swojej miłości — pisze Pomieranc. — Widzę tu wskazanie na moment, w którym wszystko może zostać przekreślone, wszystko można zacząć od nowa”<sup>57</sup>. W ujęciu tego badacza przedśmiertne cierpienia i wątpliwości (?) Smierdiakowa, jego sygnalizowana lekturą religijnej książki skrucha (?), odgrywają zrazu enigmatyczną, ale ostatecznie kluczową rolę w boskiej ekonomii zbawienia, otwierają

<sup>55</sup> Г. Померанц, *Открытость бездне. Встречи о Достоевском*, Советский писатель, Москва 1990, s. 258

<sup>56</sup> C. Wodziński, *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, słowo-obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 121.

<sup>57</sup> Г. Померанц, *Открытость бездне...*, s. 258, 218.

możliwość „oczyszczenia”, rozpoczęcia od początku — dla żyjących braci Karamazowów wciąż w „tym świecie”, dla Smierdiakowa już... w „innym życiu”.

Mało kto wie jednak, że św. Izaak Syryjczyk opisuje w swojej książce, jak modlił się za prześladowające go „biesy”, czyli za swoich prześladowców. Może Smierdiakow wcale nie jest opętanym grzesznikiem, jak chcieliby komentatorzy niestrudzenie poszukujący u Dostojewskiego „dobrej nowiny”; może z punktu widzenia Pawła biesy to inni — ci, którzy albo ponizali go całe życie, albo, jeszcze gorzej, dali mu nadzieję na szacunek, przyjaźń, braterstwo, lecz ostatecznie zdradzili i wyparli się jakichkolwiek z nim związków? A on przy tym wszystkim czyta o wybaczeniu swoim wrogom... Może Smierdiakow nie jest kolejnym przykładem tego, jak nowy porządek dobra i wiary wykuty jest w piekielnym ogniu transgresji i towarzyszącego jej cierpienia, które „spala wszelkie zło”, jak chciałby na przykład Bierdiajew<sup>58</sup>, lecz właśnie wstrząsającym dowodem tego, jak wysoką, niemoralną cenę trzeba zapłacić za ową „harmonię” i „niebiańską hosannę” którą teraz, po cierpieniach i śmierci Smierdiakowa, rewindykować może taki choćby cnotliwy Alosza, która obejmie też „nawróconego” i nagle gotowego do życia „dobrego chrześcijanina” Dymitra?

5.

Smierdiakow odniesie jednak swoje zwycięstwo i dostanie szansę na zemstę zza grobu, jak zresztą wszyscy inni wielcy samobójcy Dostojewskiego, których postaci zawsze przedstawione są w taki sposób, że nie można ich jednoznacznie potępić, tak samo jak nie można oswoić dręczących ich „przeklętych problemów” jakąś religijną formułą. Otóż samobójcza notatka zostawiona przez Smierdiakowa posiada dziwny i ambiwalentny wydźwięk. Smierdiakow napisał: „Pozbawiam się życia z własnej woli i ochoty i żeby nikogo nie winić”<sup>59</sup>. Odnotujmy rzecz kapitalnej wagi, że w oryginalnym teście rosyjskim nie występuje spójnik „i” po słowie „ochoty” („Истребляю свою жизнь своею собственною волей и охотой, чтобы никого не винить”<sup>60</sup>). Polscy tłumacze, Aleksander Wat i Zbigniew Podgórzec, z niejasnych

<sup>58</sup> M. Bierdiajew, *Światopogląd Dostojewskiego...*, s. 59.

<sup>59</sup> F. Dostojewski, *Bracia Karamazow...*, t. 2, s. 348.

<sup>60</sup> Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в 30 томах*, т. 15, Наука (Ленинградское отделение), Ленинград 1972–1990, s. 85.



przyczyn sami dodali ten spójnik „i” nad wyraz niepotrzebnie, bo w ten sposób nieco rozmyli zadziwiający sens słów Smierdiakowa, które w oryginalnym kształcie sugerują, że to on — Smierdiakow — zabija się, by nikogo nie winić. O n nie chce nikogo winić! Możliwe też jednak, że tajemnicze Smierdiakowskie „żeby nikogo nie winić” nie stanowi integralnej części zdania podrzędnego okolicznikowego celu, lecz jest po prostu osobnym zdaniem, niosącym zupełnie odrębną myśl, której celem jest wyszydzenie chrześcijańskiej myśli Zosimy i Aloszy o odpowiedzialności i winie wszystkich wobec wszystkich. W tym drugim wypadku Smierdiakow okazywałby się rzecznikiem przekonania, że „nikt nie powinien być winiony za nic, bo w świecie, w którym nikt nie jest stróżem swojego brata, każdy przestępca posiada «racjonalne» wytłumaczenie dla swojej zbrodni”<sup>61</sup>.

W związku z tym zaryzykować można kolejne twierdzenie, że w smutnym życiu i samotnej śmierci Smierdiakowa wstrząsające poświadczenie uzyskuje straszna filozofia Iwana Karamazowa. Jeśli Boga nie ma, to „wszystko jest dozwolone” i nikt nie jest za nikogo odpowiedzialny. Na tym „Bożym” świecie nadzieja na przyszłą „harmonię” jakoś dziwnie zbiega się z ignorowaniem bliźnich żyjących tu i teraz, czego dowodzi stosunek ojca, braci w wszystkich innych bohaterów powieści (nie wyłączając starca Zosimy) do Smierdiakowa. W *Braciach Karamazow* Dostojewski po raz ostatni dramatycznie postawił centralną dla swojej twórczości kwestię ludzkiej wolności: albo wiara w Boga, oddanie mu swojej wolności i bezwarunkowa realizacja przykazania miłości bliźniego, która zawsze musi być przygotowana na ludzki błąd, czyli straszną krzywdę wyrządzaną drugiemu, albo odrzucenie wiary, przyjęcie na siebie „strasznej wolności”, zaniegowanie świata, w którym cierpią i giną niewinni i próba stworzenia samemu lepszej rzeczywistości, której z kolei zawsze grozi przepoczwarczenie się w despotyzm Wielkiego Inkwizytora.

Po jakiej stronie ostatecznie opowiedział się rosyjski pisarz? Po stronie Aloszy czy po stronie Iwana i Smierdiakowa? Zdaniem Szestowa Iwan wyraża ostateczną niemożność łatwej i nieproblematycznej wiary „tragicznego” Dostojewskiego, który nigdy nie potrafił zafać żadnym ideałom ani oczywistościom. Czy tak jest w istocie? Czy może mamy przyznać wiarygodność „słodkiej i oleodrukowej” — jak nie bez racji pisze stojący za Szestowem Czesław Miłosz<sup>62</sup> — finalnej

<sup>61</sup> M. Kanewskaya, *Smerdiakov and Iwan...*, s. 374.

<sup>62</sup> Cz. Miłosz, *Rosja — widzenia transoceaniczne*, t. 1: *Dostojewski — nasz współczesny*, wybór B. Toruńczyk, M. Wójcik, Zeszyty Literackie, Warszawa 2010, s. 102.

## DRAMAT SMIERDIAKOWA

scenie *Braci Karamazow* i uznać ją za dowód, że dla człowieka, który osiągnął autentyczną wiarę, całe dokonane zło — zło, którego ofiarą stał się również Smierdiakow — można po prostu „przeboleć” i zacząć wszystko „od nowa”? Na to pytanie zawsze będziemy szukać odpowiedzi. Jedno wydaje się pewne. Targanemu permanentnymi wątpliwościami Dostojewskiemu do końca nie udało się racjonalnie scalić tych dwóch nieustannie rozchodzących się porządków: wiary i wolności. „Równie gorąco chciał wierzyć, jak idąc za niezbitymi argumentami rozumu, walczył przez całe życie z własną niewiarą i nie znajdował sił, by się od niej uwolnić”<sup>63</sup>. „Wypełniająca ostatnie miesiące życia pisarza mordercza walka z bohaterem, którego obdarzył zdolnością buntu — Iwanem Karamazowem — nie zakończyła się wygraną”<sup>64</sup>.

Dramat Smierdiakowa oddany w ostatniej powieści Dostojewskiego kieruje uwagę na kluczowy dla pisarza problem metafizycznej sprzeczności między ludzką wolnością, prowadzącą nieraz do transgresji i destrukcji, ale konstytuującą godność człowieka, bo wyrażającą jego wzniosły bunt przeciwko źle urządzonemu światu, a wiarą, która każe jednostce korzyć się przed horrorem władającej w owym świecie niesprawiedliwości, cierpienia i niezawinionej śmierci.

*Михал Крушельницки*

## ДРАМА СМЕРДЯКОВА

### Резюме

Статья посвящена Павлу Фёдоровичу Смердякову, четвертому из братьев Карамазовых. Отправной точкой статьи является обзор критической литературы, посвященной Смердякову. Оказывается, что этот герой традиционно воспринимается крайне негативно. Следующий этап — это попытка ответить на вопрос о причинах столь однозначной оценки Смердякова. Причины этой тенденции скрываются в художественных решениях, способе вести повествование и в поэтике описаний Смердякова в романе. Текст с самого начала стремятся создать крайне отталкивающий образ этого героя. Эта перспектива позволяет выступить с тезисом, оспаривающим утверждение Михаила Бахтина о полифоничности романного мира Достоевского, в котором каждый герой является представителем индивидуального мировоззрения, а доступ кличности этого героя возможен только благодаря его собственному слову. В критической дискуссии с Бахтиным появляется аргумент, что Смердяков это пример антидиалогической авторской позиции, которая заключает индивидуальность

<sup>63</sup> B. Bursow, *Osobowość Dostojewskiego...*, s. 492.

<sup>64</sup> B. Urbankowski, *Dostojewski. Dramat humanizmów*, wyd. II, Alfa, Warszawa 1994, s. 237.

героя в монологичной интерпретационной раме. В следующей части статьи появляется рефлексия над центральным этическим посланием *Братьев Карамазовых*, которое говорит о „ответственности всех за всех”; ставится тоже вопрос, почему оно не применяется к Смердякову, к которому никто в романе не относится как к «брату», и отказывается ему в человечестве.

*Michał Kruszelnicki*

#### TRAGEDY OF SMERDYAKOV

##### Summary

This paper offers an interpretation of the figure of Pawel Fyodorovitch Smerdyakov — the fourth of the Karamazov brothers, parricide featured in the last great novel by Fyodor Dostoevsky. The analysis of existing criticism on Smerdyakov, which is my point of departure, invites an assertion that this figure tends to be regarded in almost exclusively negative terms. Looking for answers to the question whence comes this unequivocal evaluation of Smerdyakov, I focus on plot resolutions, the way narration is led, and on the poetics of Smerdyakov’s depictions in the *The Brothers Karamazov*. I establish that their aim is to fashion from the outset a much revolting image of this particular protagonist. This perspective allows me to state a thesis that is contrary to that of Michail Bakhtin who claimed that the polyphony of Dostoevsky’s oeuvre renders each protagonist’s worldview fully individual and equally valuable and that access to their personalities is granted to us only in so far as they speak of themselves. In a critical discussion with Bakhtin I argue that Smerdyakov functions as an example of an anti-dialogical, that is obscuring the protagonist’s individuality, specifically authorial take aiming to arrest his personality within a predetermined, monological interpretive regime. I then offer a meditation on the ethical message of *The Brothers Karamazov* which rests on the notion of “the responsibility of everyone for everyone” and I reflect on the reasons why this formula does not apply to the figure of Smerdyakov who, surprisingly, is not treated as a “brother” by anyone in the novel, let alone a human being.

JOLANTA BRZYKCY  
UMK Toruń

*DZIENNIK Z GRASSE GALINY KUZNIECOWEJ*  
— AUTOPORTRET PISARKI

*Dziennik z Grasse (Грасский дневник, 1967)* Galiny Kuzniecovej jest najbardziej znaną publikacją w dorobku twórczym rosyjskiej pisarki i poetki, zaliczanej do młodego pokolenia emigrantów „pierwszej fali”<sup>1</sup>. Powstał w latach 1927–1942, w czasie gdy Kuzniecowa była związana z Iwanem Buninem i mieszkała wraz z nim oraz jego żoną, Wierą Muromcewą-Bunią, w Grasse, niewielkim miasteczku na południu Francji. Opublikowany po raz pierwszy w Stanach Zjednoczonych w latach sześćdziesiątych minionego stulecia<sup>2</sup>, w wersji ocenzonej przez autorkę, stał się znaczącym wydarzeniem w życiu literackim rosyjskiej diaspory w USA, a także w Europie<sup>3</sup>, wywołał

<sup>1</sup> Por.: „Грасский дневник — наиболее известное произведение Кузнецовой” (А.И. Филатова, *Кузнецова Галина Николаевна*, w: Н.Н. Скотов (red.), *Русская литература XX века: прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь в трех томах*, Олма-пресс, Москва 2005, <http://www.az-libr.ru/index.htm?Persons&000/Src/0010/495fdd79> (06.10.2015).

<sup>2</sup> Pierwsze fragmenty ukazały się w czasopiśmie „Новый журнал” w roku 1963 (nr 74) i 1964 (nr 76) oraz w almanachu „Воздушные пути” — w roku 1963 (nr 3) i 1965 (nr 4). W wersji książkowej *Dziennik* został wydany w 1967 roku w Nowym Jorku. Fragmenty *Dziennika* opublikowano w języku angielskim: G. Kuznetsova, *The Grasse Diary*, w: S. Karlinsky, A. Appel Jr. (red.), *The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West. 1922–1972*. University of California Press, Berkeley 1977, s. 343–368. W Związku Radzieckim wyimki *Dziennika* weszły do serii „Литературное наследство” (Наука, Москва 1973, t. 84: *Иван Бунин*, кн. 2, s. 251–299). Po roku 1991 *Dziennik* doczekał się w Rosji kilku edycji, w latach 1995, 2001, 2006 i 2009. W Polsce fragmenty *Dziennika z Grasse* opublikowano po raz pierwszy w tomie: I.A. Ndiaye, G. Ojcewicz (red.), *Iwan Bunin. Wciąż smutno wierzę w swoje szczęście*, Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM w Olsztynie, Olsztyn 2013. Obszerne jego partie cytują także Renata Lis w książce *W lodach Prowansji. Bunin na wygnaniu*, Sic!, Warszawa 2015.

<sup>3</sup> Wraz z publikacją w Paryżu w 1974 r.

spore zainteresowanie wśród znawców i miłośników Bunina, pisarce zaś zapewnił stałe miejsce w dziejach rosyjskiej memuarystyki XX wieku.

Upublicznienie zapisków, dokumentujących wspólne życie z rosyjskim noblistą, miało dla Kuzniecovej także inne konsekwencje: skutecznie przesłoniło jej poezję i prozę. Niewielka objętościowo, rozproszona w emigracyjnych czasopismach i antologiach, w sporej mierze pochodząca sprzed II wojny światowej, nie mogła konkurować z utworem nieporównanie bardziej atrakcyjnym, gdyż odsłaniającym prywatność Bunina i innych przedstawicieli rosyjskiej popaździernikowej emigracji. W rezultacie Kuzniecową zaczęto postrzegać jako autorkę jednego tylko utworu, która przyciągała uwagę głównie jako „ostatnia miłość” Bunina, towarzysząca i dokumentalistka kilkunastu lat jego życia<sup>4</sup>.

W podobnym wybiórczy sposób traktowano sam *Dziennik*. Pisano, że jest to „w ogromnym stopniu książka o Buninie”, „ważne źródło dokładnych danych do badań nad jego biografią i twórczością”<sup>5</sup>, „interesujące nie tylko ze względu na wyrazisty portret wielkiego rosyjskiego mistrza słowa, ale także z uwagi na unikalny przekaz jego ustnych relacji, uwag krytycznych pod adresem współczesnych literatów, opinii o literaturze i sztuce”<sup>6</sup>. W drugiej kolejności widziano w *Dzienniku* „cenny dokument rzetelnie oddający atmosferę paryskiej emigracji”<sup>7</sup>. Dopiero w ostatnich latach badacze zaczęli zwracać uwagę na inne aspekty *Dziennika* — na przykład obraz samej Kuzniecovej<sup>8</sup> czy introspekcyjny i zarazem literacki charakter jej notatek<sup>9</sup> — zbliżając się

<sup>4</sup> Więcej o tym, w jakim stopniu romans pisarki z Buninem zdeterminował jej wizerunek, piszę w artykule *W cieniu mistrza. Recepcja twórczości Galiny Kuzniecovej w Rosji i w Polsce* (w druku).

<sup>5</sup> А.К. Бабореко, *Галина Кузнецова*, w: Г.Н. Кузнецова: *Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад*, составление, подготовка текста, предисловие и комментарии А.К. Бабореко, Московский рабочий, Москва 1995, s. 8.

<sup>6</sup> Н.Г. Мельников, *Кузнецова Галина Николаевна*, w: *Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918–1940*, РОССПЭН, Москва 1997, т. I: *Писатели русского зарубежья...*, s. 227.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> А.И. Филатова: *Кузнецова Галина Николаевна...*

<sup>9</sup> М. Духанина, „Монастырь муз”. *К истории творческих и личных взаимоотношений Г.Н. Кузнецовой, И.А. Бунина, Л.Ф. Зурова, В.Н. Муромцевой-Буниной, М.А. Степун*, „Вестник Online” 12 июня 2002, nr 12, <http://www.vestnik.com/issues/2002/0612/win/dukhanina.htm> (06.10.2015); О.Р. Демидова, *Писательницы русской эмиграции: дважды Другие*, w: М. Symborska-Leboda, A. Gozdek (red.), *Kobieta i/jako inny. Mit i figury kobiecości w literaturze*

w ten sposób do bardziej kompleksowego oglądu tego wielowarstwowego utworu.

Zadanie możliwie pełnego odczytania autoobrazu pisarki, zawartego w *Dzienniku z Grasse* nie jest łatwe, co wynika w dużym stopniu z jego genologicznej specyfiki. Właściwością dzienników jest swego rodzaju „siatka napięć”, powstających w rezultacie jednoczesnego oddziaływania sprzecznych tendencji i impulsów: dążenia do prawdy i równoczesnej kreacji/autokreacji, szczerości i autocenzury, wykluczenia odbiorcy i jego projekcji. Jak pisze badacz:

Dziennik to bardzo czuła struktura: z jednej strony zakłada (i na tym polega jego sens, ogólnokulturowe znaczenie), maksymalną szczerość analizy i autoanalizy, z drugiej strony zakłada także autocenzurę, spowodowaną licznymi czynnikami, spośród których najważniejszym jest pewność co do tego, że będzie on przeczytany, za życia autora lub po jego śmierci<sup>10</sup>.

Już na etapie powstawania zapisków powstaje rozdźwięk między autorskim pragnieniem szczerości a niemożnością uchwycenia prawdy o sobie. Dzieje się tak z dwóch co najmniej powodów. Pierwszy z nich to „niemożność stworzenia reprezentacji słownej doświadczenia takim, jakie ono było w chwili stawania się, z towarzyszącymi mu emocjami”<sup>11</sup>. Drugi powód to indywidualne zahamowania autora, który z różnych względów decyduje się przemilczeć pewne fakty i/lub ich oceny. Spontaniczność intymnej narracji jest wówczas powściągnięta w mniejszym lub większym stopniu „racjonalną świadomością granic tego, co można i czego nie wolno”<sup>12</sup>. Pełna autentyczność dziennikowej narracji udaremniona jest niejako *a priori* przez nieuchronność wprowadzanych do powstającego tekstu zakłamań, upiększeń i przecinaczeń. Świadomość, że dzienniki mogą stać się lekturą dla innych

---

*i kulturze rosyjskiej XX–XXI w.*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008, s. 315–329; tejże, *Дневник как пространство умолчания*, w: Г.Н. Кузнецова, *Грасский дневник*, составление, вступительная статья, комментарии О.Р. Демидовой, Миръ, Санкт Петербург 2009, s. 3–23.

<sup>10</sup> Ф. Федоров, *От дневника к мемуару, или метаморфоза образа Тьяньюна в сознании Чуковского*, w: A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz (red.), *Studia Rossica XVII: Dzienniki pisarzy rosyjskich*, Studia Rossica, Warszawa 2006, s. 430.

<sup>11</sup> A. Pekańec, *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013, s. 68.

<sup>12</sup> O. Ковачичова, *Генологические аспекты мемуаров*, w: A. Wołodźko-Butkiewicz, L. Łucewicz (red.), *Studia Rossica XX: Мемуарыстыка росыјска і jej konteksty kulturowe*, Studia Rossica, Warszawa 2010, t. II, s. 24.

osób, znacząco wpływa na zawartość i kształt artystyczny notatek, powoduje, że ich autorzy „litują się nad przyjaciółmi. Wstydzą się. [...] Szyfrują. [...] sięgają po beletrystyczne sztuczki. Zwyczajnie lżą, konfabulują”<sup>13</sup>.

Zgodnie ze znanym sformułowaniem Philippe’a Lejeuna dziennik to koronka lub pajęczyna<sup>14</sup>, na którą składają się nie tylko wybierane z „tkaniny życia” i powtarzane przez autora wątki, ale także puste miejsca między nimi, to co przemilczane, niezapisane. Badacz zwraca ponadto uwagę na właściwą dziennikom selektywność obrazu autora:

Wprawdzie dziennik chciałby [...] móc skupić na niewielkiej powierzchni całościowy obraz rzeczywistości, jaka go otacza. [...] Ale to iluzja. Zamiast być zwierciadłem, dziennik jest filtrem. [...] Z 36 możliwych twarzy dnia wybiera zaledwie jedną lub dwie, odpowiadające temu, co sprawia problem. Pozostawia niedopowiedziane to, co się dobrze układa i co jest oczywiste. Oto dlaczego dziennik rzadko przybiera postać autoportretu, a jeśli uważa się go za taki, wydaje się czasami karykaturą<sup>15</sup>.

Z kolei publikacja dziennika, podczas której z aktu intymnego staje się on faktem życia literackiego, wiąże się z cenzurą, która stwarza dalsze utrudnienia w dotarciu do zdeponowanego w dzienniku obrazu autora i jego wizji świata. Decydując się na „transponowanie życia prywatnego w publiczne”<sup>16</sup>, autor dziennika, względnie jego wydawca, dokonują na tekście pierwotnym (wyjściowym) mniej lub bardziej ostrych „cięć”<sup>17</sup>.

Wszystkie te trudności napotyka badacz chcący dowiedzieć się z dziennika Kuzniecovej czegoś o niej samej. Stawiając sobie za cel rekonstrukcję autoportretu pisarki, należy uwzględnić między innymi okoliczności upublicznienia dziennika. Kuzniecowa udostępniła go dziesięć lat po śmierci pisarza. Nie sposób orzec jednoznacznie, w jakim stopniu wstrzymywała się z wcześniejszą publikacją przez wzgląd na dawny związek, nie chcąc ranić uczuć Bunina, w jakim zaś

<sup>13</sup> И. Белобровцева, *Мемуары — эго-документ или эго-оправдание: „Дневниковые записи” и „Записки писателя” Юрия Слезкина*, w: *Studia Rossica XX: Мемуарыстыка росыјска і jej konteksty kulturowe...*, t. II, s. 122.

<sup>14</sup> P. Lejeune, *Koronka. Dziennik jako seria datowanych śladów*, przeł. M. i P. Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2006, s. 17–27.

<sup>15</sup> Tamże, s. 19–20.

<sup>16</sup> A. Pekańec, *Czy w tej autobiografii jest kobieta?...*, s. 76.

<sup>17</sup> Б. Егоров, *О дневниках новейшего времени*, w: *Studia Rossica XVII: Дзiенники писары росыјских...*, s. 418.

pragnęła u kresu własnego życia przypomnieć o sobie, dać świadectwo swojego istnienia.

Wiadomo, że pisarka przed publikacją zapisków poddała je selekcji. W krótkim wprowadzeniu do pierwszego wydania *Dziennika* informowała czytelników o przeprowadzonej „obróbce” publikowanego materiału:

Porzuciwszy Rosję i zamieszkawszy ostatecznie we Francji, Bunin część roku spędzał w Paryżu, część na południu, w Prowansji, którą kochał gorąco. W prostym, powoli niszczącym prowansalskim domu na wzgórzu nad Grasse, ubogo umeblowanym, ze szczelinami w szorstkich, żółtych ścianach, ale ze wspaniałym widokiem z wąskiego tarasu, podobnego do pokładu oceanicznego statku, skąd widać było całą okolicę dookoła z łańcuchem Esterelu i morzem na horyzoncie, Buninowie spędzili wiele lat. Przyszło mi w udziale spędzić z nimi wszystkie te lata. Przez cały ten czas prowadziłam dziennik, którego liczne strony drukuję teraz<sup>18</sup>.

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że zapiski z Grasse podczas przygotowania do druku zostały poddane także innym rodzajom modyfikacji, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę dużą rozpiętość czasową pomiędzy prowadzeniem dziennika a jego publikacją. Autorka z pewnością wiele dawnych faktów i postaci postrzegała inaczej niż przed laty, inaczej je interpretowała, co mogło wpływać na ich ostateczny kształt. Nie sposób też wykluczyć, że Kuzniecowa po latach powodowała, poza pragnieniem wyeksponowania Bunina, chęć zaprezentowania samej siebie w określonym świetle, w związku z czym dokonała zabiegów mitotwórczych nie tylko na piśmie, ale także na sobie samej.

Odczytanie autoportretu Kuzniecovej staje się zatem zadaniem niełatwym, ale wykonalnym. Pisarka, zgodnie z zasadą „paktu autobiograficznego”<sup>19</sup>, jest wszak jednocześnie autorką, narratorką

<sup>18</sup> Г.Н. Кузнецова, *Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад...*, s. 18. Wyróżnienie — J.B. Tłumaczenie tego i pozostałych cytatów z języka rosyjskiego — o ile nie podano inaczej — J.B. Dodatkowych amputacji na *Dzienniku* dokonywali, powodowani intencją uczynienia Bunina główną postacią zapisków, redaktorzy rosyjskich wydań utworu Kuzniecovej. Dotyczy to na przykład fragmentów *Dziennika* opublikowanych w serii „Литературное наследство”. Usuwając partie niezwiązane bezpośrednio z wielkim pisarzem bądź innymi znakomitościami życia kulturalnego rosyjskiej diaspory, a także zapiski dotyczące samej autorki, przyczynili się do jej marginalizacji i postrzegania *Dziennika* jako książki o Buninie.

<sup>19</sup> P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A.W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49.



i bohaterką zapisków, a jej obecność, choć na pierwszy rzut oka przyśłonięta przez postać wielkiego mistrza, determinuje semantyczną, narracyjną i kompozycyjną płaszczyznę utworu.

W zamierzeniu Kuzniecovej *Dziennik* powstawał nie tylko jako kronika wydarzeń, przez nią przeżytych lub zaobserwowanych, i nie tylko jako portret Bunina, ale także jako świadectwo własnego istnienia, próba samopoznania i samowyrażenia. Był, jak pisała w jednej z notatek, rezultatem potrzeby pisania „o wszystkich i o sobie”<sup>20</sup>. Tłumacząc genezę swojego utworu, Kuzniecowa wskazywała pośrednio na jego tematyczną zawartość:

Zapisywałam kiedyś to wszystko, nie myśląc o przyszłości, po prostu z potrzeby zapisania swojego życia, a także, rzecz jasna, życia tych, z którymi mieszkałam. Chciałam, oprócz tego, pokazać Iwana Aleksiejewicza [Bunina – J.B.] żywego, takiego, jakim był naprawdę – bardzo różnorodnego, bo miał wiele twarzy, w żadnym razie nie podkoloryzowanego. Jeśli uda się kiedyś wydać cały *Dziennik z Grasse* – a jest on dość duży – obraz będzie znacznie pełniejszy<sup>21</sup>.

Wnikliwa lektura *Dziennika* potwierdza przytoczone wyjaśnienie Kuzniecovej, jej zapiski układają się rzeczywiście w trzy wymienione kręgi, które wspólnie, w równej mierze, tworzą tematyczną kanwę utworu. *Dziennik z Grasse*, wbrew obiegowym opiniom, nie dotyczy głównie Bunina i innych emigracyjnych twórców, jest przecież równocześnie tekstem o Kuzniecovej, ukazującym jej ewolucję duchową, proces kształtowania się jako człowieka i twórcy, charakter relacji z innymi, sposób postrzegania świata, sądy o nim itd.

W *Dzienniku* sporo jest notatek o mniej lub bardziej wyraźnym charakterze introspektywnym. Rozmiar i ciężar gatunkowy autoanalitycznych spostrzeżeń czynionych przez Kuzniecową jest różny: od autocharakterystyki zewnętrznej („Mocno się opaliłam, ręce mam podrapane do łokci, pończoch nie noszę [...]. Słowem, zrobiła się ze mnie zupełna dzikuska”, 7 lipca 1927), stosunkowo mało istotnych upodobań („Przyroda mnie uspokaja”, 23 maja 1927), poprzez chwilowe pragnienia („Mam ochotę pojechać do miasta, przejść się po ulicy, kupić bukiet kwiatów, wstąpić do muzeum, przejść się z kimś, pogadać o głupstwach, pójść na kawę”, 3 listopada 1928), aż po dłu-

<sup>20</sup> Г.Н. Кузнецова, *Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад...*, s. 70, notatka z 22 sierpnia 1928 roku. Pozostałe cytaty z *Dziennika* pochodzą z tegoż wydania, w nawiasie podaję datę notatki.

<sup>21</sup> List Kuzniecovej do A. Baboreki z 30 kwietnia 1965 r. Cyt. za: A. K. Бабореко, *Галина Кузнецова...*, s. 9.

gotrwałe stany duchowe, mające źródło w napiętej, nerwowej atmosferze, jaka często panowała w domu Buninów<sup>22</sup>. Początkowe zauroczenie wspólnym życiem z pisarzem („W ogóle wiele jest w naszym życiu uroku”, 23 maja 1927) dość szybko ustąpiło miejsca zmęczeniu i rozdrażnieniu. Już w trzy miesiące po zamieszkaniu w Grasse Kuzniecowa notowała: „Tylko przy pracy czuję się prawdziwie szczęśliwa, ukryta przed wszystkimi szkodliwymi wpływami, jakie męczą mnie w ostatnim czasie” (29 sierpnia 1927). Emocjonalna temperatura tego typu notatek, będących właściwie jedynym pozostawionym przez Kuzniecową śladem życia w uczuciowym trójkącie, jest zmienna, oscyluje między gniewnymi okrzykami („O Boże, w domu jest nie do wytrzymania!”, 17 września 1927) a stoicką rezygnacją („Odesłaliśmy służbę [...] i od trzech dni wszyscy po trochu zajmujemy się domem. Nie obywa się, oczywiście, bez nerwów, kłótni, niezadowolenia. Co zrobić”, 1 listopada 1928).

Potęgujące się zniechęcenie pisarki, coraz silniejsza potrzeba samotności, wynikały z despotyzmu Bunina, zmiennych nastrojów jego żony, od których młoda poetka była przecież uzależniona („[...] zauważyłam kilka razy, że czuję się gorzej, gdy i ona jest w złym nastroju, a weseleję, gdy jej humor się poprawia”, 22 sierpnia 1928) oraz trudnych relacji z Nikołajem Roszczynem, także mieszkającym u Buninów. Nie bez wpływu na pogarszającą się kondycję duchową Kuzniecowej pozostawała trudna sytuacja materialna oraz świadomość różnicy pokoleniowej między nią a Buninami i innymi osobami z jej najbliższego otoczenia. Poczucie przepaści dzielącej ją od pisarza, Zinaidy Gippius, Marka Ałdanowa, Władysława Chodasiewicza i wielu innych gości w Grasse, dało o sobie znać na przykład w gorzkiej konstatacji:

[...] wokół wszyscy ludzie są dwa razy starsi. I.A. [Bunin — J.B.], gdy chce mi dokuczyć, zjadliwie pyta: „Starsi? Czyli nie odpowiada Ci to towarzystwo?”, a ja nie umiem mu wyjaśnić, w czym rzecz. A rzecz w tym, że nie sposób przez całe życie czuć się młodszym, nie sposób być wśród ludzi, którzy mają inne doświadczenie, inne potrzeby wynikające z wieku, w przeciwnym razie rodzi to psychologię przedwczesnego zmęczenia i zarazem pozbawia charakteru, samodzielności, wszystkiego tego, co tworzy pisarza (25 czerwca 1930).

Kuzniecowa notowała także własne wyizolowanie twórcze:

Czuję się osamotniona, jak na pustyni. Nie weszłam do żadnego kółka literackiego, nigdzie się o mnie nie wspomina, w żadnym „przyjacielskim spisie na-

<sup>22</sup> O atmosferze tej zob.: М. Духанина, „Монастырь муз”...

zwisk” [...]. Czuję, że znów zacznie się dla mnie pustka lata w Grasse. Łatwo mówić Ilji [Fondaminskiemu – J.B.] „Szukaj oparcia w sobie”. Przecież wewnątrz często rodzi się słabość, znacznie częściej niż siła (23 czerwca 1932).

Pisarka zmęczona swoją sytuacją coraz częściej zastanawiała się nad przyszłością, ujmując ją nie w postaci sprecyzowanych planów czy konkretnych zamierzeń, lecz w kształt pełnych niepokoju pytań: „W ciągu dnia leżałam, twarzą do ściany, jak w chwilach swojego największego zmęczenia. Jakies pytania w duszy: no, a co dalej?” (5 maja 1929), „Co z nami będzie w tym roku?” (31 grudnia 1929).

Kończy się *Dziennik* znamienną w świetle zaprezentowanych uwag kodą. W jednej z ostatnich notatek pisarka podsumowuje nie tylko wcześniejsze dwa miesiące, które Buninom i jej samej upłynęły pod znakiem nagrody Nobla, ale niejako całe swoje dotychczasowe życie w Grasse. Zarazem wybiega myślą w przyszłość:

Dziwne uczucie pustki, końca. Szum dwóch ostatnich miesięcy już zupełnie ucichł. Ucichło też wiele jakby jeszcze nieświadomionego. Życie jednak się przełamało i trzeba znów zaczynać jakieś nowe istnienie (31 stycznia 1934).

Nie jest moim celem omawianie życia uczuciowego Kuzniecovej, warto jednak nadmienić, że rekonstrukcja jej stanu duchowego pozwala inaczej spojrzeć na przyczyny zerwania związku z Buninem. W świetle jej zapisków nie ulega wątpliwości, że przyczyny te były daleko bardziej złożone, niż zwykli sądzić autorzy rozmaitych prac o pisarzu i jego „ostatniej miłości”, eksponujący fakt, że Kuzniecowa porzuciła Bunina dla Margarity Stiepun, poznanej w grudniu 1933 roku. Sprowadzanie motywacji pisarki jedynie do nieprzewyciężonej fascynacji słynną śpiewaczką jest zbyt prostym uproszczeniem sprawy. Spotkanie Stiepun było raczej „ostatnią deską ratunku” dla Kuzniecovej, niespodziewaną szansą na wyrwanie się z męczącego układu, w jakim tkwiła od kilku lat. Pisarka, wiążąc się z Buninem, zgodziła się na podrzędność wynikającą z dużej różnicy wieku oraz odmienności jego i własnego statusu literackiego, musiała spełniać liczne jego wymagania<sup>23</sup>, a także oczekiwania pozostałych mieszkańców willi,

<sup>23</sup> Por. znamienne pod tym względem zapiski Kuzniecovej: „[...] tracimy tych, których kochamy, gdy inni wznoszą z nich jakieś piramidy. Ciężar tych piramid między proste, delikatne, bliskie serce” (14 stycznia 1929); „O. [ojciec Joann Szachowskiej – J.B.] mówił: ‘Nie stawiajcie I.A. w centrum domu. Niech każdy z was prowadzi swoje własne wewnętrzne życie duchowe, będzie to także na niego wpływać dobrze’” (15 lutego 1934).

postępować zgodnie z określonymi regułami. Przyjęte przez nią dobrowolnie i narzucone przez innych obwarowania dawały możliwość w miarę bezkolizyjnego funkcjonowania u boku pisarza, z czasem jednak okazały się zbyt ciasnym gorsetem, spowodowały potrzebę usamodzielnienia się, o której pisarka myślała coraz częściej, i o której mówili także bliscy jej ludzie, m.in. Muromcewa-Bunina i Fondaminski (zob. notatki z: 8 stycznia 1930, 26 czerwca 1930, 1 kwietnia 1933).

Kuzniecowa nie porzuciła na utrwalaeniu rytmu własnego życia duchowego, w procesie samoanalizy szła dalej, oceniając swoje postępowanie lub stawiając przed sobą konkretne zadania, które miały pomóc jej w rozwoju emocjonalnym i intelektualnym. O podejmowanych przez pisarkę próbach wypracowania pożądaných postaw życiowych, o wysiłku świadomego samodoskonalenia świadczą m.in. poniższe notatki:

[...] mam bardzo niewygodne dla siebie samej przyzwyczajenie rzucać się na każdą sprawę z jakimś wyczerpującym zapałem i żarliwością, dlatego nie ma się co dziwić, że pod koniec dnia padam ze zmęczenia (27 października 1927).

Szczęście polega na tym, żeby nie pragnąć niczego dla siebie. Wówczas dusza się uspokaja i znajduje dobro tam, gdzie się go zupełnie nie spodziewała (14 stycznia 1930).

Cała moja obecna praca nad sobą polega na tym, żeby wyzwolić w sobie wszystko dobre, potrzebne, niewymuszone, odrzuciwszy to, co niepotrzebne, co zanieczyszcza i psuje (15 kwietnia 1933).

Trzeba przede wszystkim oczyszczać własną duszę. Nie robić nic, co może zaszkodzić, choćby mimowolnie, pośrednio, innym. Powstrzymać się od najmniejszego osądu. Powstrzymać się nawet od uwag, gdy widać, że ktoś inny postępuje nie tak. Zajmować się przede wszystkim kształceniem siebie, siebie, siebie! (27 maja 1932).

Prowadzona przez Kuzniecową autonarracja ma znaczenie ontologiczne i epistemologiczne, ponieważ pomaga autorce zrozumieć samą siebie, wyjaśnić własne emocje, sens podejmowanych działań, słowem — zrekonstruować własną tożsamość, rozumianą jednak nie tyle jako zespół stałych cech charakteru, ile jako zmienność postaw determinowaną przez zmieniające się sytuacje życiowe<sup>24</sup>. Istotnym elementem diarystycznej tożsamości Kuzniecowej jest jej relacyjność, odwoływanie się do cudzych opinii i sądów na swój temat, konfrontacja własnego wizerunku ze spojrzeniem innych, prowadząca tak czy inaczej do jego dopełnienia. Przytaczane przez pisarkę uwagi, spo-

<sup>24</sup> A. Pekaniec, *Czy w tej autobiografii jest kobieta?...*, s. 98.

strzeżenia, rady osób z najbliższego otoczenia stają się swego rodzaju „lustrem”, w którym przygląda się ona samej sobie. Szczególnie wyrazistym przykładem stosowanej przez Kuzniecowa metody „lustrzanej autobiografii”, polegającej na kreowaniu tożsamości „przez zestawianie własnego życia z życiem innych, porównanie [...], odbijanie się, przeglądanie [...] w zwierciadle egzystencji innych”<sup>25</sup>, jest notatka dotycząca Niny Berberowej: „Raz jeszcze zdziwiła mnie jej godna pozazdrosczenia siła woli i pewność siebie, prezentowana przy każdej okazji” (25 lipca 1927). W obrazie pewnej swojej wartości Berberowej – o której Kuzniecowa pisze nie bez podziwu i zazdrości – odbijają się cechujące ją samą delikatność i niska samoocena (jej przykład zawiera notatka z 22 sierpnia 1928 roku: „[...] gdyby nie strach przed odpowiedzialnością i moja słaba wola”)<sup>26</sup>. Na metodzie pisania „o sobie przez innych” zbudowanych jest wiele fragmentów *Dziennika*:

Kilka minut przyszło spędzić z Mierieżkowskimi, co zawsze jest dla mnie przykre, ponieważ Z.N. [Zinaida Gippius — J.B.] wpędza mnie w przygnębienie. Nie patrzy, nie słyszy i w ogóle udaje, że nie ma pojęcia o moim istnieniu. [...] żeby bardziej podkreślić, że mnie nie zauważa, jest wyjątkowo miła dla Roszczyna, składa mu łaskawie groźne obietnice, że napisze o nim z okazji jego przyszłej książki. Podaje mi rękę, prawie nie dotykając mojej i nie patrząc na mnie. Wszystko to sprawia, że przebywanie z nią jest dla mnie prawdziwą męczarnią (26 lipca 1927).

[...] mówiła [Wiera Muromcewa-Bunina — J.B.], że [...] zbyt podporządkowuję się wpływowi I.A. [Bunina — J.B.], żyję ze szkodą dla siebie, nieodpowiednio do swego wieku. „Wypada Pani życzyć tylko jednego — powiedziała [...] — wiary w siebie” (8 stycznia 1930).

<sup>25</sup> Tamże, s. 103.

<sup>26</sup> We wspomnieniach Berberowej pojawia się ten sam motyw siły-słabości obu pisarek, który wchodzi w znamiennej interakcji z notatką Kuzniecowej. Oto, jak Berberowa zapamiętała swoją koleżankę: „Zobaczyłam ją tego wieczoru po raz pierwszy [...], jej fiołkowe oczy [...], bardzo kobiecą sylwetkę, dziecinne dłonie — i usłyszałam, jak mówi, lekko się jękając, co przydawało jej jeszcze bezbronności i uroku. [...] Wydawała mi się wówczas porcelanowa (siebie, z przykrością uważałam za istotę z żeliwa). W rok później mieszkała już w domu Bunina. Szczególnie wdzięczna była latem: w lekkich letnich sukienkach, niebieskich i białych, na canneńskim wybrzeżu albo na tarasie domu w Grasse” (N. Berberowa, *Podkreślenia moje*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Noir sur Blanc, Warszawa 1989, s. 285). Podobny obraz Kuzniecowej — słabej, uległej, niemal całkowicie podporządkowanej Buninowi — utrwalili się w świadomości Rosjan w dużej mierze za sprawą listów Iriny Odojewcewej i jej wspomnień *Nad brzegami Sekwany* (*На берегах Сены*, 1983), niepozabawionych, jak twierdzą badacze, tendencji mitotwórczych, a następnie wszedł do kultury masowej, o czym świadczy np. beletryzowana biografia Bunina autorstwa Walentina Ławrowa *Zimna jesień* (*Холодная осень*, 1989) oraz film *Dziennik jego żony* (*Дневник его жены*, 2000) w reżyserii Aleksieja Uczitela. Więcej na ten temat piszę w artykule *W cieniu mistrza...* (w druku).

Wczoraj był na obiedzie Ilja Iz. [Fondaminski — J.B.]. „Proszę szukać pomocy tylko w samej sobie. Proszę się tego uczyć” — mówił. I do tego właśnie sprowadzają się wszystkie jego uwagi (23 czerwca 1932).

Już od dawna rozmyślam nad swoją sytuacją. Rzeczywiście, nie można żyć tak niesamodzielnie, na poły dziecinnie. Mówił [Leonid Zurow — J.B.], że źle pracujemy, nierówno piszemy, że wszystko trzeba postawić na jedną kartę. Bardziej niż kiedykolwiek indziej zdaję sobie sprawę, że ma rację (20 marca 1930).

Zarówno wtedy, gdy Kuzniecowa odnotowuje niegrzeczne zachowanie Zinaidy Gippius, jak i wtedy, gdy przytacza pełne empatii sugestie Buninej i Fondaminskiego oraz gorzkie spostrzeżenia Zurowa, pisze nie tylko o innych, ale jednocześnie o sobie samej. Przytoczone notatki ukazują jeden z najważniejszych rysów jej osobowości twórczej, o którym pisarka nie wypowiadała się wprost: niesamodzielność, zależność od Bunina. Dezaprobata dla jej osoby, okazywana przez Gippius, wsparcie Fondaminskiego, refleksje Zurowa są odzwierciedleniem bądź potwierdzeniem jej własnych rozmyślań, oscylujących między zwątpieniem w siebie i coraz silniejszą świadomością nieuchronności wyzwolenia się spod wpływu Bunina.

Postać rosyjskiego noblisty odgrywa w procesie budowania tożsamości Kuzniecowej rolę szczególną. W funkcjonującym w *Dzienniku* systemie „luster” — spojrzeń innych Bunin jest najważniejszym „zwierciadłem”, zasadniczym punktem odniesienia dla pisarki. To z nim przede wszystkim „negocjuje” ona swój wizerunek. Zgodnie z zasadą „lustrzanej autobiografii” sposób portretowania Bunina mówi wiele o Kuzniecowej, ponieważ kieruje uwagę także ku niej samej. Rejestrując pieczołowicie życie codzienne Bunina w Grasse, ukazując go w dziesiątkach najróżniejszych sytuacji, odnotowując jego wypowiedzi, oceny, komentarze i zalecenia, obserwując go przy pracy i podczas spotkań z innymi, w chwilach radości i zmęczenia, pisarka jednocześnie tworzy własny obraz. Jest on niejednoznaczny, złożony z wachlarza wielu różnych ról życiowych, współgrających lub kolidujących ze sobą. W jednych notatkach Kuzniecowa jawi się jako pełna oddania i estymy uczennica Bunina, jego sumienna sekretarka, cierpliwa towarzyszką życia:

[...] nie pozwolił mi długo leżeć — zagnał do pokoju, do pracy. Trzeba patrzeć na suche letnie dni, jak na czas pracy, nie ma powodu do bezczynności, twierdzi nieustannie (7 lipca 1927).

Tak często mnie uczy — niezauważalnie, mimochodem. [...] Bardzo się martwię tym, że nie zapisuję o nim wielu rzeczy, tak przyjemnie później je czytać. Sporo zapominam, choć mam doskonałą pamięć. Ileż ciekawych, znaczących,

ważnych rzeczy mi mówił, a ja ich nie zapisałam, leniłam się, zapomniałam (25 lipca 1927).

Inne zapiski ukazują ją w odmiennym świetle: jako kobietę zmęczoną obowiązkami asystentki Bunina, przeciążoną pracami domowymi i prozą codzienności (np. permanentnym brakiem pieniędzy), pragnącą samotności i czasu wolnego dla siebie:

W ostatnim czasie wszystko tak się układało, że byłam bardzo zajęta pracami domowymi, ponieważ W.N. [Wiera Muromcewa-Bunina — J.B.] niedomaga i prawie niczego nie może robić, starucha Marie sama nie może się uporać w kilka godzin z całym domem [...], a tutaj i urodziny I.A., i goście, wyjazd kapitana [N. Roszczyna — J.B.], który jednak mi pomagał. Chodziłam na targ, sprzątałam dom, przygotowywałam śniadanie, herbatę, zmywałam naczynia i niczym innym zajmować się już nie mogłam (27 października 1927).

Nie udaje mi się pobyć samej, nie spaceruję sama, w ogóle żyjemy jak „klan pisarzy”, co według mnie nie zawsze jest korzystne (5 lipca 1930).

Moja częściowa emancypacja denerwuje go [Bunina — J.B.], drażni. Co zrobić, to konieczne (20 lutego 1930).

Z *Dziennika* wyłania się ponadto obraz Kuzniecowej-pisarki i poetki, która relacjonuje własne poszukiwania twórcze i etapy literackiej ewolucji, skrupulatnie zapisuje ukończone i opublikowane utwory, notuje własne o nich przemyślenia i cudze opinie, rejestruje przychyłki i natchnienia i okresy twórczej niemocy, zdradza tajniki warsztatu twórczego oraz pisze o literackich zamierzeniach. Powtarzającym się motywem autotematycznych notatek Kuzniecowej jest prześladowające ją zwątpienie we własne umiejętności, powiązane z zarzutami o lenistwo, złą organizację pracy, brak wytrwałości w szlifowaniu zdolności literackich, niecierpliwość i chęć łatwego sukcesu:

[...] w ogóle pracuję karygodnie mało i cały czas mnie to męczy [...] (24 sierpnia 1927).

Po dawnemu wątpię w siebie, niepokoję się, ganię za lenistwo, choć cały czas coś tam jednak robię (22 sierpnia 1928).

Próbuję pisać. [...] Ogarnia mnie to niecierpliwość, to lenistwo. Chce się czegoś nowego, wielkiego, porywającego, świeżego (9 września 1928).

Kuzniecowa jest surowym recenzentem własnych utworów. Ze swoich wierszy jest „bardzo niezadowolona”, dostrzega ich zbytnią

„powściągliwość” i „suchość emocjonalną” (7 listopada 1928). Z dezaprobatą pisze także o swoich opowiadaniach, w jej ocenie pozbawionych wyraźnie zarysowanej fabuły, „rozmytych” (30 maja 1927), zbyt oderwanych od prawdziwego życia i przesadnie koncentrujących się na wspomnieniach o Rosji (13 grudnia 1928). Publikacja utworów wpędza ją w emocjonalny zamęt, w którym radość i duma mieszają się z obawą o blamaż („Moja książka. [...] Przejrzałam ją przed sniadaniem, [...] nie będzie wstydu, jak wydawało mi się zimą w Paryżu”, 7 kwietnia 1933). Podobny popłoch wzbudzają w pisarce opinie o jej utworach wyrażane przez domowników i gości w Grasse, szczególnie, gdy są sprzeczne („Już sama nie wiem, czy się cieszę, czy nie, że je [opowiadanie *Золотоу рог* (*Złoty róg*) — J.B.] napisałam”, 11 września 1928). Przekonanie Kuzniecovej o sensie własnej działalności literackiej jest bardzo kruche, zdarzają się jej chwile zupełnego zwątpienia („Przychodzą mi do głowy nieprzyjemne myśli o tym, czy w ogóle pisać”, 2 grudnia 1927), niekiedy nieśmiałe próby automotywacji („To nic, trzeba pracować i nic nie mówić”, 19 lutego 1931; „Trzeba się wystrzegać [...] pośpiechu, [...] niechęci do szukania właściwych słów. Nie zadowalać się przybliżonymi słowami i myślami. Nagrodą jest sama świadomość wysiłku, uczucie, że postępuje się, jak należy”, 15 kwietnia 1933), z rzadka jedynie — przykławy natchnienia, „miodowe miesiące twórczości” (20 lipca 1927), odnotowywane na ogół z niedowierzaniem i strachem, że szybko przeminą (5 lipca 1927, 20 lipca 1927, 18 czerwca 1928, 2 grudnia 1930).

Niepewność co do sensu własnego pisarstwa wzrasta wobec świadomości potęgi talentu i pracowitości Bunina, które ją niemalże paraliżują:

Po tym, jak I.A. [Bunin — J. B.] przeczytał mi wczoraj kilka rozdziałów z powieści, którą teraz pisze, straciłam odwagę. Pisać jakkolwiek powieść obok niego jest pretensjonalne i straszne. A mimo to chcę pisać (1 lipca 1927).

Kuzniecową jako pisarkę cechuje skłonność do surowej samokrytyki, połączona z przeświadczeniem o niedoskonałości powstających tekstów. Poetka żyje w stałym poczuciu winy za własne postępowanie, nie docenia samej siebie, wpędza się w autodestrukcyjną spiralę samoponizania<sup>27</sup>. Źródła negatywnego nastawienia do samej siebie

<sup>27</sup> Jak pisze Krystyna Kłosińska, są to wyróżniki „kobiecego pisania”. Por.: K. Kłosińska, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 59–63.



tkwiły po części we wrodzonej nieśmiałości (zaświadczonej przez innych), po części w przyjętej roli uczennicy, sekretarki i gospodyni domowej Bunina, po części wreszcie w ogólnym złym położeniu młodej generacji emigracji rosyjskiej, do której poetka czuła się przynależna. Podobnie jak jej rówieśnicy, boleśnie przeżywała twórcze i egzystencjalne osamotnienie, wykorzenienie, niechęć ze strony twórców starszego pokolenia:

Myślałam o naszej sytuacji pisarzy emigrantów. Oto jeszcze jeden nie wytrzymał — niedawno zabił się Böldyriew. Jakiś rok temu zmarł w nędzy Boris Butkiewicz. Wszyscy utalentowani, zawzięci. Ale okoliczności okazały się silniejsze. Wszyscy samotni, bez życia, bez rodziny, z maltretowani przez wydarzenia krytycznego okresu młodości, wszyscy pozbawieni tego, co najbardziej potrzebne i bez nadziei na przyszłość. Następnym będzie już łatwiej, będą zakorzenieni w tym, co tutaj, ale my — ni tu, ni tam — na granicy (28 sierpnia 1933).

Kuzniecowa czuła się ponadto zmęczona niewspółmiernością twórczego wysiłku („mąk i niezauważalnych ofiar każdego dnia”, 7 listopada 1928) i jego często niezadowolających efektów („W ‘Poslednich nowostiach’ moje wiersze. [...]. Trochę się ucieszyłam, ale jakoś formalnie. Wszystkie są blade w porównaniu z tą nieustanną pracą myśli, jaka toczy się we mnie przez cały ten rok”, 22 października 1928).

Dręczona permanentnym brakiem wiary we własny talent pisarka nie ustawała jednak w poszukiwaniu drogi do samoakceptacji, uczyła się trudnej sztuki doceniania własnych sukcesów, akceptowania swojej oryginalności twórczej:

Czuję, że wybrałam sobie najtrudniejszą i niewdzięczną drogę. W moim — lirycznym — postrzeganiu świata nie ma ani ironicznego grymasu Chodasiewiczów, ani „miłosnej pogardy” tak teraz modnej. Moja prostota nikogo nie oczarowuje, nikogo nie otruje, a dla wielu będzie nudna. Cóż jednak począć? Przecież to, co robię, jest istotą mnie samej (8 września 1927).

Poetka szukała także potwierdzenia własnej wartości w oczach innych twórców rosyjskiej diaspory, przytaczając ich pozytywne wypowiedzi, słowa zachęty i otuchy („Nasi chwała. Iliusza [Fondaminski — J.B.] powiedział ‘Wspaniałe!’”, 7 lipca 1928, zob. także notatki z 30 maja 1927, 2 grudnia 1927, 28 lipca 1928, 30 maja 1929). Szczególną uwagę pisarka przywiązywała do ocen Ilji Fondaminskiego, z którym łączyła ją wzajemna sympatia. Rady Fondaminskiego, pełne empatii i formułowane z delikatnością, przez to odmienne w tonie od

uwag Bunina, wyrażanych często *ex cathedra*, były dla pisarki dużym wsparciem, mobilizowały ją do dalszych wysiłków, dodawały pewności siebie (zob. notatka z 23 maja 1933).

Pamiętając o koronkowej strukturze dziennika jako takiego, należy w procesie rekonstrukcji autoportretu Kuzniecovej uwzględnić także to, o czym autorka nie pisała lub co usunęła przed publikacją. Jest to przede wszystkim jej głęboko osobisty stosunek do Bunina, który nie wyczerpywał się w relacjach mistrz-uczenica/sekretarka, ale obejmował także sferę erotyczną. Pisarka nie wspomina również o swojej znajomości z Margaritą Stiepun, mającej także charakter intymny, ani razu nie wymienia jej nazwiska, nie szyfruje jej postaci pod inicjałami. Milczenie to wiąże się z brakiem jakichkolwiek wzmianek o własnej seksualności, cielesności.

Przyczyny tabuizacji, jakiej Kuzniecowa poddała w *Dzienniku* miłość i erotykę, zostały podyktowane daleko posuniętą dyskrecją pisarki. Dążąc do ukazania Bunina i innych przedstawicieli życia literackiego rosyjskiej diaspory we Francji, Kuzniecowa świadomie i celowo pomijała milczeniem kwestie jej zdaniem nieistotne dla czytelnika, a grożące naruszeniem prywatności prezentowanych postaci oraz jej własnej. Unikanie niepotrzebnego ekshibicjonizmu, imperatyw taktu wobec innych, nadały *Dziennikowi* rys „szlachetnej skromności”<sup>28</sup>, ale i uwypukliły jego genologiczną nieciągłość, wybiórczość, która dotyczy także autoportretu pisarki.

Na podstawie omówionych zapisków można wyciągnąć wniosek, że autoobraz Kuzniecovej jest stopem kilku traktowanych równorzędnie, przeplatających się strategii podmiotowych: uczestniczki, obserwatorki, analityczki i reprezentantki<sup>29</sup>. Pierwsza z nich polega na relacjonowaniu wydarzeń, w których pisarka brała udział, druga — na wyeksponowaniu opisywanych epizodów z jednoczesnym ukryciem się za nimi, przesunięciu punktu ciężkości z siebie na innych. Kuzniecowa minimalizuje wówczas własną obecność w prezentowanej scenie, powstrzymuje się od komentarzy, wypowiedzi uczestników przytacza w mowie niezależnej. Na takiej metodzie nar-

<sup>28</sup> Z. Szachowskaja, *Bunin*, przeł. I.A. Ndiaye, w: I.A. Ndiaye, G. Ojcewicz (red.), *Iwan Bunin. Wciąż smutno wierzę w swoje szczęście...*, s. 108.

<sup>29</sup> Odwołuję się tu do typologizacji strategii podmiotowych w kobiecej autobiografii zaproponowanej przez Annę Pekańec w cytowanej pracy *Czy w tej autobiografii jest kobieta?...*, s. 82–94. Nieco inny podział zastosowała L. Łucewicz w artykule: *Формы саморепрезентации в мемуарном тексте*, w: *Studia Rossica XX: Мемуаристика росijska i jej konteksty kulturowe...*, t. II, s. 35–44.

racyjnej, zbliżającej zresztą poszczególne zapiski do form epickich, opierają się liczne fragmenty *Dziennika* (zob. np. notatki z 25 lipca 1928, 25 czerwca 1930, 5 lipca 1930, 8 lipca 1930, 3 sierpnia 1930). Przyjęte przez pisarkę strategie mogą sugerować, że narratorka pełni czysto instrumentalną rolę, stając się protokołantem zachodzących wydarzeń. W rzeczywistości jest zgoła inaczej: Kuzniecowa „wyznacza parametry osobistego statusu; podwyższa własne znaczenie jako [...] świadka, bez którego pamięć o ludziach i wydarzeniach będzie na zawsze utracona”<sup>30</sup>.

Kuzniecowa obiera także strategię analityczki, otwarcie skupionej na badaniu własnej osobowości, ukierunkowanej bezpośrednio na samą siebie. Autoanaliza była dla pisarki bardzo ważnym impulsem do prowadzenia dziennika i mimo że nie stała się centralnym tematem utworu, stanowi istotny element poszczególnych notatek, nieustanny przedmiot zainteresowania autorki. Uobecnia się ona na ogół w postaci kilku zaledwie zdań, wplecionych w bardziej rozbudowane relacje o świecie zewnętrznym, w pośpiesznym jakby notowaniu spostrzeżeń, refleksji o samej sobie na marginesie pierwszoplanowych relacji o innych. Niewielkie rozmiary tych szybkich, ale uważnych spojrzeń, jakie Kuzniecowa rzuca na siebie, są równoważone przez ich stałą obecność w *Dzienniku*. Można zatem powiedzieć, że cechujące Kuzniecową percypowanie świata odbywa się dwutorowo: obserwacji tego, co na zewnątrz, towarzyszy zawsze introspekcja.

Można wreszcie odnaleźć w *Dzienniku* takie notatki, w których dochodzi do głosu strategia reprezentantki. Zgodnie z nią pisarka ujmuje własne życie nie tylko w głęboko indywidualnej, jednostkowej perspektywie, ale czyni je częścią losu emigrantów rosyjskich lub „pokolenia niezauważonych”, identyfikując się z obiema tymi grupami narodowościowymi i zawodowymi.

Autoobraz Kuzniecowej zawarty w *Dzienniku* mieni się wzajemnie dopełniającymi się szkicami. Pisarka prezentuje się jednocześnie jako uczestnik, świadek i komentator wydarzeń, „ja” kronikarskie zostaje wzbogacone o „ja” samoświadome, nastawione na siebie, przyglądające się sobie, „ja” refleksyjne, zastanawiające się nad różnymi zagadnieniami życia, jak na przykład przyszłość czy przemijanie, oraz „ja” będące przedstawicielem swojego pokolenia. Podmiot urzeczywistnia się w notatkach Kuzniecowej poprzez obserwację, refleksję i interpretację. Obserwacja pozwala zgromadzić wrażenia o świecie. Refleksja

<sup>30</sup> A. Paszkiewicz, *Widziane z dwóch brzegów. Dylogia Iriny Odojewcewej*, w: *Studia Rossica XX: Memuarystyka rosyjska i jej konteksty kulturowe...*, t. II, s. 119.

służy poznaniu wewnętrznych aktów i stanów psychicznych, jest nieodzowna w introspekcji, autoanalizie, przemyśleniach i ocenie. Interpretacja — to sposób indywidualnego postrzegania świata, forma jego konkretnego widzenia<sup>31</sup>.

*Иоланта Бжикцы*

*ГРАССКИЙ ДНЕВНИК ГАЛИНЫ КУЗНЕЦОВОЙ*  
— АВТОПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЬНИЦЫ

Резюме

*Грасский дневник* (1967), наиболее известный труд Галины Кузнецовой, на протяжении многих лет толковался в основном как книга об Иване Бунине. Писательница указала в нем пятнадцать лет совместной жизни с Буниным в Грассе и Париже. По этой причине дневник вызывал интерес прежде всего среди исследователей творчества Бунина.

Писатель стоит в центре дневниковых записей Кузнецовой, однако, согласно „автобиографическому пакту” Лежена, она является не только их автором и рассказчиком, но и героем. Записи отражают ее опыт, мысли, чувства, оценки описываемых событий и людей. Таким образом Кузнецова пишет автопортрет, представляет сугубо личное мировидение. В ее повествовании можно выделить несколько авторских стратегий: наблюдателя, участника событий и самонаблюдателя.

В данной статье рассматриваются названные стратегии и автообраз, созданный Кузнецовой в ее дневнике.

*Jolanta Brzykcy*

*GRASSE DIARY BY GALINA KUZNETSOVA*  
— THE SELF-PORTRAIT OF THE AUTHOR

Summary

*Grasse Diary* (*Грасский дневник*, 1967), the most famous work by Galina Kuznetsova, for years has been treated mostly as the book about Ivan Bunin. It contains her account of fifteen years spent with Bunin in Grasse and Paris, wherefore it has been attracted particular interest of Bunin's researchers.

Bunin is the central figure of *Grasse Diary*, yet Kuznetsova, according to Lejeune's „autobiographical pact”, remains the author, the narrator of her story and character who is being talked about. Discrete entries include her experiences, thoughts, feelings, comment on current events. Kuznetsova creates the self-portrait, presents a deeply subjective vision of the world. Some equal strategies can be found in her narration: an observer strategy, participant strategy and introspection strategy.

The aim of this paper is to analyse them and to interpretate Kuznetsova's image given in her daily entries.

<sup>31</sup> L. Łucewicz, *Формы саморепрезентации в мемуарном тексте...*, s. 43–44.

OLGA LEWANDOWSKA  
Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## IDEAŁ BARDA W TWÓRCZOŚCI PIEŚNIARSKIEJ BUŁATA OKUDŻAWY I JACKA KLEYFFA

Bułat Okudźawa był jednym z najważniejszych twórców nurtu pieśni autorskiej w Związku Radzieckim od lat sześćdziesiątych. Poeta wykonywał od końca lat czterdziestych swoje utwory przy akompaniamencie gitary, kreując kanon rosyjskiej pieśni autorskiej i stając się mistrzem dla kolejnych wielkich artystów, o czym pisze Marina Gordon: „Для братьев по перу Булат сформулировал универсальный критерий творчества, сказав: ‘Каждый пишет, как он дышит’. Для бардов стал камертоном”<sup>1</sup>. Twórczość stanowiła jeden z centralnych tematów poezji Okudźawy. Poeta posługiwał się wieloma obrazami, metaforami, które odzwierciedlały jego wizję twórcy, barda — bliskiego ludziom, przynoszącego nadzieję, a jednocześnie samotnego mędrca. Podobna koncepcja pojawia się w piosenkach Jacka Kleyffa, barda opozycji w PRL-u, współtwórcy kabaretu Salon Niezależnych. O roli, jaką odegrała działalność artystyczna autora *Źródła*, pisze Tadeusz Nyczek: „Każdy, nawet najmniejszy zespół ludzki, mający jakieś zadanie do wykonania, musi mieć jawny albo ukryty motor napędowy, nadający tempo pracy i nierzadko kierunek. [...] Kimś właśnie takim okazał się Jacek Kleyff”<sup>2</sup>.

Warto zwrócić uwagę na zbieżność poglądów obu bardów, których koncepcje — odzwierciedlone w pieśniach — zostaną poddane analizie w oparciu o dzieła filozoficzne Nikołaja Bierdiajewa *Sens twórczości* i *Rozważania o egzystencji* oraz Gabriela Marcela *Homo viator* — wy-

<sup>1</sup> M. Гордон, *Окуджава — наше все!*, <http://www.alefmagazine.com/pub284.html> (9.09.2015).

<sup>2</sup> T. Nyczek, *Salon Niezależnych: dzieje pewnego kabaretu*, Znak, Kraków 2008, s. 121.

daje się bowiem, że problematyka filozoficznej refleksji tych autorów jest bliska znaczeniom nadawanym utworom obu bardów. W piosenkach autorskich Okudźawy pojawiają się również wątki zbieżne z figurą Orfeusza, które zostaną zbadane w nawiązaniu do dzieła Herberta Marcuse'go *Eros i cywilizacja*.

#### KONSOLACYJNA FUNKCJA PIOSENKI

Okudźawa traktuje sztukę, której najwyższym przejawem jest dla niego pieśń, jako źródło pocieszenia. Poeta zwraca uwagę na pieśń jako na element folkloru, obecny w życiu człowieka od najdawniejszych czasów i towarzyszący mu w pracy, zabawie oraz będący wyrazem jego marzeń i trosk. Najczęściej śpiewają ją kobiety — mówią wtedy o miłości, jak w *Tangu powojennym*<sup>3</sup>.

Nadzieja to jedna z najważniejszych wartości w twórczości autora *Jazzmanów*. Okudźawa pokazuje w utworze *Песенка о ночной Москве*, że sztuka w samej swojej istocie, niezależnie od okoliczności, przynosi nadzieję. Muzykę, zdaniem poety, „dyktuje serce” i trafia ona przede wszystkim do serc słuchaczy. Sztuka niosąca radość i nacechowana pozytywnie zostaje porównana do ożywczego deszczu:

Когда внезапно возникает  
Еще неясный голос труб,  
Слова как ястребы ночные  
Срываются с горячих губ,

Мелодия как дождь случайный  
Гремит и бродит меж людьми,  
Надежды маленький оркестрик  
Под управлением любви (PBW 34).

Metafora użyta przez Okudźawę, związana z deszczem jako symbolem odrodzenia, może posiadać konotacje biblijne<sup>4</sup>. Gabriel Mar-

<sup>3</sup> „Восславив тяготы любви и свои слабости, / слетались девочки в тот двор, как пчелы в августе; / и совершалось наших душ тогда мужание / под их загадочное жаркое жужжание”. Б. Окуджава, *Послевоенное танго*, Пис 174. Utwory cytuję według następujących wydań (skrót tytułu zbioru, numer strony): Пис — Б. Окуджава, *По прихоту судьбы*, Зебра Е, Москва 2009; PBW — В. Окуджава, *Песни, ballady, wiersze*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996; WiP — В. Окуджава, *Wiersze i ballady*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974; Zn — В. Окуджава, *Zamek nadziei*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.

<sup>4</sup> W interpretacji Eleny Pietruszanskiej: „[...] музыкальные инструменты предстают элементами души [...]. Сочетание словесного и музыкального смыс-

cel wskazuje natomiast na metafizyczny charakter nadziei<sup>5</sup>. W takim ujęciu piosenka odgrywa rolę konsolacyjną zarówno w wymiarze intelektualnym, jak i emocjonalnym, ale również oddziałuje na duchowość człowieka. W filozofii Bierdiajewa akt twórczy jest wejściem w wymiar duchowy człowieka, rzeczywistość ulega w nim idealizacji, a dzieło sztuki staje się wyrazem tęsknoty za pięknem i harmonią: „Akt twórczy jest odważnym porywem poza granice ‘tego świata’, ku światu piękna. Artysta wierzy, że piękno jest bardziej realne niż ułomność tego świata”<sup>6</sup>.

Okudżawa w utworze *Замок надежды* podkreśla, że nadzieja jest efektem podejmowanego wciąż na nowo wysiłku. Jest to zadanie, które musi samodzielnie wykonać podmiot liryczny często zasadnie utożsamiany z samym autorem. Najważniejsze przy tym okazuje się zachowanie sił nie fizycznych, lecz duchowych, czyli ocalenie wartości pozwalającej na zachowanie poczucia sensu życia:

Я строил замок надежды. Строил-строил.  
Глину месил. Холодные камни носил.  
Помощи не просил. Мир так устроен:  
была бы надежда. Пусть не хватает сил (Zn 142).

Poeta pokazuje, że działalność artystyczna jest wypełnianiem swojej misji, powołania i posiada głęboki sens, gdyż pozwala na realizowanie własnego człowieczeństwa. Okudżawa zwraca uwagę, że ważna jest przede wszystkim wierność samemu sobie, nawet jeśli jest się śmiesznym w oczach innych: „Прилетали белые сороки — смеялись. / Мне было тогда наплевать на белых сорок” (Zn 142). Zachowanie nadziei traktowane jako rodzaj misji staje się szczególnie ważne, gdyż pozwala pozostać w pełni sobą, dlatego troska o nią,

---

лов открывает высоту поначалу кажущегося ‘маленьким’ духовного царства, движимого самым главным персонажем и катализатором мироздания — Ее Величеством Королевой Любовью”, Е. Петрушанская, *Их величества у Булата Окуджавы и Иосифа Бродского*, w: Е.А. Семёнова (сост.), *Миры Булата Окуджавы*, Москва 2007, s. 97–98.

<sup>5</sup> „[...] nadzieja jest z istoty swej jak gdyby gotowością duszy zaangażowanej dostatecznie głęboko w doświadczenie komunii, by mogła dokonać aktu transcendentnego, odmiennego od aktu woli i poznania, którym to aktem stwierdza ona żywą wieczność; przy tym doświadczenie to stanowi jednocześnie rękojmię przesłanki owej wieczności”, G. Marcel, *Homo viator: wstęp do metafizyki nadziei*, przeł. P. Lubicz, Pax, Warszawa 1984, s. 70.

<sup>6</sup> М. Bierdiajew, *Sens twórczości: próba usprawiedliwienia człowieka*, przeł. H. Paprocki, Antyk, Kęty 2001, s. 199.

także w niesprzyjających okolicznościach, staje się kwestią pierwszorzędną. Jak pisze Gabriel Marcel, zachowanie nadziei pozwala na utrzymanie wewnętrznej harmonii<sup>7</sup>.

Jako manifestację optymizmu, rozumianego jako przekonanie o ostatecznym zwycięstwie dobra i piękna, można interpretować epitet „wesoly”, użyty w piosence *Веселый барабанщик*, w stosunku do artysty-pieśniarza lub sztuki — piosenki. Lekko ironiczne zabarwienie tego pojęcia, widoczne w klimacie całego utworu powoduje, że radość towarzysząca sztuce jawi się nie jako wyraz beztrioski, lecz jako efekt wypracowanej postawy, która ma swoje podstawy w duchowości<sup>8</sup>. W piosence *Веселый барабанщик* tytułowego muzykanta interpretować można jako figurę barda:

Грохот палочек... то ближе он, то дальше.  
Сквозь сумятицу, и полночь, и туман...  
Неужели ты не слышишь, как веселый барабанщик  
вдоль по улице проносит барабан?! (PBW 38).

Jedną z cech konstytuujących „ja” barda jest wytrwałość. Dobosz nie milknie, choć jest ledwo zauważalny, towarzyszy ludziom przez cały dzień podczas ich zwyczajnego życia. Nawet jeśli nie cieszy się uznaniem, nie jest dostrzegany, jego trud ma sens. Pozornie zabawna postać dobosza okazuje się heroiczna i niezwykle cenna, czego nikt nie zauważa, prawdopodobnie dlatego, że ludzie przyzwyczaili się do jego obecności. Podobnie sztuka wzbogaca życie ludzkie, dodając mu niedostrzegalnie wartości jedynej w swoim rodzaju. W podkreślonym przez autoironię dystansie Okudżawy do samego siebie i otaczającej go rzeczywistości widoczny jest trud w pokonywaniu smutku i melancholii. Nadzieja jest z jednej strony wyborem człowieka, z drugiej, jak zauważa Marcel — łaską<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> „[...] o ile czas z istoty swej jest rozdzieleniem i jak gdyby nieustannym odłączeniem siebie od siebie samego, to nadzieja — przeciwnie — dąży do połączenia, do skupienia, do pojednania; przez to, i tylko przez to, jest ona jak gdyby pamięcią przyszłości”. G. Marcel, *Homo viator...*, s. 55.

<sup>8</sup> „Поэзия Б.Окуджавы помогает быть человеку высоким внутри самого себя. Это ‘философия существования’, основывающаяся не на страхе перед тяготами жизни и даже самой смертью, а на вечных ценностях человеческого бытия, на самоутверждении, самодостаточности личности”. В. Смирнов, *Пространство мыслей и чувств в песенном творчестве Булата Окуджавы. Филологические эскизы с философскими акцентами*, „RELGA” 2008, nr 9, <http://www.relga.ru/Envirn/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2196&level1=main&level2=articles> (09.09.2015).

<sup>9</sup> „[...] żyć w nadziei — to uzyskać od siebie możliwość pozostania wiernym w godzinach ciemności temu, co początkowo było może jedynie natchnieniem, uniesieniem czy



Skupienie się na własnym rozwoju duchowym stanowi także ważny temat piosenek Jacka Kleyffa. W twórczości autora *Źródła*, podobnie jak u Okudźawy, widoczny jest autoironiczny stosunek do samego siebie. W utworze *Pierwszy list do L. Cohena* bard dystansuje się od własnej działalności satyrycznej: „[...] wiesz, ostatnio się staram tu być / supermanem duchowym; / wiesz, ostatnio tu robię za ironistę...” (Bb 40)<sup>10</sup>. Podmiot liryczny stawia tu jako centralny problem kwestię własnej tożsamości, możliwości poznania i zrozumienia samego siebie: „[...] tylko siebie zobaczyć nie mogę... / Tylko siebie [...]” (Bb 40).

Pragnienie podejmowania w piosenkach tematów egzystencjalnych związanych z duchowym wymiarem człowieka, towarzyszy Kleyffowi na wszystkich etapach twórczości. Podobnie jak w poezji Okudźawy, można tu zauważyć cierpliwość poety w relacjach z ludźmi. W utworach autora *Kolejowej poczekalni* widać wiarę w rozwój człowieka, w jego przekształcanie się, „duchowe odrodzenie”. O takiej postawie pisze Marcel: „Cierpliwość zdaje się więc zakładać pewien czasowy pluralizm, pewną czasową pluralizację siebie”<sup>11</sup>.

Rola barda jest dla autora *Drugiego listu do L. Cohena i przyjaciół piszących — z Polski* kłopotliwa i stanowi źródło napięcia. Można tu dostrzec dążenie do pozostania poza układami politycznymi, frakcjami i stronnictwami. W książce — zbiorze wywiadów *Rozmowa* — pieśniarz podkreśla, że nie odnalazł się zarówno w środowisku KOR-u, jak i w „Solidarności”, choć był związany z tymi organizacjami przez pewien czas<sup>12</sup>. Jego najważniejszym celem jest wierność samemu sobie, swoim ideałom i poglądom oraz uczciwość względem społeczeństwa, rezygnacja z własnej korzyści i raczej poświęcenie się dla innych. Kleyff stawia pytania o stosunek twórczości do historii, dostrzega swoje uwikłanie w sprawy, które wydają się mu mniej ważne od twórczości:

[...] przecież chyba nie myślisz,  
że nie noszę ze sobą

---

zachwytem. Wierność ta jednak bez wątpienia może być praktykowana tylko dzięki współpracy, [...] między dobrą wolą [...] a poczynaniami, których źródło znajduje się poza zasięgiem naszych możliwości, tam gdzie wartości są łaskami”. G. Marcel, *Homo viator...*, s. 65.

<sup>10</sup> Utwory cytuję według następujących wydań (skrót tytułu wydania, numer strony): Bb — J. Kleyff, *Jacek Kleyff*, seria *Biblioteka bardów*, Twój Styl, Warszawa 2000; Pzł — J. Kleyff, *Piosenki z lat 1967–1980*, OTO Kalambur, Wrocław 1989.

<sup>11</sup> G. Marcel, *Homo viator...*, s. 41.

<sup>12</sup> J. Kleyff, *Rozmowa*, rozmowę przeprowadził K. Malinowski, red. M. Budzińska, Czarne, Wołowiec 2012, s. 123.

## IDEAŁ BARDA...

rozterek...  
Czy na pewno jest tak,  
że się nie uda żyć  
życiem wolnym od odczuwania  
historii? (Bb 73).

Koncepcja wyzwolenia poprzez twórczość, pojawiająca się zarówno w utworach Okudźawy, jak i Kleyffa, została w kategoriach ogólnych opisana przez Gabriela Marcela, który uważa, że działalność artystyczna — „w gruncie rzeczy [...] to jedyny sposób, jaki został nam dany, by rozjaśnić nasze więzienie”<sup>13</sup>. Zdaniem autora *Kolejowej poczekalni*, rola artysty nie polega na osądzaniu innych, jest on daleki od wymierzania sprawiedliwości, dostrzega złożoność sytuacji każdego człowieka uwikłanego w związki z władzą komunistyczną. Jak pisze w utworze *Źródło*:

To prawda, wiary mi dziś brak  
w niezbedność kompromisów pewnych,  
lecz każdy z nich jest taki względny  
i w końcu to jest problem wasz.  
[...]  
Są w kraju tym rachunki krzywd,  
Lecz póki co uchylę drzwi (Bb 20–22).

W przekonaniu poety należy zachować wyrozumiałość w stosunku do innych. Manifestowana przez niego cierpliwość związana jest z wiarą, że każdy człowiek może się zmienić, że dopóki istnieje, jest szansa, aby zaczął podejmować trafne decyzje i dokonywać słusznych wyborów. Ponadto autor *Kolejowej poczekalni* deklaruje wiarę w dobrą naturę ludzi<sup>14</sup>. W *Drugim liście do L. Cohena i przyjaciół piszących* — z Polski Kleyff podkreśla: „[...] czasem czuję, że sądzić / znaczy tyle za ledwie, co odejść” (Bb 72). Podobnie w filozofii Marcela nieocenianie innych jest związane ze zdolnością do zachowania nadziei i zostało określone jako „cierpliwość wobec drugiego”: „[...]

<sup>13</sup> G. Marcel, *Homo viator...*, s. 60.

<sup>14</sup> „[...] największym wspólnym mianownikiem idei jest [...] zestaw pewnych intencji, identycznych we wszystkich religiach świata: chcę nie zabijać, nie czynić drugiemu, co mi niemiłe, kochać rodziców, a jak święto, to się umyć. Jestem optymistą i obstawiam, że te intencje wibrują źródłowo w każdym człowieku i że każda istota ludzka jest takim materialnym instrumentem obudowującym te rozwibrowane duchowe intencje. A w każdym razie obstawiam, że każda ludzka istota jako dziecko ma je w sobie ‘chyba na pewno’”. J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 183–184.

polega ona na zaufaniu do pewnego procesu wzrostu czy dojrzewania<sup>15</sup>.

Optymizm w stosunku do ludzi charakteryzuje twórczość obu poetów. Bardowie zapraszają słuchaczy do poszukiwania własnej istoty, unikają jednoznacznych osądów i oskarżeń, pozostawiając „uchyłone drzwi”. U Okudźawy: „Не запирайте вашу дверь, / пусть будет дверь открытой” (*Песенка об открытой двери*, Zn 150), a u Kleyffa „Są w kraju tym rachunki krzywd, lecz póki co uchylę drzwi” (*Źródło*, Bb 22).

W piosenkach Kleyffa życie jawi się jako wartość, której w kryzysowej sytuacji, mimo pokusy, nie należy odrzucać. W utworze *Huśtawki* jako sposób wyjścia z uwikłania w stany smutku, melancholii, zwątpienia i rozpacz Kleyff proponuje zabawę:

Nie skacz tak zaraz na szyny,  
Jeszcze nie o tę grasz stawkę.  
W wesołym miasteczku dziewczyny  
Chcą z tobą iść na huśtawkę.  
Lepiej ci będzie z nimi (Bb 44).

Ponieważ zabawa ma odcień erotyczny, można zauważyć, że Thanatosowi przeciwstawia poeta Erosa, jak ujmuje to Freud i jego liczni kontynuatorzy, a także Herbert Marcuse<sup>16</sup>.

#### IDEAŁ SZTUKI ZESPOLONEJ Z ŻYCIEM

W pieśni autorskiej Okudźawy twórca odnajduje więź ze światem idealnym poprzez zjednoczenie z przyrodą. Poeta podkreśla, że piosenka jest bliska życiu — „Песенка короткая как жизнь сама” (\*\*\*) *Песенка короткая как жизнь сама*, Ппс 168) — a jednocześnie porównuje ją do nadziei i wskazuje, że jest darem otrzymanym od przyrody: „[...] она как надежда из первых рук / в дар от природы полученная” (Ппс 168). W utworze *Чудесный вальс* pojawiają się wątki orfickie:

А музыкант врастает в землю... Звуки вальса льются...  
И его худые ноги как будто корни той сосны —  
они в земле переплетаются, никак не расплетутся (PBW 40).

<sup>15</sup> G. Marcel, *Homo viator...*, s. 40–41.

<sup>16</sup> Por. H. Marcuse, *Eros i cywilizacja*, przeł. H. Jankowska, A. Pawelski, Muza, Warszawa 1998.

W przywołanym fragmencie podmiot liryczny odwołuje się do archetypu kulturowego — mitycznego Orfeusza. Genialny muzyk grający na lutni, wywodzący się z greckiej mitologii, stanowi jeden z ideałów barda. Herbert Marcuse stwierdza, że postaci Orfeusza i Narcyza: „wyobrazają radość i spełnienie; głos, który nie rozkazuje, lecz śpiewa; gest, który daje i przyjmuje; czyn, który jest pokojem i kończy ciężką pracę podbijania, wyzwolenie od czasu jednoczące człowieka z bogiem, człowieka z przyrodą”<sup>17</sup>. W koncepcji Marcusego mąż Eurydyki uosabia postawę, polegającą na tym, aby „być po prostu tym, czym się jest — teleos”<sup>18</sup>. Poezja Orfeusza dociera do serca i porusza, nie niesie natomiast żadnego „przesłania”. Archetyp mitycznego barda stanowi dla autora *Erosa i cywilizacji* przykład buntu przeciw kulturze opartej na ciężkim trudzie, panowaniu i wyrzeczeniu. Odmienne postrzeganie życia przez Orfeusza i Narcyza, możliwe jest, zdaniem filozofa, dzięki uwolnieniu tłumionego popędu — Erosa.

Kolejnym obok Orfeusza ideałem twórcy jest Wolfgang Amadeusz Mozart. Również genialny kompozytor, istniejąc — tworzy, zachowuje swój teleos, jest tym, kim być powinien, spełnia się poprzez sztukę: „Моцарт отечества не выбирает — / просто играет всю жизнь напролет” (*Песенка о Моцарте*, Zn 248).

Obok ideału grającego Orfeusza, który wzrusza nie tylko ludzi, ale i świat przyrody (ożywiony i nieożywiony), pojawia się w utworach Okudźawy pasikonik, który również posiada zdolność łączenia życia i sztuki, przez co staje się wzorem dla artysty, jak w utworze *О кузнечиках*<sup>19</sup>. Zarówno mityczny bohater, jak i pasikonik żyją, tworząc, sensem ich istnienia jest właśnie twórczość<sup>20</sup>.

W utworze *Главная песенка* (Zn 266) wyrażona została koncepcja artysty jako wyraziciela muzyki kosmicznej, obecnej w świecie przy-

<sup>17</sup> H. Marcuse, *Eros...*, s. 165–170.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> „Но меж летом и зимою, между счастьем и бедой  
прорастает неизменно вещей смысл работы той,  
и сквозь всякие обиды пробиваются в века  
хлеб (поэма), жизнь (поэма), ветка тополя (строка)...” (PBW 64).

<sup>20</sup> Warto zwrócić uwagę, że nie tylko zwierzęta uznane powszechnie za „grające” (jak pasikoniki) uzyskują w utworach Okudźawy status artysty. Poeta pokazuje, że różne odgłosy natury mogą być przyrównane do sztuki. W piosence *Всю ночь кричали петухи* (*Koguty piałły raz po raz*, przeł. Ziemowit Feddecki) dźwięki wydawane przez tytułowe koguty stają się melorecytacją wierszy: „Всю ночь кричали петухи / и шеями мотали, / как будто новые стихи, / закрыв глаза, читали” (Zn 210).

rody, której człowiek stanowi integralną część. Postawa twórcza „ja” lirycznego tego utworu związana jest z umiejętnością wsłuchiwania się w muzykę wszechświata — „хожу я и песенку слушаю”. Stanowiąc element kosmosu, artysta musi następnie poczuć muzykę w sobie — „она шевельнулась во мне”. W obrazie odzwierciedlającym proces tworzenia Okudźawa posługuje się metaforą zaczerpniętą ze świata przyrody: „Она еще очень неспетая, / она зелена, как трава”. Pojawia się również kwestia możliwości wyrażenia w poezji tego, co najważniejsze, istoty rzeczy: „Та, самая главная песенка, / которую спеть я не смог”. Można przyjąć, że niemożność wyśpiewania tego, co najbardziej istotne, wynika nie tyle z braku umiejętności czy niemocy podmiotu lirycznego, ile raczej z natury doświadczenia, które stało się jego udziałem. Motyw milczenia i niemożności tworzenia pojawia się również w utworze *Мне не нравится мой силуэт...* (*Nie podoba mi się moja sylwetka...*): „Не сгорел — только все догораю / и молчанья боюсь своего?” (Ппс 323).

W utworze *Nyska* Kleyff wskazuje, że odpowiedzi na podstawowe pytania o charakterze egzystencjalnym człowiek może szukać, wsłuchując się w naturę. W piosence pojawiają się również świerszcze, które z racji bliższego związku z harmonią wszechświata w sposób naturalny stają się jej wyrazicielami:

I depesza ta idzie, jak szła,  
i wciąż będzie szła,  
i dogonią ją świerszcze,  
Bo były tu pierwsze... (Bb 82)

Umiejętność wsłuchiwania się w naturę ma charakter zdolności duchowej, oznacza pewną otwartość na rzeczywistość pozazmysłową. W piosence *Tu na dole* podmiot liryczny wyraża pragnienie zdolności dostrzegania prawdy, bycia częścią przyrody, świadomym siebie elementem wszechświata: „Tu na dole, / tutaj, jednocześnie tutaj, / chcę być nad lasem [...]” (Bb 85). Zdolność istnienia w zgodzie i harmonii z naturą pozwala na twórczość, na dzielenie się z innymi dostrzeżonym i przeżyтым dobrem i pięknem — „[...] najdrobniejsze światła wkoło / umieć rozdmuchiwać... oczami” (Bb 85).

W piosenkach Jacka Kleyffa metafora związana z twórczością odwołuje się do świata przyrody. Poeta szuka rozwiązań nieszablonowych, których metaforą jest strumień w utworze *Źródło*. Warto zwrócić uwagę, że przyroda jest dla barda źródłem wzorców funkcjonowania

społeczeństwa. W świecie natury należy szukać rozwiązań spraw międzyludzkich oraz oderwania się od złości, nienawiści, egoizmu czy pychy: „Śni mi się przeszkód wszystkich treści, / [...] / i strumień — znawca trzecich wyjść” (Bb 22).

W utworze *Drugi list do L. Cohena...* poeta utrwala proces porównywalny do przepoczwarzania: „Tak więc kokon wyschnięty / już spada, / choć zabiera / tak wiele. / Teraz świat, choćby nawet / tej nocy, tym świtem...” (Bb 74). Poetycki obraz pokazuje przemianę, jaka miała miejsce w życiu barda. Jak zauważa Nyczek, było ich wiele, gdyż „[...] w osobie i osobowości Jacka K. była jakaś organiczna potrzeba zmienności, porzucania jednego wcielenia na rzecz drugiego — ciekawszego bądź tylko odpowiadającego bieżącemu stanowi psychicznemu”<sup>21</sup>.

Kleyff ukazuje swój przyszły zwrot w poezji, posługując się metaforą „narodzin”. Warto zauważyć, że zmiana w twórczości miała się wiązać, w przekonaniu pieśniarza, z odnalezieniem bliskości ze światem przyrody, jak w utworze *Pierwszy list do L. Cohena*:

[...] wtedy uwierz mi, Cohen, boczne lustra i oczy  
przestroję  
na najlepszą dziś drogę, już wyłącznie i tylko  
na wiatr, wodę, słońce i ogień (Bb 41).

Zawarta w poezji autora *Kolejowej poczekalni* koncepcja człowieka jako bytu otwartego, podlegającego nieustannemu kształtowaniu, dookreślanu, jest zgodna z założeniami filozofii egzystencjalnej. Kleyff wskazuje, że źródłem jego poglądów jest pewnego rodzaju intuicyjne poznanie, przeczucie: „Świt zza ram znaczy czas / od wycucia po jasność, / że się stoi / przed swoimi ramami” (Bb 74).

Przekonanie, że człowiek zawsze jest istotą, która się zmienia, uczy i dojrzewa do pewnych decyzji, łączy się ze zdolnością do zachowania optymizmu w trudnych i niesprzyjających okolicznościach. Konfrontacja ze złem i niesprawiedliwością, a także z totalitaryzmem i systemem represji, jest dla poety pewnego rodzaju próbą, która może stanowić cenne doświadczenie na drodze samorozwoju: „[...] nadzieja polegać będzie na traktowaniu próby przede wszystkim jako integralnej części siebie samego, a jednocześnie jako doświadczenia, przeznaczonego na to, by zostało wchłonięte i przemienione w łonie

<sup>21</sup> T. Nyczek, *Salon...*, s. 33.

pewnego procesu twórczego”<sup>22</sup>. Poprzez życiowe decyzje człowiek, zdaniem Kleyffa i Okudźawy, może stawać się coraz bliższym ideału „samego siebie”<sup>23</sup>.

## POETA – GENIUSZ ZAGROŻONY

Okudźawa pokazuje, że bycie artystą nawet w warunkach wojennych nie oznacza wyrzeczenia się swojego powołania. Muzycy nie mogą stać się dobrymi żołnierzami, dlatego na froncie szybko umierają:

Джазисты уходили в ополчение,  
цивильного не скинув облаченья.  
[...]  
Едва затихли первые сраженья,  
они рядком лежали. Без движенья.  
(*Джазисты*, PBW 24)

Muzyk, zdaniem autora *Zamku nadziei*, nie umie przeciwstawić się agresji fizycznej. Sztuka bowiem opiera się na wartościach przeciwnych walce: na porozumieniu, empatii, łagodności. Niestety, jak zauważa Bierdiajew, nie są to zasady rządzące światem, dlatego też artysta, pozbawiony „odporności na zło”, zostaje pokonany w wymiarze fizycznym: „Twórczość, ujawniająca się w genialności, skazuje na zgubę w tym świecie. Skazany na genialność nie ma mocy, aby zachować siebie w tym świecie, nie dysponuje odpowiednią siłą, aby dostosować się do wymogów tego świata”<sup>24</sup>.

O ofierze, jaką artysta składa z samego siebie, mówi pieśń *Как научиться рисовать*: „Главное — это сгореть и, сгорая, не сокрушаться о том. / Может быть, кто и осудит сначала, но не забудет потом!” (Zn 76). Artysta nie umie sprostać przeciwnościom życia codziennego. Życie dla sztuki, które, zdaniem Okudźawy i Kleyffa, stanowi sens istnienia twórcy, powoduje, że popada on w konflikt z otaczającą go rzeczywistością. Geniusz nie tylko jest niezdolny do walki,

<sup>22</sup> G. Marcel, *Homo viator...*, s. 40.

<sup>23</sup> „Эволюция внутреннего художественного развития (выбор тем, образов, реакция на текущие события) не зависит у Окуджавы от перемен политического времени. [...] Движение его творчества обусловлено движением во времени собственной души”, В. Смирнов, *Пространство...*, <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2196&level1=main&level2=articles> (09.09.2015).

<sup>24</sup> М. Bierdiajew, *Sens творчести...*, s. 147.

ale nie umie również zdobyć wygodnej pozycji w społeczeństwie. Rodzaj nieprzystosowania, naiwności jest zdaniem Bierdiajewa ofiarą, jaką składa artysta<sup>25</sup>.

Rozważania na temat losu poetów znaleźć można w utworze *Душевный разговор с сыном* (Ппс 144), w którego centrum znajduje się problem ubóstwa. Natomiast *Размышления у дома, в котором жил Туцян Табидзе* (*Rozmyślania przed domem, w którym mieszkał Tućjan Tabidze*, przeł. Wiktor Woroszyński) zawierają apel do społeczeństwa, aby troszczyło się o swoich geniuszy, gdyż artyści wnoszą do jego życia wielką wartość: „Будут вам стихи и песни, и еще не раз. / Только вы нас берегите, берегите нас” (Zn 94)<sup>26</sup>. Warto pamiętać o kontekście historycznym — o tragicznych losach poetów w ZSRR<sup>27</sup>.

Motyw „ja” lirycznego popadającego w konflikt ze światem i niepodporządkowującego się przyjętym powszechnie zasadom występuje również w twórczości Kleyffa. Uwikłanie twórcy w problemy codzienności pokazuje bard w utworze *O pierwszym skrzypku*, gdzie lęk o byt materialny jest obecny w snach bohatera<sup>28</sup>.

Ideał barda — zbuntowanego i niedopasowującego się do oczekiwań społeczeństwa — bliski był autorowi *Если ми się kiedyś zdarзы*. Ufność, szczerść, a także naiwność stają się wartościami pozytywnymi, gdyż zapewniają sztuce autentyczność, który stanowi jej istotę. Kleyff

<sup>25</sup> „Twórcza droga geniusza wymaga ofiary nie mniejszej niż ofiara świętości. [...] Kto wstąpił na drogę twórczości, drogę genialności, powinien złożyć ofiarę z cichej przystani życiowej, powinien zrezygnować ze swego szczęścia, z bezpiecznego urzędowania swego życia”. M. Bierdiajew, *Sens twórczości...*, s. 146.

<sup>26</sup> Przekład nawiązuje do stylistyki biblijnej, do opieki, jaką Bóg obiecuje człowiekowi (Por. Psalm 17 (16), Księga Psalmów, Biblia Tysiąclecia): „Strzeżcie, strzeżcie nas poetów, jak źrenicy oka. / [...] / My będziemy jeszcze długo pisać pieśni, wiersze, / Ale strzeżcie nas, poetów, z całej siły strzeżcie”. B. Okudźawa, *Strzeżcie, strzeżcie, nas poetów...*, przeł. S. Pollak, Zn 95.

<sup>27</sup> O szerszym kontekście interpretacji dla tego wiersza pisze Jadwiga Szymak-Reiferowa: „W latach sześćdziesiątych, w okresie rewindykacji twórczości Mariny Cwietajewej i Osipa Mandelsztama oraz wielu innych tragicznie, przedwcześnie zmarłych twórców, motyw ten odżył w poezji młodych autorów — Achmaduliny, Woznieńskiego, Jewtuszenki — jako przypomnienie i przestroga. Dopiero w tym kontekście wiersz Okudźawy *Strzeżcie, strzeżcie, nas poetów...* nabiera właściwego brzmienia”. J. Szymak-Reiferowa, *Posłowie*, w: B. Okudźawa, *Zamek nadziei*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 277–278.

<sup>28</sup> „I tak śni nasz pierwszy skrzypek,  
lęka się, że dziadem będzie.  
Chciałby mary złe odgonić,  
Występować jak najprędzej” (Bb 32).



odróżnia twórczość prawdziwą, dającą spełnienie i będącą sposobem istnienia, od „gry”: „O, Święta Naiwności, / staraj się przy mnie stać! / Przy Tobie można pożyć, / bez Ciebie trzeba grać” (*Nie róbcie ze mnie swojego*, Bb 35).

Jednocześnie twórca, będąc w pełni sobą, pozostaje niezrozumiany przez społeczeństwo, budzi podziw lub niechęć, związane ze sposobem bycia pieśniarza, który jest, jak opisuje Kleyff w utworze *Dróżnik*: „[...] źle ubrany — trochę hrabia, trochę wieśniak, [...]” (Bb 39). Indywidualizm artysty wyraża się również w sposobie ubierania, wskazującym na pragnienie swobody w wyrażaniu swoich poglądów i upodobań. Postać muzykanta — „lutnika błędnego” może odsyłać do archetypu Orfeusza, gdyż cechuje go spokój oraz pogodzenie ze światem i ze sobą. Jak pisze Herbert Marcuse:

Orfeusz to archetyp poety jako wyzwoliciela i twórcy, ustanawia w świecie wyższy porządek, porządek bez represji. W jego osobie łączą się na wieczne czasy sztuka, wolność i kultura. Jest poetą odkupienia, bóstwem, które przynosi pokój i wybawienie, uspokajając człowieka i przyrodę nie siłą lecz pieśnią<sup>29</sup>.

## BARD WOBEC ODBIORCÓW

Wobec ograniczeń narzucanych przez aparat państwa i niezrozumienia sztuki przez znaczną część społeczeństwa poeta wybiera postawę zwrócenia się ku swojemu wnętrzu. Ukazując świat swoich wewnętrznych przeżyć, zmagani i poszukiwań, pieśniarz zachęca słuchaczy, by również podjęli poszukiwanie duchowego wymiaru swojego człowieczeństwa. Jako bard chce przede wszystkim działać poprzez własny przykład, realizując wzorzec życia sztuką, ideał autentyzmu i bliskości w stosunku do odbiorców oraz wykazując się zdolnością dystansowania się od sowieckiej propagandy, socrealizmu jako ideału sztuki czy też opresyjnego ustroju politycznego:

Я вам описываю жизнь свою, и только лишь свою.  
Каким я вижу этот свет, как я люблю и протестую,  
всю подноготную живую у этой жизни на краю.

(*Я вам описываю жизнь свою и больше никакую*, Ппр 308–309)

Warto zwrócić uwagę, że osoba ludzka potraktowana zostaje tutaj jako fenomen, tajemnica — do takiego spojrzenia na samego sie-

<sup>29</sup> H. Marcuse, *Eros...*, s. 173–74.

bie zachęca poeta. Jak pisze Leonid Bachnow: „Огромная заслуга Окуджавы в том состоит, что он приучал людей видеть в себе не ‘советского человека’, а просто — человека”<sup>30</sup>. Piosenki autora *Zamku nadziei* są świadectwem indywidualnej niezależności i przestrzegania siebie jako człowieka tworzącego. „Ja” liryczne to często również przykład „опального интеллигента”<sup>31</sup>. Najbardziej trafne wydaje się określenie, jakiego używał sam bard, nazywając siebie „грустным оптимистом”<sup>32</sup>.

W utworze Jacka Kleyffa *Nie róbcie ze mnie swojego* „ja” liryczne zwraca się do swoich słuchaczy z apelem, aby nie stosowali wobec niego kryteriów, jakimi oceniają innych. Bard podkreśla swoją niezależność oraz indywidualny i osobisty charakter swojej twórczości. Źródłem utworów są jego własne uczucia i przemyślenia: „Nie patrzcie mi na ręce, / gdy mówię to, co czuję. / Ja się nie orientuję, / kto kim kieruje” (Bb 35).

Piosenka *Źródło* stanowi poetycką odpowiedź na zarzuty ze strony publiczności. „Ja” liryczne, które możemy utożsamiać z samym bardem, zwraca się do swoich oponentów, wyrażając pragnienie bycia zrozumianym: „Masz prawo nie rozumieć mnie, / lecz, błagam, nie zrozum mnie źle” (Bb 21). Pieśniarz z ironią odpowiada wszystkim, którzy pragną, aby podporządkował się narzucanym przez nich ideałom — „Leczyć się nie chcę, uciekać nie chcę, / zostaje tylko rozmowa jeszcze” (Bb 20).

Ideał barda zapisany w twórczości Kleyffa to samotny, wybierający własne ścieżki mędrzec i śpiewak. Związki uczuciowe, a nawet miłość do kobiety, nie pomagają mu w tworzeniu, jak stwierdza ironicznie w piosence *Nie męcz mnie*: „Najpłodniej żyję, gdy jestem sam” (Bb 28).

<sup>30</sup> Л. Бахнов, *В контексте советской действительности*, w: И.И. Ришина (ред.-сост.), *Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века*, Регион. обществ. фонд Булата Окуджавы; Гос. дом-музей Булата Окуджавы, Москва 2001, с. 32.

<sup>31</sup> Г. Хазагеров, С. Хазагерова, *Окуджавы и аристократическая линия русской литературы*, „RELGA” 23/1999, <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=112&level1=main&level2=articles> (09.09.2015).

<sup>32</sup> „И этот оксюморон передает суть его мировоззрения. Он верит в жизнь, хотя жизнь грустна. Жизнь грустна, но если не верить в нее, нет другой опоры человеческому существованию. Грусть Окуджавы [...] становится в его песнях спасительным заменителем более жестких и разрушительных переживаний — пессимизма, отчаяния...”. В. Смирнов, *Пространство...*, <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=2196&level1=main&level2=articles> (09.09.2015).

Autor *Kolejowej poczekalni* wspomina, że już w młodych latach traktował poważnie potrzebę zachowania heroizmu wobec terroru: „[...] na asertywność przed przesłuchującymi zagiąłem egzystencjalny parol, łącznie z ćwiczeniami bólowymi uodporniającymi na tortury”<sup>33</sup>. Pogoda ducha jest elementem konstytuującym „ja” liryczne, będące ideałem zarówno barda, jak i człowieka w ogóle. Kleyff podkreśla, że obszarem jego działania jest sztuka, a ideałem wolność<sup>34</sup>.

Autotematyzm pojawia się w piosenkach Kleyffa dość często i jest związany z przecuciem, pragnieniem zmiany drogi twórczej, co ma pozwolić na życie w harmonii ze sobą: „[...] do klasztoru wschodu słońca. / Tamta góra w mgłach stojąca / znaczy pustkę i spotkanie” (Bb 37).

Umiejętność poszerzania horyzontów dzięki spotkaniom z innymi ludźmi, odmiennymi od jego własnych kulturami i wierzeniami religijnymi, stanowi niezwykle ważny czynnik, wpływający na osobowość twórcy. Kleyff opowiada się przeciwko postawie zamkniętej, jak pisze w utworze *Jeśli mi się kiedyś zdarzy*. Przeciwwagą dla pokusy, aby „przy swych myślach stać na strażach” (Bb 36), jest przede wszystkim zachowanie dziecięcej ciekawości świata — „pozwól długo być ciekawym” (Bb 36). Postawa ciekawości, przypisywana młodym, jest ideałem dla barda. Warto zwrócić uwagę, że w twórczości autora *Nie męcz mnie* poeta, pieśniarz jest człowiekiem młodym, o czym świadczy utwór *Dróżnik*, lub dopiero co „wyklutym pisklęciem”, o czym Kleyff pisze w *Pierwszym liście do L. Cohena*, bądź świeżo „przepoczwarzoną” larwą motyla, co pokazane zostało w pieśni *Drugi list do L. Cohena*...

## PODSUMOWANIE

Ideał barda w pieśniach Okudźawy to twórca zdolny do nadziei, wierności samemu sobie, odmowy udziału w złu. Poeta podkreśla, że w życiu kierował się tym, w co wierzył, nie szukał sławy ani korzyści. Zwraca też uwagę, że proces uwalniania się społeczeństwa od skut-

<sup>33</sup> J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 126.

<sup>34</sup> „Ale przepraszam bardzo, ja nie umiałem inaczej działać. Mogłem występować, to występowałem. Wszędzie zawsze najostrzej, jak umiałem, poza cenzurą. [...] Ja wiem, że po prostu normalnie wszędzie i zawsze poza cenzurą śpiewałem swoje piosenki. Jak się uchylały drzwi, to wchodziłem. A jak były zamknięte do klubów publicznych, to śpiewałem w prywatnych mieszkaniach. Tam nie było żadnego wyrachowania”. Tamże, s. 122.

ków totalitaryzmu, podobnie jak odnajdywania własnej wartości jako człowieka, nie jest łatwy oraz wymaga czasu<sup>35</sup>.

Przekonanie o wartości wielości doświadczeń, które wpływają na rozwój duchowy, łączy się z kolei w twórczości Kleyffa z pragnieniem poszukiwania nowych rozwiązań i różnych sposobów myślenia. Sztuka natomiast staje się wyrazem doświadczania rzeczywistości, wypływa z wnętrza „ja” poety, żyjącego w zgodzie i pokoju ze sobą i z innymi. W ten sposób bard staje się wolny i tym doświadczeniem wolności również może dzielić się ze swoimi słuchaczami. Będąc dla innych wzorem i przykładem, zachowuje przy tym skromność i dystans do samego siebie, wskazując, że śpiewanie było jedną z dróg pomagających przetrwać w czasach PRL-u, które nazywa „piekłem”<sup>36</sup>.

Zarówno Okudźawa, jak i Kleyff wyrażają przekonanie, że człowiek powinien stawiać sobie wymagania i na drodze samorozwoju realizować swoje „ja”. Wymaga to jednak czasu, dlatego niezwykle ważne jest zachowanie nadziei, wiary w siebie i w drugiego człowieka oraz cierpliwość wobec ludzkich słabości. Twórczość przeobraża rzeczywistość, a także kształtuje „ja” liryczne, które dzięki nieustającemu pragnieniu doświadczania i poznawania wzbogaca swój świat wewnętrzny. Wyrazem tego są utwory, które dają nadzieję na odrodzenie się zarówno wolnego społeczeństwa, jak i wolnego „ja” w każdym słuchaczu.

<sup>35</sup> „— Рецидива не будет, а вот лечиться от него нам придётся долго и очень долго — может быть, пройдёт жизнь нескольких поколений, прежде чем мы полностью избавимся от этой заразы. Я был очень ‘красным мальчиком’ и искренне верил всему тому, что происходит у нас в стране. Три четверти века идеология безумия: коммунистическая утопия, захлестнувшая всю страну.

— Тогда сколько же из себя нужно выдавить капель, чтобы перестать быть рабом?

— Очень и очень много”. Cyt za: В. Лобачев, *Один час с кумиром*, [http://www.45parallel.net/bulat\\_okudzhava/](http://www.45parallel.net/bulat_okudzhava/) (09.09.2015).

<sup>36</sup> „[...] nie można powiedzieć, że ten cały kołowrót wszystkich nas stojących niejako po tej stronie barykady jakoś nie wyniszczał. Wszyscy na swój sposób staraliśmy się łapać równowagę. Do mnie przyszły dwie piosenki na ten temat w postaci tych dwóch *Listów do L. Cohena*. [...] a to, co napisałem w tych piosenkach, do dziś jest moim ówczesnym ‘być albo nie być’”. J. Kleyff, *Rozmowa...*, s. 195.

*Ольга Левандовска*

ИДЕАЛ БАРДА В АВТОРСКОЙ ПЕСНЕ  
БУЛАТА ОКУДЖАВЫ И ЯЦЕКА КЛЕЙФФА

Резюме

Статья посвящена анализу авторской песни Булата Окуджавы и Яцека Клейффа. Особый интерес представляет вопрос о художественном творчестве, роль художника в обществе, его отношения с миром и космосом. В статье представлены некоторые изображения, метафоры, отражающие понятие творца, барда — близкого людям, приносящих надежду и одинокого мудреца. Развитие и углубление концепции выраженной бардами рассматривается на основе философских работ: *Размышления о смысле существования* и *Смысл творчества (Опыт оправдания человека)* Николая Бердяева и *Homo viator* Габриэля Марселя.

*Olga Lewandowska*

IDEAL BARD IN SONGS  
OF BULAT OKUDZHAVA AND JACEK KLEYFF

Summary

The article is devoted to the analysis of songs of Bulat Okudzhava and Jacek Klejff. The subject of interests is the question of artistic creation, the role of the artist in society, his relationship to the world and the cosmos. The article describes a series of images, metaphors that reflect the concept of creator, bard — close to people, bringing hope, yet at the same time a lone sage. Extension and deepening of the concepts expressed by bards is examined on the basis of chosen philosophical works of Nicholas Berdyaev and Gabriel Marcel.

MARTA KAŹMIERCZAK  
Uniwersytet Warszawski

TEKST, PARATEKST, PRZESUNIĘCIA INTERPRETACYJNE  
W POLSKICH WYDANIACH *PRZYGÓD FANDORINA*  
(CZĘŚĆ 1: PARATEKSTY GRAFICZNE)

W odniesieniu do paratekstów towarzyszących tłumaczeniom ciekawy badawczo jest nie sam fakt istnienia obudowy tekstu, lecz, jak słusznie zauważa Urpo Kovala, możliwe oddziaływanie tych elementów na odczytanie i recepcję poddawanego transferowi utworu<sup>1</sup>. Dlatego w niniejszym studium chciałabym prześledzić przesunięcia interpretacyjne na osi oryginał — przekład, których wystąpienie wynika z naddania, usunięcia lub zmiany paratekstów różnego rodzaju. Postaram się powiązać je z kwestią lojalności mediatorów wobec tłumaczonego tekstu, autora oraz odbiorcy. Zagadnienia te zostaną omówione w odniesieniu do polskich wydań cyklu powieści Borisa Akunina (właśc. Grigorij Czchartiszwili) o detektywie Fandorinie. Cykliczność utworów rosyjskiego prozaika ma tu znaczenie, gdyż wydaje się, że parateksty mogą stanowić ważny element strategii wydawcy szczególnie w przypadku serii<sup>2</sup>. Istotną kwestią jest także fakt, że powieści Akunina wykazują zarówno cechy literatury wysokiej —

<sup>1</sup> U. Kovala, *Translation, Paratextual Mediation, and Ideological Closure*, „Target” 1996, vol. 8, nr 1, s. 120.

<sup>2</sup> Por. M. Gaszyńska-Magiera, *Periteksty jako element strategii wydawniczych wobec literatury iberoamerykańskiej w okresie boomu*, w: J. Brzozowski, M. Filipowicz-Rudek (red.), *Między oryginałem a przekładem*, t. XVI: *Strategie wydawców, strategie tłumaczy*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 91–105. W niniejszym artykule staram się rozgraniczać terminy „cykl” (literacki) i „seria” (wydawnicza). Na gruncie rosyjskim w odniesieniu do literatury masowej pojawiło się natomiast rozróżnienie między autorskim „serialem” i wieloautorską, powiązaną jedynie gatunkowo „serią” — zob. Н. Гладких, *Русский проект — криминальный проект: новый российский боевик и детектив*, „Книжное обозрение” апрель 2000, <https://archive.is/32RdY> (30.06.2015).

w jej postmodernistycznym wydaniu — jak i masowej. Takie napięcie otwiera możliwość przyciągania tej twórczości w przekładzie bardziej zdecydowanie ku jednemu z dwóch biegunów, co może mieć miejsce w samym tekście, albo też dokonywać się za pomocą paratekstów.

Ze względu na objętość artykuł publikowany jest w dwóch częściach, które stanowią wszakże integralną całość. Wysuwane przeze mnie tezy pozwoli przekonująco uzasadnić dopiero rozpatrzenie wszystkich typów paratekstów Akuninowskiego cyklu. W niniejszej części analizuję materiał ilustracyjny, natomiast omówienie paratekstów werbalnych znajdzie się w drugiej części tej rozprawy w kolejnym numerze „Przeglądu Rusycystycznego”.

Cykl „Приключения Эраста Фандорина” (zwany także „Новый детективъ”) ukazuje się w Rosji od roku 1998, w moskiewskim wydawnictwie Zacharow, w Polsce zaś od 2003, nakładem Świata Książki. Oryginalnemu tekstowi powieści towarzyszą — oprócz elementarnych, jak tytuł — parateksty różnego rodzaju, będące komponentem strategii pisarskiej i przejawem traktowania kolejnych tomów jako tzw. literackiego projektu, o wyrafinowanej konstrukcji, obfitującego w intra- i intertekstualne gry. Wprawdzie we współczesnej Rosji zapanowała prawdziwa moda na „projekty” w sferze kultury, jednak w przypadku Borisa Akunina określenie to bynajmniej nie sprowadza się do aspektu handlowego i reklamowego, zaś deklarowany przez autora zamiar pisania książek przerzucających pomost między literaturą popularną a wysoką<sup>3</sup> nie pozostaje gołosłowny. Autorskie parateksty werbalne dyskretnie podpowiadają kierunki interpretacji wykraczającej poza lekturę warstwy przygodowo-sensacyjnej, wskazują źródła inspiracji i literackie powinowactwa. Akunin przywiązuje też znaczną wagę do graficznej oprawy swoich utworów. W kształcie plastycznym rosyjskich tekstów odzwierciedla się zamiar dostarczania rozrywki godziwej — w sensie estetycznym i intelektualnym. Natomiast kolejne warianty polskiej oprawy graficznej wyraźnie wyznaczają kolejne fazy recepcji wydawniczej w Polsce. Dlatego wydaje się zasadne rozpocząć niniejsze rozważania właśnie od paratekstów graficznych.

Choć we wpływowym ujęciu Gérarda Genetta ilustracje zostały jedynie zasygnalizowane (podobnie jak przekład i publikacja w odcinkach), wprawdzie jako cały „kontynent paratekstu”<sup>4</sup>, stanowią jednak — od niedawna — pole badawcze doceniane przez translatoologię.

<sup>3</sup> Por. np. M. Wojciechowski, *Projekt Akunin — wywiad z pisarzem*, „Gazeta Wyborcza” 14 kwietnia 2004, <http://wyborcza.pl/1,75475,2021805.html>, (4.04.2015).

<sup>4</sup> G. Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, przeł. J.E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 406.

W latach 80. Monika Adamczyk-Garbowska<sup>5</sup> podkreślała wymóg dobrych praktyk wydawniczych i umożliwienia współpracy między tłumaczem a ilustratorem jako gwarancję uniknięcia przekłamań oraz dysharmonii w odbiorze przekładu. Sylvia Liseling Nilsson<sup>6</sup> omawia ilustracje jako źródło informacji o kulturze wyjściowej, przy czym pokazuje, że informacja komunikowana graficznie może być niezgodna z rzeczywistością oryginału. Najwdzięczniejszym przedmiotem obserwacji zwykle okazywała się oprawa graficzna książek dla dzieci, by wymienić studium Joanny Górnikiewicz o wizualnych paratekstach *Małego Księcia*<sup>7</sup>. Zaistnienie ewentualnych dysonansów poznawczych lub estetycznych między płaszczyznami semiotycznymi ujmuje się wówczas zwykle w kategoriach zdrady wobec odbiorcy – jak formułuje to Jacek Baluch, domagający się dostosowania ilustracji do tekstu przekładu, „dziecka nie wolno oszukiwać”<sup>8</sup>. Okazjonalnie omawiano również zagadnienia wykraczające poza ten gatunek, np. Krzysztof Lipiński odnotował anachronizm w odniesieniu do okładki *Fausta*, gdzie średniowieczny uczoney pojawiał się z lampą naftową<sup>9</sup>. Natomiast niedawno parateksty graficzne w chińskich przekładach tekstów naukowych badała Liangyu Fu<sup>10</sup>, analizując przekaz informacji zasadniczej i marginalnej (*core vs. peripheral*), adaptowanie ilustracji w celu zbliżenia ich do konwencji i estetycznych oczekiwań odbiorców sekundarnych oraz wpływ zmian technicznych na ewolucję strategii ilustracyjnych przekładów. Robert Neather rozpatruje zaś potencjał materiału wizualnego do (re)interpretowania tłumaczonego tekstu<sup>11</sup>. Pozwolę też sobie wspomnieć o własnych

<sup>5</sup> M. Adamczyk-Garbowska, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 158–161.

<sup>6</sup> S. Liseling Nilsson, *Kod kulturowy a przekład. Na podstawie wybranych utworów Astrid Lindgren i ich polskich przekładów*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 2012, s. 222–278.

<sup>7</sup> J. Górnikiewicz, *Paratekst niewerbalny w „Małym Księciu” Antoine’a de Saint-Exupéry’ego i w jego polskich wydaniach*, „Między Oryginałem a Przekładem”, t. XVII: *Parateksty przekładu*, red. E. Skibińska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2011, s. 85–104.

<sup>8</sup> J. Baluch, *Jak tłumaczyłem „Lokomotywę” Tuwima na czeski*, w: tegoż: *Wiersz i przekład. Studia polsko-czeskie*, Scriptum, Kraków 2007, s. 156.

<sup>9</sup> K. Lipiński, *Mity przekładoznawstwa*, EGIS, Kraków 2004, s. 146.

<sup>10</sup> L. Fu, *Indigenizing Visualized Knowledge: Translating Western Science Illustrations in China, 1870–1910*, „Translation Studies” 2013, vol. 6, nr 1, s. 78–102.

<sup>11</sup> R. Neather, *Visual Paratexts in Literary Translation: Intersemiotic Issues in the Translation of Classical Chinese Literature*, w: S. Bermann, C. Porter (red.), *A Companion to Translation Studies*, Wiley-Blackwell, Hoboken–Chichester 2014, s. 504–515.



rozważaniach na temat wzajemnych relacji grafik i tekstów przekładu poetyckiego<sup>12</sup>.

#### SZATA GRAFICZNA:

#### ILUSTRACJE IGORA SAKUROWA A INTERPRETACJA

Rosyjskie wydania cyklu „Приключения Эраста Фандорина” z początku nie były ilustrowane, choć miały wysmakowane czarno-białe okładki z niepokojącymi kolażami Maksa Ernsta<sup>13</sup>; ponadto autor już w pierwszych powieściach dokonywał pewnych eksperymentów z typografią<sup>14</sup>. Natomiast od 2007 roku tomy bieżące, a także wznowienia, ukazują się w bogatej oprawie graficznej Igora Sakurowa. Propozycja współpracy wyszła podobno od grafika, pisarz zaś wysoko ceni wkład Sakurowa w ostateczny kształt książek, w niektórych wypowiedziach przyznaje mu nawet status współautora (por. wyróżnienia):

Игорь Сакуров — мой давний **соавтор по „Приключениям Эраста Фандорина”**, а теперь ещё и по серии „Роман-кино”. Сейчас, когда искусство книжного иллюстратора стало почти реликтовым, Игорь — **один из очень немногих настоящих мастеров** этого сверхсложного, деликатного **жанра**. И мне, и моим читателям с ним очень повезло. Это очень редко случается, чтобы кто-то видел твой мир таким же, каким ты видишь его сам. И видит даже лучше, чем ты: сочнее, точнее, детальней<sup>15</sup>.

Мне кажется, он вполне может считаться соавтором. Без его рисунков пропадет весь смысл затеи [«Смерти на брудершафт»]<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> M. Kaźmierczak, *Leśmian po rosyjsku ilustrowany przez Alinę Golachowską*, w: P. Fast, P. Janikowski (red.), *Dialog czy nieporozumienie? Z zagadnień krytyki przekładu*, Śląsk, Katowice 2006, s. 63–84.

<sup>13</sup> W niektórych, zwłaszcza kieszonkowych wydaniach autorstwo wykorzystanych grafik nie zostało wyjaśnione w peritekście. Nazwisko Ernsta podano jednak na stronach redakcyjnych m.in. w: Б. Акунин, *Турецкий гамбит*, Захаров, Москва 2010 (1998); tenże: *Алмазная колесница*, Захаров, Москва 2011 (2004). Należy również odnotować edycje w oficynie ОЛМА, która podjęła próby ilustrowania, choć niejednolite i mało udane, tak że wydania te znalazły się poza głównym nurtem recepcji serii w samej Rosji.

<sup>14</sup> Zagadnienie to wymagałoby osobnego omówienia; wybrane kwestie por. w: M. Kaźmierczak, *Znak w tekście i przekładzie*, w: G. Zeldowicz, I. Piątkowska (red.), *Znaki czy nie znaki*, t. 2, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2016.

<sup>15</sup> B. Akunin, cyt. za stroną *Художник И. Сакуров*, <http://www.sakurov.ru/index.htm> (20.04.2015). Wyróżnienia we wszystkich cytatach w artykule — M.K.

<sup>16</sup> Wypowiedź dotyczy cyklu „kino-powieści” «Смерть на брудершафт» (Bruderschaft ze śmiercią); cyt. za: Н. Иванова, *Интервью: Борис Акунин*, „TimeOut Москва”, 2.06.2008, <http://www.timeout.ru/msk/feature/2624> (20.04.2015).

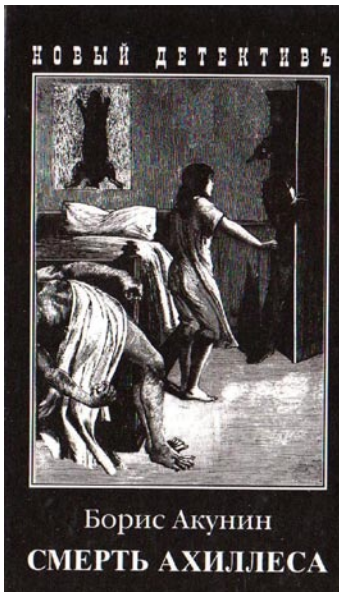
Czarno-białe, eleganckie ilustracje w naturalny sposób wpisały się w plastyczną koncepcję serii (por. il. 1 i 2). Niewątpliwie Sakurow wywarł znaczny wpływ na ukształtowanie obrazu postaci — zwłaszcza głównych — w odbiorze czytelnicznym w Rosji<sup>17</sup>. Szczegółowy i w znacznym stopniu realistyczny rysunek Sakurowa koresponduje ze starannym i bogatym w detale odtworzeniem realiów XIX — początku XX wieku w tekście werbalnym. Tym samym warstwa graficzna umacnia prawdopodobieństwo czy iluzję „prawdziwości” świata przedstawionego. Taka funkcja paratekstu jest wyraźnie widoczna w przypadku ilustracji portretowych, które — w odróżnieniu od scenek wizualizujących momenty akcji — stylizowane są na czarno-białe (czy też sepiove) zdjęcia lub dagerotypy. Opatrzone są podpisami zawierającymi wręcz nazwę rzekomego zakładu fotograficznego, który je wykonał (por. il. 4: „Photo — Möbius”<sup>18</sup>), przy czym tekst w obrębie tych obrazków zachowuje pisownię przedrewolucyjną (np. „ассе-соръ”, „Фандоринъ”, „фотографія” na il. 3) — w opozycji do współczesnej ortografii w tekście głównym. Zatem także i to stanowi składnik quasi-dokumentalnej konwencji, polegającej m.in. na włączaniu do powieści stylizowanych wycinków z gazet, ogłoszeń, reklam, szyldów etc.<sup>19</sup>.

W języku polskim pierwszych jedenaście tomów cyklu o Fandorinie ukazało się nakładem Świata Książki w ciągu trzech lat, w okresie 2003–2005, tj. zanim powstały ilustrowane wydania oryginałów. Wydawca zaproponował zupełnie odrębną szatę graficzną (dla wzno-

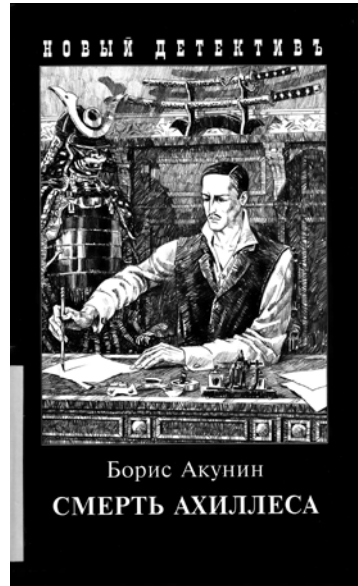
<sup>17</sup> Por. sformułowania: „статский советник, получивший лицо благодаря острому карандашу ярославского художника Игоря Сакурова” — Е. Зайцева, *Иллюстратор Акунина подведет в Ярославле промежуточные итоги*, „Комсомольская правда”, 24.07.2013; „Именно глазами Сакурова мы видим в книгах мэтра современного детектива и самого Эраста Петровича Фандорина, и тех, с кем он враждует или в кого влюблен” — те же, *Борис Акунин: „Игорь — один из очень немногих настоящих мастеров...”*, „Комсомольская правда” 11.01.2011, <http://www.kp.md/daily/25618/786690/> (20.04.2015).

<sup>18</sup> W innych przypadkach tożsamości fotografowi użyczają wydawca Zacharow, projektant Maksim Rudanow lub sam rysownik (por. il. 3). Natomiast nazwisko *Мёбиус* epizodycznie, lecz regularnie powraca w kolejnych tomach, co wskazuje na znakowe i metaliterackie traktowanie wstęgi Möbiusa w projekcie.

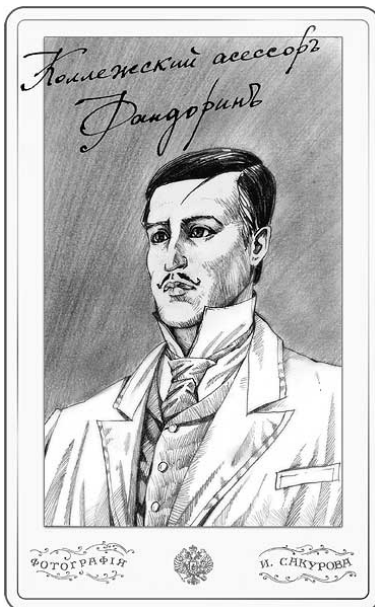
<sup>19</sup> Odnotujemy, że tom 14. zatytułowany *Чёрный город* ukazał się w wydaniu papierowym z rysunkami Sakurowa (Захаров 2012), ale także w wydaniu elektronicznym ilustrowanym autentycznymi fotografiami, litografiami, wycinkami z gazet etc., które jeszcze dobitniej „unaoczniają” realia 1914 roku (Abecca Global Inc. 2012), co uwydatnia upodobanie autora, historyka z wykształcenia, do konwencji werystycznej, którą, oczywiście, podważa igrający z prawdą historyczną tekst.



П. 1: В. Akunin: *Смерть Ахиллеса*, 1998, okładka. Grafika – M. Ernst.



П. 2: *Смерть Ахиллеса*, okładka, rys. I. Sakurow.



П. 3: Asesor kolegialny Fandorin, fotografia I. Sakurowa (*Смерть Ахиллеса*, 2007. Rys. I. Sakurow).



П. 4: *Сенка* Skorik na fotografii Möbiusa oraz scena z powieści (*Любовник Смерти*, 2011. Rys. I. Sakurow).

wień zaś kolejne), ograniczoną do okładki, zasadniczo bez wnieć czy ilustracji. Od 2007 roku wznowiono jednak polskie wydania większości tytułów. Na przykład *Azazel*, część pierwsza cyklu, był drukowany w latach 2003, 2007, 2009, 2011 i 2014 — tzn. wszystkie wznowienia miały miejsce po powstaniu ilustracji Sakurowa do tego tomu. Tymczasem żadne z nich nie reprodukuje szaty graficznej oryginału, nie zachowują jej również kolejne książki tłumaczone na bieżąco (poza jedną).

Sakurowowska oprawa graficzna stanowi wprawdzie fakultatywny element utworu — jako alograficzna i obecna nie we wszystkich wydaniach oryginalnych — a zatem decyzję o jej pominięciu w wydaniach obcojęzycznych trudno z góry uznać za błędną. Zastanawia wszakże niekonsekwencja wydawcy, wyjątkiem jest bowiem zbiór opowiadań *Nefrytowy różaniec*<sup>20</sup>, po polsku wydany w 2009 roku, który na czwartej stronie okładki wabi paratekstem reklamowym: „Ogromną zaletą najnowszego tomu Akunina są ilustracje. Czytelnicy mogą się wreszcie dowiedzieć, jak wygląda zabójczo przystojny i oszłamiająco inteligentny dandys-światowiec”. Wobec tej deklaracji i wobec znacznego uznania, jakim ilustracje Sakurowa cieszą się na gruncie rodzimym, warto prześledzić, czy rezygnacja z dostępnych obecnie paratekstów graficznych ma jakieś znaczenie dla recepcji projektu „Новый детектив” w Polsce.

Pierwszą zilustrowaną przez Sakurowa powieścią Akunina była *Śmierć Achillesa* (1998/2007<sup>21</sup>, czwarta w kolejności). Tytuł podpowiada odczytanie intertekstualne, lecz autor zwoździ czytelnika. Początkowo odbiorca skłonny jest identyfikować tytuł z wydarzeniem, które stanowi zawiązanie akcji — zgonem generała Sobolewa, wielokrotnie określanego w dialogach mianem „rosyjskiego Achillesa”<sup>22</sup>. W trakcie lektury dopiero stopniowo odkrywamy, że Sobolewa, bohatera wojny rosyjsko-tureckiej, obrońcę ojczyzny, należy utożsamić z Hektorem. W drugiej części narracji (powieść ma budowę trójczłonową) pisarz podsuwa tropy, wskazujące, że to zabójca Sobolewa-Hektora jest figurą Achillesa. Czyni to poprzez aluzje onomastyczne

<sup>20</sup> B. Akunin, *Nefrytowy różaniec*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, Świat Książki, Warszawa 2009.

<sup>21</sup> Б. Акунин, *Смерть Ахиллеса*, ilustr. И. Сакуров, Захаров, Москва 2007. W tym samym roku ukazały się cztery tytuły z ilustracjami Sakurowa; informacja o pierwszeństwie *Achillesa* za stroną *Художник И. Сакуров*, [http://sakurov.ru/Smert\\_Ahillesa.htm](http://sakurov.ru/Smert_Ahillesa.htm) (08.04.2015).

<sup>22</sup> Рог. Б. Акунин, *Смерть Ахиллеса...*, s. 12, 177 i in. Dalej odwołania do numerów stron w tym wydaniu podaję w tekście.

(Achimas, ale też inne nazwy osobowe, a także miejscowe) oraz poprzez nawiązania fabularne; zarazem nie przestaje ponawiać epitetu „Achilles” w stosunku do generała (por. s. 255). Jednak moment dokonania zwrotu interpretacyjnego zależy od erudycji czytelnika i może nastąpić dopiero pod koniec lektury.

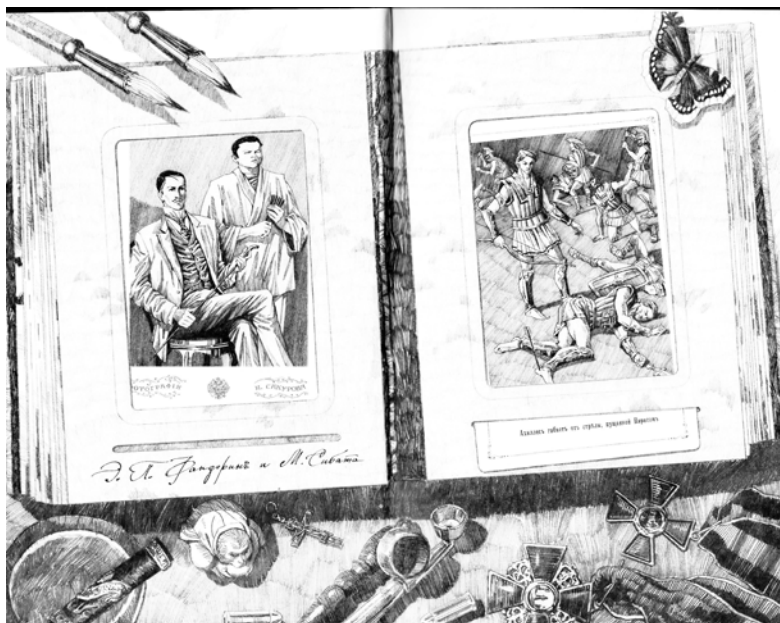
Paradoksalnie, odbiorca rosyjski — począwszy od wydania z 2007 roku — otrzymuje rozwiązanie zagadki z góry, podane w warstwie graficznej, znacznie wyprzedzającej słowną<sup>23</sup> (zob. il. 5 i 6). Już na wyklejce książki sąsiadują ze sobą wizerunek Fandorina (w towarzystwie Masy) i wizualizacja mitologicznej sceny śmierci Achillesa. Pozwala to dokonać utożsamienia postaci detektywa — którego urodę podkreśla narracja we wszystkich częściach cyklu — z Parysem. Na tylnej wyklejce scena zdemaskowania Achillesa ukrywającego się wśród córek Lykomedesa sąsiaduje z portretem Achimasa, w którego życiorysie Akunin umieścił podobny epizod. Na portrecie Achimas przedstawiony jest zresztą obok klasycznego czy klasycyzującego popiersia wojownika w hełmie, co również sprzyja „heroizacji” postaci, a nie jest umotywowane tekstem werbalnym — tym samym nie znajdzie odzwierciedlenia w tekście przekładu.

Niektóre tropy mitologiczne i homeryckie w powieści są dosyć hermetyczne (np. nazwiska Кикин/Kikin, Тенетов/Tieniotow), a skojarzenia brzmieniowe stosunkowo odległe (Hasan — Chiron). Być może właśnie to spowodowało, że przy reedycji autor i rysownik zdecydowali się wprowadzić wizualną podpowiedź<sup>24</sup>. Mógłby to również być argument za przeniesieniem tej podpowiedzi do wydań obcojęzycznych, tym bardziej że część aluzji onomastycznych nieuchronnie ulega osłabieniu w przekładzie<sup>25</sup>: imię matki Achimasa, *Фатима/Fatima*, koresponduje z rosyjską formą imienia greckiej bogini — *Φεμυδα* — lecz już nie z polskim wariantem, *Tetyda*. Lokalizacja finałowego

<sup>23</sup> Przesunięcie odnotowane w: G. Lewandowska, *Intertextuality and Style as Translation Problems: Boris Akunin's "The Death of Achilles" in English and Polish Rendition*, praca magisterska, Instytut Lingwistyki Stosowanej UW, Warszawa 2014, s. 16–17.

<sup>24</sup> Stoi to jednak w opozycji do zastrzeżenia poczynionego przez Sakurova w kontekście ilustrowania *Dekoratora*, że należało nie dopuścić, by czytelnik, który najpierw oglądałby obrazki, zbyt wcześnie odgadł tożsamość złooczyńcy: „Ещё, как всегда, стояла задача не дать гипотетическому читателю, рассматривающему перед прочтением картинки, догадаться раньше времени, кто злодей” (*Художник И. Сакуров*, [http://www.sakurov.ru/Osoby\\_e\\_poruchenija.htm](http://www.sakurov.ru/Osoby_e_poruchenija.htm) — 08.05.2015). Być może wynika to z faktu, że przy *Achillesie* dopiero kształtował się modus współpracy twórców oraz model komplementarności obrazu i tekstu.

<sup>25</sup> B. Akunin, *Śmierć Achillesa*, przeł. J. Czech, Świat Książki, Warszawa 2003.



П. 5: *Смерть Ахиллеса*, выklejka. Рys. I. Sakurow.



П. 6: *Смерть Ахиллеса*, тыlna выklejka. Рys. I. Sakurow.

pojedyńku protagonistów, *Свейские ворота*, w przekładzie Jerzego Czecha staje się *Szwedzką Bramą* (skądinąd trudno o inne rozwiązanie) i przestaje ewokować miejsce śmierci Achillesa — *Bramę Skajską* (ros. *Скейские ворота*).

Niemniej w kontekście odniesień intertekstualnych i gry z czytelnikiem stale prowadzonej przez Akunina, który zasadniczo pozostawia odczytanie wszelkich aluzji domyślności czytelnika, można zdiagnozować, że pominięcie paratekstu ilustracyjnego (por. reedycje polskie — 2010, 2012, 2014) eliminuje niepożądane ujednoznacznienie i tym samym pozwala odsunąć w procesie lektury kluczowy zwrot interpretacyjny. Co więcej, wizualne utożsamienie bohaterów z określonymi postaciami literackiego podtekstu mogłoby prowadzić do zatrzymania się skojarzeń czytelnika na pojedynczej paraleli. Tymczasem odniesienia mitologiczne wykazują „migotliwość”: np. Fandorin, „красавец-брюнет” (s. 8), który „словно сошел с картинки парижского журнала” (s. 7) to, owszem, Parys, ale zarówno cechy intelektu, jak i pewne epizody fabularne kreują go także na Odyseusza<sup>26</sup>, którą to rolę podejmie on zresztą w *Kochanku Śmierci*, przybierając nazwisko *Nameless*.

Natomiast w *Nefrytowym różańcu* (ros. 2007, pol. 2009), jak wspomniano, ilustracje Sakurowa jedyny raz udostępnione zostały polskimi odbiorcom<sup>27</sup>. Czy jednak istotnie są im w pełni dostępne? Wiele z nich posiada komponent werbalny — są to wspomniane podpisy pod „fotografiami”, a w tym tomie również winiety otwierające każde opowiadanie lub opowieść i przedstawiające miejsce akcji. Do polskiego wydania przeniesiono je bez ingerencji translatorskiej, więc mogą pozostawać nieczytelne dla znacznej grupy odbiorców. Nazwy większości lokalizacji pojawiają się także w polskim tekście głównym, co ułatwia identyfikację. Jednak w przypadku mikrotoponimu, który w opowiadaniu *Z życia wiórów* występuje właściwie tylko raz („biura [...] mieściły się [...] w domu położonym w dogodnej choć niezbyt reprezentacyjnej okolicy placu Kałanczewskiego...”, s. 67), rozszyfrowanie pod wedutą podpisu „Каланчевская площадь” (s. 55, por. il. 7)

<sup>26</sup> Por. wzmiankę w: Л. Данилкин, *Убит по собственному желанию (Послесловие)*, w: Б. Акунин, *Особые поручения*, Захаров, Москва 2000, s. 316. Nb. Daniłkin widzi w *Śmierci Achillesa* „remake remake’u”: pastisz *Ulissesa*.

<sup>27</sup> Б. Акунин, *Нефритовые четки*, ilustr. И. Сакуров, Захаров, Москва 2007; B. Akunin, *Nefritowy różaniec*, przeł. E. Rojewska-Olejarczuk, ilustr. I. Sakurow, Świat Książki, Warszawa 2009. Dalej odniesienia do numerów stron w tym wydaniu przytaczam w tekście.

może okazać się niełatwe dla modelowego odbiorcy przekładu, prawdopodobnie niezaznajomionego z grażdanką. Brak ingerencji typograficznej można by uzasadnić chęcią jak najdokładniejszego zachowania kolorytu lokalnego oryginału, lecz prawdopodobniejsze wydaje się, że po prostu nie zadbano o potrzeby kognitywne polskiego czytelnika.



Il. 7: *Nefrytowy różaniec*, 2009, winieta. Rys. I. Sakurow.

Dodajmy, że ani czwarta strona okładki, gdzie mowa o ilustracjach jako „ogromnej zalecie” tomu, ani strona tytułowa nie podają nazwiska rysownika. Tylko strona redakcyjna identyfikuje Sakurowa (ściślej, „Sakurova”) jako właściciela praw do ilustracji, co przecież nie musi być równoznaczne z ich wykonaniem. O ile zatem w kulturze oryginału rysownik cieszy się statusem współautora, w kulturze przekładu pozostaje na wpół anonimowy.

*Nefrytowy różaniec* kształtem plastycznym i wspomnianym paratekstem wydawał się zapowiadać nową strategię wydawniczą: odtworzenie szaty graficznej oryginału w polskich wydaniach. Okazało się to jednak niespełnioną obietnicą. W kolejnym utworze, *Весь мир meamp* (2010) — *Świat jest teatrem* (2012), Świat Książki odstąpił od przedrukowywania ilustracji Sakurowa. Powieść ta dostarcza przykładu negatywnych skutków usunięcia (przynajmniej niektórych) paratekstów. Fandorin wbrew własnym chęciom ma tu podjąć śledztwo związane ze środowiskiem aktorskim, udaje się zatem do teatru:







SZATA GRAFICZNA POLSKICH WYDAŃ  
I JEJ POTENCJAŁ INTERPRETACYJNY

Jak sygnalizowałam, Świat Książki stworzył dla polskiego czytelnika odrębną<sup>30</sup> szatę graficzną, a nawet kilka jej wariantów. Możemy mówić o trzech seriach wydawniczych, umownie dających określić się jako: pierwsza — seria z szachownicą (2003–2005), seria biała (2009–2012?) i najnowsza — seria z ramką (od 2014).

Okładki pierwszej serii nawiązują do estetyki proponowanej przez oficynę Zacharow wyłącznie przebiegającym u góry czarnym pasem ze złożonymi białą czcionką nazwiskiem autora i tytułem (na czwartej stronie pas zawiera parateksty informacyjno-reklamowe). Zasadniczą przestrzeń zajmuje natomiast reprodukcja jakiegoś dzieła malarskiego, którą częściowo przysłania fragmentaryczny wzór szachownicy. Odwołanie do szachów wydaje się nader stosowne — i to nie tylko w przypadku *Gambitu tureckiego* — mamy przecież do czynienia z kryminałem, a zatem łamigłówką, zaś intertekstualne strategie autora zapraszają czytelnika do gry. Również wykorzystanie dzieł sztuki jest potencjalnie adekwatne wobec prozy Akunina: jako strategia edytorska często stosowana przy wydawaniu klasyki, podpowiada ambitne wzorce lekturowe. Ponadto sięgnięcie do wizualnej sfery kultury źródłowej mogłoby posłużyć wyrównaniu różnic w zapleczu erudycyjnym odbiorców docelowych: uruchamiać dodatkowe pola asocjacyjne i wspomagać odczytanie nawiązań kulturowych.

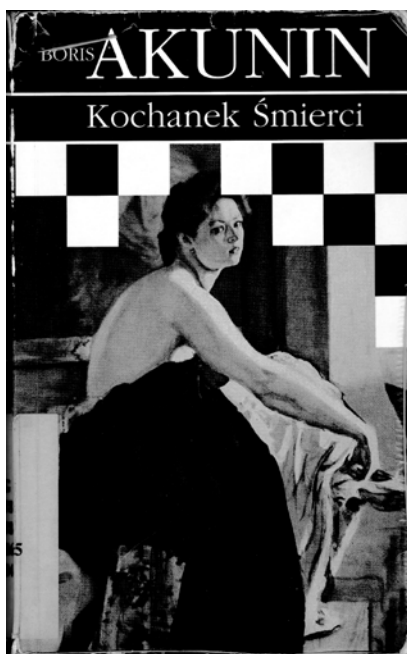
Wyposażenie graficzne „serii z szachownicą” nie realizuje jednak tego potencjału z kilku powodów. Na stronie redakcyjnej we wszystkich tomach wskazano wprawdzie projektantki okładek — Cecylię Staniszewską i Ewę Łukasik<sup>31</sup> — ale nigdzie nie zostało ujawnione autorstwo ani tytuły wykorzystanych prac. Owszem, okładką tomu *Kochanek Śmierci* (2004) nawiązano do sztuki rosyjskiej okresu, w którym toczy się akcja powieści (1900 rok), zdobi ją bowiem *Modelka* (*Hamypyyuua*) pieriedwiznika i wybitnego portrecisty Walentina Sierowa z 1905 roku (por. il. 9). Jednak znakomita większość czytelników pozostaje w doskonałej nieświadomości tego faktu; natomiast taki odbiorca polski, któremu kompetencja interkulturowa pozwoli-

<sup>30</sup> Na pytanie o strategię edytorską wydawca odpowiedział, że nie istnieją przyczyny prawne ani ekonomiczne, które uniemożliwiałyby przeniesienie rosyjskich ilustracji. Jako uzasadnienie rozwiązań graficznych wskazano względy handlowe i gust odbiorców docelowych (korespondencja elektroniczna, 9–22.06.2015).

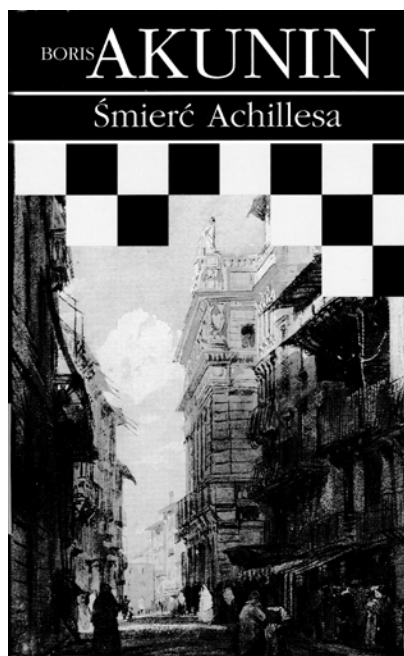
<sup>31</sup> W przypadku obu tomów *Diamentowej karocy* — tylko Staniszewska.

łaby zrekonstruować zatajony przez wydawcę związek między tekstem a obrazem, prawdopodobnie i tak sięgnie po wydanie oryginalne.

Również same wybory ikonograficzne mogą budzić wątpliwości. Na okładce *Śmierci Achillesa* (2003, il. 10) umieszczono akwarelę Richarda Parkesa Boningtona *Corso Sant' Anastasia, Verona, with the Palace of Prince Maffei* (1826, w zbiorach Muzeum Wiktorii i Alberta), zapewne wychodząc z założenia, że powieściową Moskwę może reprezentować dowolna dziewiętnastowieczna weduta (porozwieszane markizy uzasadniałby „sezon letni 1882 roku”? – s. 5). Niemniej dla odbiorców rozpoznających czy to pracę angielskiego romantyka, czy sam przedstawiony na niej pałac, połączenie tekstu i obrazu okaże się mylące lub nonsensowne, skoro w powieści Werona nie jest nawet wzmiankowana, a jedyny motyw włoski to fakt, że antagonistą Fandorina posługuje się włoskim paszportem (s. 222).



Il. 9: Seria z szachownicą — *Kochanek Śmierci*, 2004. Proj. okładki Cecylia Staniszevska, Ewa Łukasik.



Il. 10: Seria z szachownicą — *Śmierć Achillesa*, 2003. Proj. okładki Cecylia Staniszevska, Ewa Łukasik.

Jeszcze wyraźniej obserwujemy taką rozbieżność na przykładzie *Gambitu tureckiego* (2003). Portret damy w różowej sukni nie przystaje do obrazu jedynej żeńskiej postaci, emancypantki, o której

z tekstu wiadomo m.in. że ma ostrzyżone włosy i nosi spodnie. Akunin umieszcza akcję na froncie bałkańskim w trakcie wojny z Turcją, a w osobie Wari Suworow kreśli z ironią wizerunek rosyjskiej „kobiety postępowej” lat 70. XIX wieku, natomiast ilustracja przenosi nas na polskie salony — wykorzystany obraz to *Śpiewaczka* Józefa Mehoffera (portret Wandy Janakowskiej, szwagierki artysty, ok. 1896, Lwowska Galeria Sztuki). Czytelników *Gambitu* może zaskoczyć nie tylko kontrast między estetyką okładki a treścią powieści, ale również rozpoznanie dzieła należącego do kultury rodzimej.

Zarówno nieidentyfikowanie źródeł ikonograficznych, jak i brak troski o spójność elementu wizualnego z tekstem wskazują na to, że w wydaniach z lat 2003–2005 ilustracjom na okładce nie przyznano funkcji komunikacyjnej, a wyłącznie zdobniczą i afektywną. Rodzaj materiału ikonograficznego konotuje przynależność danej książki do literatury wysokiej lub jej pogranicza — co byłoby zgodne z intencjami autora. Natomiast ewentualne rozszyfrowanie semantyki obrazów niejednokrotnie podsuwa odbiorcy mylne tropy interpretacyjne.

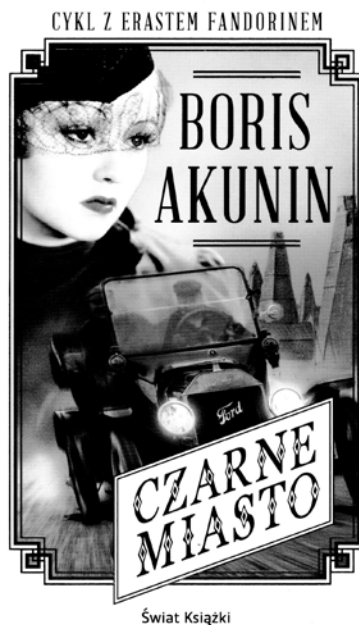
Seria druga (2009–2012?) charakteryzuje się białym tłem, przewagą czarnego liternictwa<sup>32</sup>, czarną stroną przedtytułową i obecnością pojedynczego, monochromatycznego rysunku na okładce (kolor zmienia się przy poszczególnych tomach), który może przedstawiać postać, detal anatomiczny lub rekwizyt, zwykle w znacznym zbliżeniu. Trudno tu mówić o jakimś szczególnym potencjale interpretacyjnym czy przesunięciach skojarzeń w porównaniu z wydaniem oryginalnymi. Odnotujemy jedynie, że okładki — projektu Przemysława Dębowskiego — mogą pozostawać w niejasnej relacji z treścią (kształt ucha w *Lewiatanie*, 2009), jak i uderzająco trafnie uchwycić kluczowy motyw: w tomie *Świat jest teatrem* (2012, il. 11) dłoń trzymająca pióro ze stalówką w graficznym skrócie ujmuje intrygę związaną z enigmatycznymi groźbami wpisywanymi do „Świętej Księgi” pewnej trupy teatralnej.

Dla przesunięć recepcyjnych większe znaczenie ma kształt serii najnowszej, którą nazwałam serią z ramką (projekty okładek — Szymon Wójciak). Tu kolorowy rysunek o wyraźnym konturze, uprzywilejowujący postaci pięknych kobiet budzi skojarzenia z powieścią przygodową oraz kostiumowym romansem (por. il. 12). Wizualnie zakodowana sugestia gatunkowa różni się od wcześniejszych i pod-

<sup>32</sup> Kolor rysunku obejmuje zwykle jeden z paratekstów werbalnych czwartej strony okładki — hasło reklamowe lub informację o przekładach na języki obce i wysokich nakładach. Parateksty te omawiam w drugiej części artykułu.



Il. 11: Seria biała — *Świat jest teatrem*, 2012. Proj. okładki Przemysław Dębowski



Il. 12: Seria z ramką — *Czarne Miasto*, 2014. Proj. okładki Szymon Wójciak

powiada czytelnikom określone style odbioru, przy czym bynajmniej nie uczuła na obecność innych — poza sensacyjną — warstw narracji. Ale też najwyraźniej modelowy czytelnik/potencjalny nabywca jest tu profilowany inaczej, mniej ambitnie niż w przypadku stonowanych wydań oficyny Zacharow, a także wysmakowanej estetycznie pierwszej serii wydawniczej Świata Książki. Świadczy o tym nie tylko wyposażenie graficzne, lecz również werbalny paratekst handlowy tej edycji, o czym w dalszej części artykułu.

Zaznaczmy, że zmiany szaty graficznej następowały w trakcie powstawania cyklu literackiego i jego przekładów, tzn. ani pierwsza, ani druga seria wydawnicza nie objęły wszystkich tomów: edycja z szachownicą urwała się po *Diamentowej karocy* (tom 11), białą (rozpoczętą po stojącym osobno wobec pozostałych polskich wydań dwunastym, *Nefrytowym różańcu* z ilustracjami Sakurowa) doprowadzono do tomu 10., z dodaniem 13.; trzecia obejmuje tom 14 i wznowienia doprowadzone na razie (czerwiec 2015 r.) do tomu 9, *Kochanki Śmierci*. W rezultacie niektóre powieści ukazały się jednokrotnie (*Diamen-*

*towa karoca* — tylko w serii „z szachownicą”; *Świat jest teatrem* — tylko w „białej”, najnowsze *Czarne miasto* — tylko w serii „z ramką”), zaś inne Świat Książki wydał nawet w trzech wariantach szaty graficznej. Łącznie tworzy to istny estetyczny chaos i może dezorientować czytelników jeszcze niezaznajomionych z cyklem, irytować zaś tych, którzy już gromadzą serię. W polskiej recepcji wydawniczej trudno zatem mówić o przemyślanym Akuninowskim „projekcie”, przynajmniej w odniesieniu do szaty graficznej.

Właściwości zewnętrzne książki niejednokrotnie odzwierciedlają jej charakterystykę gatunkową. Wraz z rozwojem książki jako przedmiotu wytworzyły się w różnych kulturach pewne oczekiwania odbiorcze związane m.in. z formatem czy kolorystyką: duży format oznaczał poważną treść<sup>33</sup>, *blue book* to dla Anglika pośledni thriller czy romansidło w niebieskich okładkach, we Włoszech zaś kryminał, *giallo*, kojarzony jest z kolorem żółtym. Wobec siły takich estetycznych asocjacji możliwe stają się (choćby pozorne) przeszerogowania gatunkowe wynikające z manipulowania ramą wydawniczą. Na przesunięcia utworów między literaturą wysoką a literaturą popularną odzwierciedlone w paratekstach lub wręcz dokonywane za ich pomocą wskazuje Marina MacKay. Z jednej strony, włączenie do odpowiedniej serii wydawniczej może podnieść status utworu, który w momencie powstania zaliczono do literatury rozrywkowej. Przykładem trajektorii odwrotnej jest zawłaszczanie powieści Jane Austen przez wydawców *chick lit* (babskich czytań, zwł. romansów) za pomocą tak grupowania z innymi utworami, jak i projektów okładek<sup>34</sup>.

W tym kontekście strategię edytorską Świata Książki można interpretować także jako wyraz odejścia od traktowania powieści Akunina jak ambitnej literatury środka (apelująca do snobizmu estetycznego seria z szachownicą) na rzecz postrzegania jej jako produktu kultury masowej — i kształtowanie wyposażenia książek zgodnie z taką przesłanką.

Analiza warstwy graficznej nie pozwala na całościowe wnioski w odniesieniu do strategii paratekstowych, jednak już tylko na tej podstawie obserwujemy w wydaniach Świata Książki znaczne przesunięcia w zakresie „obudowy” powieści Akunina. Rezygnację z paratekstów ilustracyjnych można przy tym jednoznacznie przypisać właśnie wydawcy. Ponadto widoczna jest wyraźna ewolucja ramy wydawniczej

<sup>33</sup> Por. G. Genette, *Paratexts...*, s. 17–19.

<sup>34</sup> M. MacKay, *Genre and Subgenre*, w: tejsze, *The Cambridge Introduction to the Novel*, Cambridge UP, Cambridge 2011, s. 136–137.

w trzech kolejnych seriach, zaś zmiany wyglądu dokonują się w trakcie wydawania cyklu, co wolno uznać za zjawisko niekorzystne dla odbioru bez względu na estetyczne walory poszczególnych edycji.

Potwierdzenie rozpoznań dokonanych na podstawie analizy oprawy graficznej będzie możliwe jedynie po zbadaniu także paratekstów werbalnych. Mogą one bowiem równie dobrze wzmacniać zaobserwowane dotąd tendencje, co neutralizować je. Zagadnieniu temu poświęcam drugą część artykułu, w kolejnym numerze „Przeglądu Rusycystycznego”, przy czym omówienie słownej warstwy ramy wydawniczej ogniskuję wokół funkcji pełnionych przez poszczególne elementy. Znajdzie się tam również podsumowanie różnorodnych paratekstowych cech poszczególnych serii, tu na razie wyróżnionych jedynie na podstawie ekspresji graficznej, a także próba scharakteryzowania ogólnego stosunku wydawcy wobec cyklu na podstawie przesłanek wyłaniających się z analizy paratekstów.

*Марта Казьмерчак*

ТЕКСТ, ПАРАТЕКСТ, ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ СДВИГИ  
В ПОЛЬСКИХ ИЗДАНИЯХ ПРИКЛЮЧЕНИЙ ЭРАСТА ФАНДОРИНА  
(Ч. 1: ГРАФИЧЕСКИЕ ПАРАТЕКСТЫ)

Резюме

Цель данной статьи — изучить сдвиги интерпретации, связанные с устранением, добавлением или заменой паратекстов разного типа при переводе. Исследование проведено на материале польских изданий детективов Бориса Акунина, в сопоставлении с оригинальными. В первой части анализу подвергаются иллюстрации, их коммуникативный и ассоциативный потенциал. (Дальше паратексты будут рассматриваться с учетом их функций: идентифицирующей, герменевтической, информативной и коммерческой.) Сдвиги в применении паратекстов при переводе интерпретируются в связи с напряжением между чертами художественной и развлекательной литературы в произведениях Акунина. Предлагаются заключения относительно стратегии издателя и ее последствий для рецензии цикла. В частности, паратексты польских изданий свидетельствуют о более однозначном сближении романов Акунина с массовой литературой в целевом контексте.



*Marta Kaźmierczak*

TEXT, PARATEXT, INTERPRETATIVE SHIFTS  
IN THE POLISH EDITIONS OF *ERAST FANDORIN* SERIES  
(PART 1: ILLUSTRATIVE PARATEXT)

Summary

The paper brings an analysis of interpretational shifts connected with elimination, addition or substitution of various paratexts in translation. The study is based on Boris Akunin's historical detective novels in Polish editions, as compared to original ones. In the first part, the author focuses on illustrations, their communicative and associative potential. (Other paratexts will be further discussed with regard to their functions: identifying, hermeneutic, informative and commercial). The shifts in paratextual use in the translated editions are interpreted in terms of the ambiguous tension between features of literary and genre fiction displayed by Akunin's novels. Conclusions about the overall strategy of the publisher and its consequences for reception are ventured. In particular, Polish paratexts testify to the novels' gravitating more obviously towards mass literature in the target context.

ALEKSANDER KIKLEWICZ  
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

В КАКОМ СМЫСЛЕ  
ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ?  
О ПРЕДМЕТЕ И ГРАНИЦАХ  
ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИИ (II)

3. ДВА ТИПА КУЛЬТУРНОЙ ДЕТЕРМИНАЦИИ

Для того, чтобы понять механизм социокультурной обусловленности языка, необходимо разграничивать два типа такой обусловленности (или детерминации). Начну с примера. Факт, что прошел дождь, непосредственно причастен к тому, что земля стала мокрой. Здесь имеется прямая обусловленность одного события другим. Но представим себе такую ситуацию: во время первой встречи Димы и Маши падал сильный дождь, поэтому теперь, когда падает дождь, Дима (почти как герой стихотворения Арсения Тарковского *Ночной дождь*) вспоминает Машу и свою первую любовь. Между дождем и воспоминанием Димы, как и в первой ситуации, существует обусловленность, но она другого рода: в первом случае мы имеем дело с обусловленностью содержания, т.е. содержание дождя (свойство «быть дождем») таково, что после его падения на землю она становится мокрой — меняется ее содержание (приобретается свойство «быть мокрым»). Во втором случае мы имеем дело с обусловленностью фактов: факт дождя обуславливает факт воспоминаний, содержание воспоминаний вытекает из факта (но не из содержания) дождя<sup>1</sup>.

---

Первая часть статьи была опубликована в предыдущем номере журнала.

<sup>1</sup> В упомянутом стихотворении Тарковского несколько иная мифопоэтическая ситуация: поэт пытается интерпретировать два события в аспекте взаимодействия содержаний, т.е. состояния и судьбы героев как прямое продолже-

Таким образом, можно различать два типа детерминации: с одной стороны — содержательную, событийную, онтологическую, с другой стороны — фактовую, эпистемологическую<sup>2</sup>. В первом случае детерминируются симптоматические феномены, т.е. такие следствия, которые прямо указывают на содержание причины (мокрая земля как симптом дождя). Во втором случае детерминируются символические феномены, указывающие лишь на факт соответствующих реакций, без раскрытия содержания условий, которые способствовали их появлению.

В отношениях между языком и культурой реализуются оба типа детерминации.

Употреблению языковых единиц может сопутствовать культурная информация — о типах социального поведения представителей данного культурного сообщества, о типичных способах ментальной репрезентации действительности (картинах мира), в частности, системе ценностей. Надо помнить, что культурная информация имеет общий характер, т.е. касается сферы деятельности/существования группы людей. Добытый в процессе деятельности культурно релевантный опыт может отражаться в языковых номинациях, в структуре языковых категорий, в сочетаемости языковых единиц, в содержании текстов. В этом случае можно говорить о содержательной культурной детерминации языка/текста.

Примеров такого рода детерминации немало. Теория семантического поля возникла в недрах немецкого неогумбольдтианства именно в связи с разработкой лингвокультурологической проблематики (хотя сегодня она больше ассоциируется с компонентным анализом, разработанным в соответствии с методологией структурализма). Семантические, в частности, тематические поля первоначально рассматривались как модули языковой картины мира, отражающей специфическое для носителей данного языка видение мира (см. Караулов 1976: 271 сл.). В связи с этим известный исследователь Леонид М. Васильев пишет: «Семантическая структура языка [...] содержит в себе ту систему понятий и представлений, которой располагает обще-

---

ние, следствие дождя, ненастной погоды: «Как слезы, капли дождевые / Светились на лице твоём, / А я еще не знал, какие / Безумства мы переживем».

<sup>2</sup> Терминология отчасти заимствована из работы Сандро В. Кодзасова, который пишет о событийном (онтологическом) и фактовом (эпистемическом) регистрах текста (2009: 148).

ство на данном этапе его развития» (2006: 22). Васильев подчеркивает, что язык не копирует материальной действительности — «в нем отражается лишь способ познания мира, характер познавательной деятельности людей, их общественная практика» (там же). Всем известны хрестоматийные примеры обусловленности объема отдельных лексико-семантических групп характером культурной среды носителей языка — достаточно сослаться на названия снега или оленей у эскимосов и в саамских языках, названия лошадей в арабском языке, названия денег в воровском жаргоне и др.

Структура и функционирование семантических полей исключительно важны для описания текстовых картин мира — определение этого понятия мы находим у Войцеха Кайтоха (Kajtoch 2008: 14 сл.). Кайтох исходит из известной предпосылки, что значимое часто, а частое значимо. Составленный им частотно-тематический словарь базируется на группе жанрово однородных журналистских текстов. С одной стороны, определяется частота функционирования 22 тематических категорий, обобщенных в шести сферах. С другой стороны, каждая сфера и категория описывается с точки зрения формальных способов ее представления — выделено семь таких способов. Детально, с применением тщательного количественного аппарата исследуются три источника: 1) молодежные журналы для девушек; 2) журналы для любителей поп-музыки; 3) журналы для любителей музыки *heavy metal*. Кайтох, в частности, приходит к выводу, что о людях и вообще живых существах наиболее часто сообщают журналы для любителей поп-музыки. Информация о вещах чаще всего появляется в журналах для девушек и наименее часто — в журналах для любителей «металла». Что касается отдельных тематических сфер, то во всех источниках наиболее представлены «онтологические и физические характеристики мира» (32,5%), а также сфера «лица» (21,12%). Наименее частотными являются сфера «природа» (8,19%) и сфера «течение жизни и человеческая деятельность» (7,20%) (там же: 69 сл.).

Культурно мотивированным можно считать и объем словарного фонда в разных языках мира. Так, среди славянских языков наименьшим объемом располагает македонский, что Адам Е. Супрун объяснял культурно-историческим фактором — молодостью языка: «словарь создавался в период второго десятилетия существования македонского литературного языка» (1983: 8 сл.).

К примерам прямой культурной обусловленности относятся и многие (хотя, видимо, не все) семантические коннотации. Так, в европейских языках распространены негативные коннотации названий животных (см. Tokarski 1999: 75 сл.), что отражает антропоцентрический характер европейской культуры<sup>3</sup>. В то же время Райса Х. Хайруллина (2005: 52) пишет, что в отличие от негативных коннотаций существительных *обезьяна*, *корова*, *свинья* в русском языке их коннотации в хинди положительные, что объясняется традицией народа, согласно которой эти животные — священные.

Семантические коннотации могут быть связаны с так называемыми прототипами, т.е. с наиболее типичными экземплярами данной семантической категории, которые ассоциируются с ней в первую очередь. Семантические прототипы культурно мотивированы и культурно маркированы, так как они отражают конкретно-эмпирический аспект функционирования лексических понятий: условия жизни представителей каждого языкового сообщества таковы, что часто они имеют дело с разными типичными экземплярами одних и тех же понятийных категорий. Это, например, проявляется в ассоциативном эксперименте. Сравним, например, наиболее частые ассоциации русского существительного *чай* и его английского соответствия *tea* (источник информации: Зборовская 2014):

Русский язык			Английский язык		
№	Ассоциация	Частота	№	Ассоциация	Частота
1	индийский	65	1	coffe	17
2	крепкий	55	2	cup	9
3	кофе	43	3	time	8
4	грузинский	37	4	drink	6
5	горячий	22	5	pot	6
6	зеленый	20	6	sugar	6

Сравнение показывает, что русские ассоциации более прототипичны — на это указывают слова-реакции *индийский*, *крепкий*, *грузинский*, *горячий*, *зеленый*. В английском языке наиболее частые реакции *cup*, *time*, *drink*, *pot*, *sugar* относятся, скорее,

<sup>3</sup> Сусумо Куно пишет об антропоцентризме как об одном из параметров эмпирической иерархии (*Humanness hierarchy*) при организации высказывания (Kuno 1987: 238).

## В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ...

к сфере приготовления и употребления чая, что отражает культуру чаепития, которая в течение столетий сформировалась в Великобритании и США.

Существительное *столица* в каждом отдельном языке вызывает в первую очередь ассоциацию со столицей государства, которое населяют носители данного языка. Более того, хотя русские словари приводят значение данного слова 'главный город, административно-политический центр государства', в действительности оно функционирует также в другом значении — 'Москва' (в польском языке существительное *stolica* — дополнительно в значении 'Варшава' и т.п.), ср.:

Челябинский Шварценеггер вернулся из столицы в родную пожарную часть («Комсомольская правда». 1 X 2014), ср. вернулся из Москвы.

Не гонять же машину каждые 15 тысяч км в столицу или другой крупный город, где есть официальный сервис (Игорь Сири́н), ср. не гонять же в Москву.

И ассоциации, и многозначность такого рода следует считать результатом прямого воздействия культурной среды на языковую систему и речевую деятельность.

Несомненно, к симптоматическим языковым феноменам относится категория стиля. С т и л ь, как писал Юрий С. Степанов, «характеризуется принципом отбора и комбинации наличных языковых средств» (1990: 494), но при этом важно, что каждый стиль (функциональный стиль, стиль эпохи, стиль автора, стиль произведения) формируется в соответствующих социокультурных условиях и отражает дифференциацию, а иногда и стратификацию социальной системы. Отдельные функциональные стили формируются на основе соответствующих социальных контекстов или функциональных систем — таких, как экономика/производство, наука, образование, развлечение, религия, искусство, армия, право/администрация, приватность и др. Такой, феноменологический подход наиболее обоснован в случае идиостилей, когда «принцип отбора и комбинации языковых средств» прямо указывает на особенности языковой личности. Так, в начале второго тома *Мертвых душ* мы читаем:

Гость, однако же, коснулся больше событий внутреннего мира. Уподобил жизнь свою судну посреди морей, гонимому отовсюду вероломными ветрами; упомянул о том, что должен был переменить много должностей,

что много потерпел за правду, что даже самая жизнь его была не раз в опасности со стороны врагов, и много еще рассказал он такого, что показывало в нем скорее практического человека.

Далее Гоголь пишет:

Читатель, может быть, уже догадался, что гость был не другой кто, как наш почтенный, давно нами оставленный Павел Иванович Чичиков.

Действительно, по своей манере речи Чичиков не только распознаваем — в этом отношении стиль выполняет диакритическую функцию, но и в определенной степени узнаваем, неслучайно собеседник сразу понимает, что имеет дело с практическим человеком.

С онтологическим типом культурной детерминации мы имеем дело и на уровне текста. Содержание текста прямо детерминировано культурой, когда в нем описываются явления общего характера — собственно, то, что Степанов и называл «константами культуры». В связи с этим важно учитывать, например, мнение Леонида М. Баткина:

Не всякий текст и не с любой стороны взятый есть феномен культуры. Культурным его делает только то, что перед нами не безлично-вещная «информация», [...] а произведение чужого сознания [отражающего систему коллективных концептов и точек зрения — А.К.] (1985: 304).

Это означает, что культурная информация непосредственно представлена в текстах только определенного типа. Во втором пункте данной статьи уже была речь о том, что художественные, а отчасти и фольклорные тексты культурно не репрезентативны, во всяком случае они не содержат в открытой форме информации об укладе жизни, представлениях и социальных нормах членов определенной социальной группы; сама проблема социальной атрибуции содержания таких текстов весьма сложна и требует специального анализа. Что касается культурно репрезентативных текстов, то к ним, кроме уже упомянутых историко-литературных комментариев, следует отнести культурологические и антропологические описания определенных культурных ситуаций, выполненные в научной манере, как, например, монография Аллы А. Камаловой и Любови А. Савёловой (2007), или в художественной манере — ср.

в качестве примера книгу Александра Гениса *Культурология: раз!* В значительной степени к этому роду литературы относится документалистика, в частности, некоторые разновидности репортажа (аналитический и познавательно-тематический).

#### 4. КУЛЬТУРА КАК СОПУТСТВУЮЩИЙ ФАКТОР

Онтологической детерминации языка и текста нельзя, однако, абсолютизировать. Дмитрий Б. Гудков, хотя и пишет о выражении кодов культуры в естественном языке, однако признает, что во многих случаях «подобная вербализация затруднительна» (2005: 26). На тему зависимости языковой семантики от культурной среды тот же ученый пишет:

О полной произвольности говорить в данном случае все же нельзя, т.к. [...] значения определяются культурой (в широком понимании) социума, но вряд ли можно вести речь и об их абсолютной детерминированности (там же: 28; разрядка — А.К.).

Объем и состав словаря, а также отдельных семантических полей только отчасти обусловлен культурной средой, а также глубинными категориями «психологии народа». Во-первых, как пишет Збыслав Мушинский (Muszyński 1996: 34), языковая семантика сочетает в себе элементы (объективного, онтологического) реализма и (субъективного, эпистемического) антиреализма, т.е. конструктивизма: содержания языковых знаков и их категорий ни в коем случае нельзя свести только к психологическим установкам носителей языка и социокультурным контекстам, в которых они формируются.

Во-вторых, даже в тех случаях, когда формальные, структурные и функциональные свойства языковых систем варьируются в зависимости от культурной среды, не всегда можно констатировать моделирование одной системы (языковой) по образцу другой (культурной). Культурные коннотации и лексические концепты как результат «обогащения» лексических значений за счет культурной коннотаций появляются в определенных условиях. В связи с этим на научной конференции в Институте языкознания РАН в феврале 2013 года Виктор А. Виноградов высказал верную мысль: «Слов много, а концептов мало». Значит, культурный фактор не охватывает всей лексической системы языка, не говоря уже о грамматической (см. далее).



Существует немало фактов, когда сходства или различия лексических систем языков трудно объяснить с помощью культурологических апелляций. Например, это касается такого явления, как лексические лакуны. В польском языке имеется существительное *używka* со значением 'вкусовое вещество'. Данное слово обозначает употребляемые человеком продукты, не имеющие питательной ценности, например, кофе, чай, алкоголь, пряности, табак. Лексемы с соответствующим значением нет ни в восточнославянских, ни в германских языках. Можно теряться в догадках, как в данном факте (если воспользоваться уже приведенной цитатой из работы Васильева) «отражается способ познания мира, характер познавательной деятельности людей, их общественная практика». Поиски рационального доказательства того, что данный лингвистический факт каким-то образом генерирован «психологией» польского народа, обречены на неудачу — сама попытка такого поиска означала бы спекуляцию.

Юрий С. Маслов приводит в своем учебнике лексические различия между славянскими, германскими и романскими языками (1987: 100). С одной стороны, в английском, французском и немецком имеются отдельные названия для пальцев рук и ног (а также названия ногтей на руках и ногах); с другой стороны, русские глаголы *мыть* и *стирать* переводятся одним немецким словом *waschen*. Сравнивая французский и русский языки, Владимир Г. Гак писал, что во французском явление антропоморфизма распространено шире, чем в русском: «Многие глаголы, обозначающие специфические действия живого существа, чаще используются в приложении к неодушевленным объектам или субъектам», при этом «метафоричность оказывается более стертой, чем в русском языке» (1977: 256 сл.). То же касается и регулярной полисемии. Например, во французском, в отличие от русского, одним словом обозначается животное и мясо от животного, масса и частица массы, качество и носителя признака (там же). В русском языке ласковое обращение к человеку может быть реализовано в форме метафорически употребляемых существительных *зайчик*, *котенок*, *птичка*, *рыбка*, ср.:

Додик, рыбка моя, — говорила она, — мне все равно идет та же зарплата! (Нина Щербак).

Пропосту говоря, если нас с тобой поймают, тебя проанализируют и заинтернируют, котенок мой (Владимир Набоков).

## В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ...

И еще подумала с душившей ее нежностью — «з а й ч и к м о й» (Олег Гладов).

Двосечка, п т и ч к а м о я, сыграй что-либо на гитаре (Валерий Аграновский).

В польском, казалось бы, родственном языке подобные обращения отличаются своей частотностью и характером употребления, кроме того встречаются такие, которые казались бы русским невозможными:

Ty moja najmlsza, uęskniona m a ł p k o zawsze zmęczone, myślę, że tam w końcu wypoczywasz (Hanna Samson), ср. русск. ??? моя обезьянка.

W sam raz na lato temacik, ż a b k o — powiedział na koniec (Mariusz Ziomecki), ср. русск. ??? моя лягушечка / мой лягушонок.

Дать социологическое, культурологическое или антропологическое объяснение многочисленным примерам такого рода не представляется возможным.

В предыдущем разделе была речь о влиянии культуры на стилистическую дифференциацию языка. Действительно, тот факт, что в языке представлены отдельные стилистические подсистемы, непосредственно вытекает из дифференциации социальной системы. Это же касается и социолектов. В то же время нельзя дать исчерпывающего культурологического объяснения того, почему те или иные единицы ассоциируются с определенным стилем или социолектом. Например, весной 2014 года в средствах массовой информации можно было прочесть о действиях сепаратистов в Украине. Так, в статье *Российский спецназ в Краматорске: „За поребрик отойди!”* на сайте <http://ukranews.com/ru/news/ukraine/2014/04/13/120123> (13 IV 2014) сообщалось, что в Краматорске во время захвата горотдела МВД действовали вооруженные представители Российской Федерации. Это следует из видео, на котором слышен разговор вооруженных захватчиков. Вооруженные люди просят собравшихся отойти подальше: «За поребрик отойди!». Существительное *поребрик* ‘бордюр’ не употребляется в Украине, это — характерное петербургское слово. Факт употребления слова *поребрик*, разумеется, в рассматриваемой ситуации однозначно указывает на российское и, более того, петербургское происхождение говорящего, хотя при этом нельзя дать культурологического объяснения, почему, например, в Москве бытует слово *бордюр*, а в Петербурге — сло-

во *поребрик*. Культурная обусловленность лексического состава отдельных социолектов оказывается, по крайней мере от части, фактовой.

Еще в большей степени на такой вывод наталкивают наблюдения над грамматическими системами естественных языков. Рассуждая о многообразии «типов языковой морфологии» в языках мира, Эдвард Сепир высказывал мысль о предположительной корреляции содержания грамматических категорий и «типов мысли и деятельности» людей на ранних стадиях формирования языка (1993: 282). Корреляция эта, однако, в силу того, что ни язык, ни культура, по словам Сепира, не являются «прямым отражением групповой психологии», относительна, чему способствует также разная скорость изменений в языке и культуре:

Элементы культуры в силу того, что они служат более непосредственным нуждам общества и легче осознаются людьми, не только изменяются быстрее, чем элементы языковой системы, но и сама форма организации культуры [...] постоянно видоизменяется. Элементы языковой системы, хоть и могут претерпевать определенные изменения, но изменения эти не ведут к полной перестройке всей системы вследствие подсознательного характера грамматической классификации. Сама по себе грамматическая система склонна оставаться неизменной (1993: 282 сл.).

Именно поэтому разная грамматикализация одного и того же содержания в языках мира вовсе не означает различия культурных картин мира или социальных типов поведения — мы имеем дело только с фактовой культурной детерминацией. Непонимание этого приводит к ошибочным интерпретациям. Так, в книге Хайруллиной читаем: «По своей сущности межкультурная коммуникация — это межперсональная коммуникация в специальном контексте, когда один участник общения обнаруживает культурное отличие от другого» (2005: 19). При этом Хайруллина приводит (заимствованный из книги Льва Успенского) пример ситуации, в которой существительные, имеющие одинаковую лексическую семантику, выражают разные значения грамматической категории рода. Когда со стола падает ложка, русская женщина восклицает: — *Дама придет!* Немка не соглашается: — *Почему дама? Ложка — der Löffel. Придет мужчина!* В армянском языке существительные не выражают родовых значений, поэтому армянка не понимает смысла этого спора. В данном случае мы имеем дело с так называемой с е м а н т и з а -

ц и е й грамматической категории рода — она, как видим, может иметь прямое отношение к разного рода культурно специфическим верованиям и приметам. Однако же сами грамматические различия, в частности, тот факт, что ложка обозначается в русском языке существительным женского, а в немецком языке — мужского рода, не имеют прямой культурно-психологической мотивации, во всяком случае современная наука не располагает методами, которые бы позволили эксплицировать это.

В русском языке существительное *жираф* мужского рода, а в польском соответствующее существительное *żyrafa* женского рода. В русском языке слово *класс* мужского рода, а его соответствие *classa* во французском языке — женского рода. В белорусском языке слова *сказ* ‘предложение’ и *тэкст* близки по значению, но первое имеет форму родительного падежа с окончанием *-а*, а второе — с окончанием *-у*, ср.: *сказа* — *тэксту*. Если учесть высказывание Измаила И. Срезневского: «Всякий живой язык есть такое народное достояние, которым каждый член народа по закону природы должен воспользоваться, воплощая его в себе, воплощая в нем все силы своего духа» (1986: 103), то все эти грамматические факты следовало бы интерпретировать как «воплощение силы духа» — русского, немецкого, польского, белорусского и др. народов. В действительности же содержательная культурная детерминация этих феноменов отсутствует.

Сказанное касается не только отдельных грамматических форм, но и целых грамматических категорий. Так, бытует мнение, что категория времени глаголов непосредственно зависит от типа культуры: жители Западной Европы относятся к монокроническому типу культуры, а жители Восточной Европы — к полихроническому типу. Ричард Гестеланд открыл закономерность, согласно которой северные народы более пунктуальны, чем южные, западные более пунктуальны, чем восточные (Gesteland 2000: 60 сл.). Так объясняется большое число значений категории времени в германских языках (12 значений в английском) и небольшое число значений в славянских и балтийских языках (3 в русском, 4 в литовском). В то же время категория времени в некоторых славянских языках весьма специфицирована: в болгарском языке выражается 9 временных значений, в сербском и хорватском — 8 значений. Эти народы, разумеется, нельзя отнести ни к северным, ни к западным. Возможно, такое положение является следствием турецкого влияния — в турец-

ком языке имеется 5 простых и 7 сложных времен (и тогда понятно, почему в словенском языке выделяется только 4 временных значения, ведь Словения с XIV века находилась в составе Австрийской империи), но в схемы типологической антропологии это не укладывается, поскольку турецкая культура относится к умеренному полихроническому типу.

Как известно, категория рода, в тех случаях, когда слово не называет лицо, не содержит никакой «реальной семантики» (Шведова 1982: 467) — культурная обусловленность данной категории носит, таким образом, внешний, фактовый характер. Поэтому попытки культурологической интерпретации этой категории считаются не более чем курьезными. Так, Анна Ливия (Livia 2001: 17) упоминает мнение авторов одной из французских грамматик начала XX века (Damourette/Pichon 1930), в которой можно прочесть, что различие существительных мужского и женского рода во французском языке культурно мотивировано: существительные мужского рода (например, *moteur* ‘мотор’ или *remorqueur* ‘буксир’) называются самодеятельные машины/агрегаты, которые действуют благодаря энергии, производимой за счет собственных ресурсов; существительные женского рода, по мнению упомянутых авторов (например, *faucheuse*, *moissonneuse* ‘косилка, уборочная машина’ или *batteuse* ‘молотилка’), называются машины/агрегаты, которые остаются пассивными до того времени, пока они не будут приведены в действие посторонней силой. Такое объяснение может вызвать только улыбку.

Не поддаются однозначной культурологической интерпретации также факты словообразования. Хотя Е.А. Карпиловская (Karpiłowska 2007: 28 ссл.) пишет, что сопоставительное исследование словообразовательных гнезд в разных языках позволяет сделать выводы о характерных для каждого из них языковым картинах мира (т.е. о том, как специфицированы одни и те же базовые понятия), в действительности к национальному менталитету, к «народным силам духа» эти выводы не имеют, по большому счету, отношения. Во-первых, словообразовательные гнезда представляют собой, скорее всего, лингвистические конструкты и (по крайней мере в том виде, как они представлены в лингвистических работах) отсутствуют в языковом сознании носителей языка. Во-вторых, и сходства, и различия языков в области словообразования не могут быть однозначно интерпретированы в свете каких-либо категорий культуры. На-

## В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ...

пример, в польском языке при образовании относительных прилагательных широко употребляется суффикс *-owy*. В русском языке нет однозначных лексических соответствий этим дериватам, см. таблицу.

Прямые соответствия (с суффиксом <i>-ow</i> )	Непрямые соответствия (с суффиксом <i>-н</i> )	Отсутствие лексического соответствия
gumowy 'резиновый' trzciniowy 'тростниковый' moczowy 'мочевой' deszczowy 'дождевой' drożdżowy 'дрожжевой'	wtorkowy 'вторничный' piątkowy 'пятничный' życiowy 'жизненный' śmieciowy 'мусорный' południowy 'южный' wiekowy 'возрастной' stalowy 'стальной' atomowy 'атомный' tlenowy 'кислородный' cukrowy 'сахарный' toaletowy 'туалетный'	środkowy zdaniowy dwuosobowy 'из двух человек' piknikowy galaretkowy pourazowy ciążowy ustawowy

Трудно (если вообще возможно) указать какое-либо правило, регулирующее отношения двух языковых систем, что же касается апелляции к категориям высшего порядка, таким, как тип национальной культуры, «дух народа», культурная идентичность, в данном случае они представляются совершенно безосновательными.

Синтаксические системы языков мира обнаруживают как сходства, так и существенные расхождения. В подавляющем большинстве эти явления относятся к сфере фактовой культурной детерминации, т.е. непосредственно не связаны ни с укладом жизни, ни с мировоззрением носителей языка. Такой характер имеет, например, выражение местоположения и перемещения в разных европейских языках, на что обратил внимание ранее упомянутый Гак:

Основные локальные значения в русском языке выражаются глаголами, предлогами (иногда с помощью падежных форм). Если глагол достаточно дифференцирует в своей семантике местоположение и перемещение, то предлог и флексия могут не различать их: *Лампа висит над столом* и *Повесить лампу над столом*. Эта избыточность предлога при выражении значений «где?» и «куда?» позволяет некоторым языкам (например, французскому) вообще не различать этих понятий в предлогах и наречиях (1988: 64).

Евгений В. Зарецкий исследовал функционирование имперсональных конструкций в разных европейских языках (2008). Ученый принимает во внимание распространенную точку зрения, что наличие большого числа безличных выражений свидетельствует о специфического менталитете и национальном характере носителей языка, а именно — фатализме и иррациональности, однако лингвистический анализ не дает никаких оснований для признания этого тезиса; по словам Зарецкого, «пациентивность русского имперсонала компенсируется пациентивностью английского и немецкого пассива» (там же: 423). Данную позицию, как вытекает из проведенной Зарецким анкеты, разделяют многие известные лингвисты (там же: 404 сл.).

По данным Зарецкого, к употреблению имперсонала более склонны женщины, чем мужчины. Из этого, по мнению ученого, должен был бы следовать вывод, что характерные для обоих полов стили мышления непосредственно проявляются в языковой системе. «Такое предположение, — читаем мы у Зарецкого — однако, едва ли приемлемо, так как в наиболее фемининных культурах (Дания, Норвегия, Швеция) имперсоналом практически не пользуются» (2008: 481). Из своих наблюдений Зарецкий делает вывод:

Склонность женщин к имперсоналу может объясняться их более вежливым стилем речи, обусловленным относительно слабым социальным положением из-за доминирующего почти во всем мире патриархата. Никакого отношения к языковому строю в той или иной стране (или же культуре) данная особенность женского гендерлекта, очевидно, не имеет (там же: 482).

Регулятивный принцип реализуется и в отношениях между культурой и текстом. В данном разделе уже отмечалось, что существует жанры текстов, специально предназначенные для выражения культурно значимой информации. Они, однако, не охватывают всего массива создаваемых и культивируемых текстов. В одной из ранее опубликованных работ (Kiklewicz 2011b: 74 сл.) я уже писал о границах применения когнитивного подхода к текстам художественной литературы. Интерпретация текста с точки зрения экспликации закодированных в нем «культурных смыслов», а именно — отсылок/апелляций к прецедентным феноменам, возможна только в определенных ситуациях, когда эти «культурные смыслы», действительно, составляют значитель-

ную часть текстовой семантики. Например, в случае так называемых «синтаксических поэтик» (см. Степанов 1985: 181), т.е. литературы модернизма (в первую очередь футуризма), а также некоторых форм постмодернизма, например, литературы нонсенса, применение когнитивного метода равнозначно стрельбе из пушки по воробьям. Культурные апелляции в «заумных» текстах Велимира Хлебникова практически отсутствуют, в текстах же литературного нонсенса они могут быть эксплицированы в виде эпистемических пресуппозиций, содержащих, однако, значение проблематичности (такие апелляции можно было бы назвать «полукультурными»). Проанализируем начало рассказа Даниила Хармса *Что теперь продают в магазинах*:

Каратыгин пришел к Тикакееву и не застал его дома.

А Тикакеев в это время был в магазине и покупал там сахар, мясо и огурцы. Каратыгин потоптался у дверей Тикакеева и собрался уже писать записку, вдруг смотрит, идет сам Тикакеев и несет в руках клеенчатую кошелку.

Содержание текста дает основание для выделения нескольких эпистемических пресуппозиций:

[Можно считать/предполагать, что в то историческое время, которое описывается в рассказе, люди покупали продукты в магазинах].

[Можно считать/предполагать, что люди в то время покупали самые необходимые, натуральные продукты, без консервации (например, сахар, мясо, огурцы)].

[Можно считать/предполагать, что люди в то время писали друг другу записки, если не заставали кого-либо дома, а значит, носили с собой бумагу и какое-то орудие письма].

[Можно считать/предполагать, что люди в то время носили продукты в клеенчатых кошелках].

Ассертивное содержание текста указывает на частный эпизод человеческих отношений, а культурное содержание пресуппозиций является гипотетическим, условным.

В упомянутой выше моей статье было показано, что художественный текст может быть построен по принципу избегания, отрицания культурных аллюзий. Такой характер имеет стихотворение Иннокентия Анненского *Среди миров*. Установка поэта имеет эмпирический, феноменологический характер, поэтому символические аналогии, связанные, в частности, с концептом «звезда», были подвергнуты Анненским своего рода деконструкции. «Культурные смыслы» в данном тексте как бы «выносятся



за скобки» в результате процедуры секуляризации (т.е. демифологизации) категорий восприятия. Анненский — в духе феноменологии и эмпириоцентризма — обращает наше внимание на мир предметов, в котором звездное небо — это звездное небо, а мерцающие светила — это мерцающие светила, вне каких-либо культурных апелляций. Символист, который здесь изменяет принципу символизма, передает нам простую, в сущности, мысль: аналогии и символические проекции малопригодны для истолкования человеческих отношений и человеческих чувств.

Парадокс текста заключается в том, что в нем одновременно реализуются два противоположных принципа организации: избыточность (редунданция) и схематичность (см. Kikiewicz 2007: 94). Оба эти свойства слабо коррелируют с понятием культурной мотивации текста. Избыточность — чисто формальное, процедурное явление, регулируемое номотетическими, т.е. специфическими правилами каждого языка (см. Kleszczowa 2006: 48 сл.). Например, русский и французский языки, как отмечает Гак (1977: 283), отличаются тем, что в русском глаголы движения согласуются по значению с существительным в позиции подлежащего, ср.:

Змея выползла из своей норы.  
Птица вылетела из своего гнезда.

Во французском двум русским глаголам соответствует одно слово:

Le serpent a quitté son trou.  
L'oiseau a quitté son nid.

Различие это, однако, не поддается никакому «внешнему», культурологическому объяснению — его надо принять как лингвистический, а именно — типологический факт.

Намного больше внимания в последнее время уделяется другому свойству текста — схематичности. Одним из первых о принципиальной неопределеннозначности, т.е. некомпозитивности, неоформленности, языковых выражений разного формата писал Виктор В. Мартынов (1985: 155 ссл.; 1995: 83 ссл.). Известный когнитолог Рене Дирвен (2001) определил данное явление как *minimal-specification view*, что означает схематичный, упрощенно-обобщенный характер закодированной

в языковых знаках информации (см. также: Земская/Китайгородская/Ширяев 1981: 19; Korzyk 1999: 23; Warchala 2003: 83). Рассмотрим в связи с этим фрагмент рассказа Юрия Казакова *Вон бежит собака!*:

Крымову захотелось закурить, но совестно было беспокоить соседку, и он не пошел вперед, достал сигарету, нагнувшись, воровато чиркнул зажигалкой, с наслаждением затянулся и выпустил дым тонкой, невидимой в темноте струйкой вниз, под ноги.

Ситуация, которую описывает автор, оформлена с помощью языковых знаков схематически, т.е. с опущением ряда существенных деталей, о которых читатель, будучи членом культурного сообщества, должен додуматься. Например, не написано, зачем Крымов собирался пойти вперед — для культурно некомпетентного читателя это могло бы значить, что в русских автобусах позволяется курить и для этого отведено специальное место в передней части автобуса. В тексте написано, что Крымов чиркнул зажигалкой, но, надо думать, что после этого появился огонь, и Крымов, перед тем, как затянуться и выпустить дым, зажег папиросу. Хотя Казаков пишет, что Крымов *выпустил дым под ноги*, культурно компетентный читатель понимает, что он не выпустил дым (дословно) под ноги (ведь ноги опирались о пол), а скорее — под сиденье, в ноги, в то место, где находились ноги.

В современной функциональной лингвистике общепринятым считается мнение, что понимание высказывания и текста всегда опирается на *инференцию*, т.е. актуализацию фоновых знаний о мире, о коммуникативной ситуации и т.п. Инференция означает необходимую для правильной или коммуникативно адекватной интерпретации текста апелляцию к тому, что в XIX веке в работах сторонников психологического языкознания определялось как *апперцептивная база* (ср. термин *cultural background* в англоязычной терминологии). Поэтому в неопределеннозначности и инференции многие лингвисты видят прямое доказательство культурной обусловленности языка и текста. Например, Мария Л. Ковшова «культурную функцию фразеологизмов» видит в том, что для семантической интерпретации фразеологических единиц, которые по своей природе признаются неопределенными, требуется дополнительная «внешняя» информация: «семантика фразеологизма в процессе его культурной интерпретации получает различные культурные добав-

ки» (2013: 81; ср. подобное понятие у Алексея Авдеева: Awdziejew 2004: 15).

В действительности дело обстоит несколько иначе. В самом деле, форма языковых сообщений приспосабливается к условиям речевой деятельности. Если говорящий рассчитывает на то, что у адресата имеются общие с ним знания о мире, в частности, о предмете сообщения, он построит текст иначе, нежели в ситуации общения с незнакомым человеком. Между коммуникативной средой и высказыванием/текстом устанавливается отношение аккомодации: существует закономерность, по которой в разговорном стиле превалируют синтаксически конденсированные конструкции, а официально-деловой стиль, напротив, культивирует конструкции полного, изосемического типа.

«Культурные смыслы», которые в процессе упомянутой конденсации сообщения не получают формальной/структурной экспликации, остаются за рамками сообщения. Да, они необходимы, чтобы понять сообщение в наиболее полном и адекватном смысле, но ни содержание, ни форма, ни структура конденсированных сообщений не представляет какой-либо «культурной картины мира». В этом и состоит упомянутый ранее принцип регулятивности: культурная информация не выражается в тексте — она, как нечто отдельное, восполняет содержание текста. Текст не генерируется, а регулируется культурой, поэтому по отношению к семантике текста «культурные смыслы» как элементы культурной (а не языковой) компетенции имеют комплементарный статус.

В связи с этим можно утверждать, что описание разного рода сопутствующей употреблению языковых знаков культурной информации — это, вопреки убеждению лингвокультурологов, описание того, чего в языке и тексте нет. Сказанное не значит, что упомянутая культурная информация не может быть предметом лингвистического исследования — как раз напротив, она исключительно важна. Но, описывая «культурные смыслы», надо отдавать себе отчет в том, какой у них статус, каким образом сконфигурировано отношение между культурной средой и языковой деятельностью.

Для прояснения этой мысли рассмотрим очередной «поведенческий» пример. Представим себе, что вы участвуете в семинаре, который проходит в другом, не знакомом вам городе. По дороге из гостиницы к месту проведения семинара вы должны

свернуть вправо. Чтобы сориентироваться и запомнить это место, вы обращаете внимание на здание с надписью: «Цифровое кино». Это место будет для вас ориентиром, когда вечером вы будете возвращаться в гостиницу. Увидев здание с надписью «Цифровое кино», вы получите сигнал, что надо повернуть — теперь уже — влево. Тот факт, что, действуя таким образом, вы в итоге окажетесь в гостинице, никак не отражает существования здания с надписью «Цифровое кино» (в отличие, например, от того, что вы приложили физическое усилие, проделали движения ногами и т.д.). Когда вы, представим себе, звоните домой: «Я уже вернулся в гостиницу», ваша реплика не содержит в себе информации «Я повернул влево возле здания с надписью ‘Цифровое кино’»), хотя, разумеется, существование такого здания имело отношение к вашему действию и способствовало достижению вашей цели.

Валерий М. Мокиенко (1999: 62 сл.) на примере фразеологического выражения *во всю ивановскую* блестяще показал, что один и тот же фразеологический оборот может иметь не только несколько значений в современном языке, но и несколько историко-этимологических интерпретаций. В случае с фразеологизмами мы имеем обычно дело с долгосрочными языковыми изменениями, охватывающими время жизни нескольких поколений носителей языка, когда мотивы и механизмы происшедших изменений не восстановимы без научной реконструкции<sup>4</sup>. Именно такая задача ставится перед авторами исторических словарей: «раскрыть общекультурный фон русской фразеологии путем историко-этимологического комментирования» (Мокиенко 2001: 6)<sup>5</sup>. В этой цитате следует обратить внимание на три детали: во-первых, фоновая историко-культурная информация доступна, и то не в полной степени, только специалистам — в массовом языковом употреблении она отсутствует, о чем писал еще Фердинанд де Соссюр:

Синхрония знает только одну перспективу, перспективу говорящих. [...] Чтобы убедиться, в какой мере то или другое языковое явление реально, необходимо и достаточно выяснить, в какой мере оно существует в сознании говорящих (1977: 123).

<sup>4</sup> Идеей о кратко-, средне- и долгосрочных языковых изменениях поделился со мной проф. Михаил Л. Котин.

<sup>5</sup> Ирина В. Зыкова называет такой метод «лингвокультурологической реконструкцией» (2014: 6).

Во-вторых, обратим внимание на то, что Мокиенко пишет о «фоновой историко-культурной информации», т.е. фактически находящейся за пределами языкового содержания фразеологизма. В-третьих, словарь представляет собой тип уже упомянутого ранее жанра — комментария, который описывает «культурные смыслы», необходимые для объяснения формы, содержания и функционирования фразеологизмов.

Таким образом, явление инференции указывает на комплементарность — по отношению к языковой системе и речевой деятельности — культурного фактора, а также на модулярный характер данных явлений. Почему выражение *корабельная роца* понимается нами как ‘роца, в которой растут высокие деревья, из которых изготавливают корабли, а именно — мачты для кораблей’, а не, например, как ‘роца, которая растет на корабле’ — по аналогии с выражением *корабельная пушка*? Ответ простой: носители языка что-то знают о роцах и кораблях, хотя это знание не отражено в форме и структуре, а также в дословном содержании языкового знака. Факт знания о мире обусловил факт языковой формы — в этом случае мы имеем дело именно с фактовой, а не содержательной детерминацией языкового знака.

## 5. КУЛЬТУРА БЕЗ ТЕКСТА

Уже в первом пункте была речь о выражаемых языковыми знаками разного формата «культурных смыслах», с которыми в лингвокультурологии ассоциируется понятие культуры. Характерным с этой точки зрения является метафорическое высказывание Ковшовой: культура «заимствует тела знаков для презентации своих смыслов» (2013: 70). Такой, филологический подход к описанию культуры в России сформировался под влиянием Михаила М. Бахтина, а отчасти и школы Льва С. Выготского. Бахтин писал: «Язык, слово — это почти все в человеческой жизни» (1979: 297). Подобная мысль содержится в высказывании его ученика — Валентина Н. Волошинова: «Не столько выражение приспособляется к нашему внутреннему миру, сколько наш внутренний мир приспособляется к возможностям нашего выражения» (1929: 108). Андрей В. Брушлинский и Владимир А. Поликарпов справедливо усматривают в теории Бахтина панвербализм:

## В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ...

Для Бахтина (как и для Выготского) на первом месте почти всегда выступает речь, слово [...] используемые даже тогда, когда он затрагивает преимущественно проблемы мышления. [...] Для Бахтина [...] на первый план выступает лишь единство сознания и речи, поскольку субъект для него — прежде всего речевой, говорящий (1990: 98–102).

К более ранним источникам панвербализма следует, видимо, отнести и с и х а з м — средневековое религиозное учение, в котором главными элементами культуры считались молчаливая молитва и «продолжительная сосредоточенность на одном слове или словесной формуле», что, как пишет Нина Б. Мечковская (1998: 296), должно было приводить к «диетическому восприятию главных словесно-языковых символов учения». «Исихасты, — читаем дальше у того же автора, — благоговели перед священными смыслами, перед звучанием и буквами священных слов. Не случайно, что именно в исихазме культ буквы, вера в букву достигли в православии своего пика» (там же). «В звуковом составе слова, в особенностях начертания, во внутреннем смысле составляющих слово морфем,— пишет Мечковская в другой книге, — искали отражения сущности вещей» (1984: 18). Так поступают и современные лингвокультурологи.

Раньше уже была речь о функциональной амбивалентности культурных стереотипов: в силу своего базового, программного статуса они должны получать выражение в разных сферах человеческой деятельности, независимо от употребления языка. Например, пресловутый антропоцентризм проявляется не только в метафорическом употреблении слов (в частности, зоонимов), не только в семантике пословиц и поговорок, в организации предложений и текстов, но также охватывает другие сферы: политику по отношению к животным, правовое регулирование охраны и использования животного мира, связанные с использованием животного мира обычаи, ритуалы, связанные с животными верования и др.

Иначе, при отсутствии такой амбивалентности, «культурные смыслы», которые описываются/учитываются при анализе языковых выражений, оказываются не совсем «культурными»: нет доказательства их инвариантного статуса.

Еще в большей степени теоретическим основам лингвокультурологии противоречат факты, когда те или иные культурные стереотипы, осознаваемые носителями языка и проявляющиеся в их поведении, не получают реализации в языке и речи. В част-

ности, это относится к сфере социальных норм поведения. Представители американской школы Пало-Альто пришли к следующему выводу:

Отношения лишь иногда определяются полностью осознанно. На самом деле, чем более спонтанны и «здоровы» отношения, тем более аспект отношений отходит на второй план. [...] Отношения являются основной проблемой (речевой. — А.К.) коммуникации (Вацлавик/Бивин/Джексон 2001: 15–21).

Существует много доказательств тезиса, что «культурные смыслы», относящиеся к сфере межличностных отношений, трудно поддаются вербализации и чаще реализуются в рамках так называемой аналоговой, а именно — невербальной, коммуникации. Социальные стереотипы хранятся, преимущественно, в латентной форме, а их содержание обычно не эксплицируется и не обсуждается, редко становится предметом информационного обмена (см. Kikiewicz 2011a: 277)<sup>6</sup>. Например, в каких языковых или текстовых формах хранится наше знание о том, что ключ в замке обычно поворачивается два раза (а не один раз, три раза, пять раз)? В каких словах, фразеологизмах, текстах мы выражаем общую привычку к вертикальному расположению бумаги на письменном столе, т.е. когда лист узкими сторонами обращен вверх и вниз?

Сказанное в особенности касается специфических областей межличностных отношений, а внутри них — позиции зависимости, например, позиции ребенка по отношению к взрослому, позиции гостя по отношению к хозяину, позиции подчиненного по отношению к начальнику<sup>7</sup>, позиции больного по отношению к медицинскому персоналу и т.д. Нельзя всего сказать.

Польский еженедельник «Tygodnik Powszechny» (2014/40) опубликовал статью проф. Михаила Геллера, в которой обсуждаются наиболее фундаментальные («большие») вопросы, интересующие культурные сообщества в разные эпохи. Весьма симптоматично, что, в основном, эти вопросы — в виде манифестированных языковых высказываний — касаются сферы материальной действительности и ее познания, например: «Что

<sup>6</sup> Коммуникация в этом случае опирается на невербальные средства, а также на так называемые непрямые речевые акты, описанные, в частности, в монографии Вадима В. Дементьева (2006).

<sup>7</sup> Ср. хотя бы знаменитое пушкинское: «Народ безмолвствует».

такое радиоактивность?» (Мария Кюри-Склодовская); «Как выглядит ядро атома?» (Нильс Бор); «Что можно знать?» (Иммануил Кант); «Что значат сны?» (Зигмунд Фрейд); «Действует ли человеческий разум, как машина?» (Алан Тьюринг) и др. В списке Геллера мы, однако, почти не находим «Больших вопросов», которые бы касались социальных отношений. Вопрос «Как сотрудничать с подобными мне?», по Геллеру, задавал себе последний общий предок людей и человекообразных обезьян.

Возможности языкового выражения оказываются особенно ограниченными в сфере интимности. Наша культурная компетенция включает, конечно же, такого рода информацию, но она с трудом поддается вербализации, а ее культивирование в значительной степени опирается на интуицию и подражание. Например, разные культурные сообщества (исторические, этнические, социальные и т.д.) по-разному трактуют телесное прикосновение и поцелуй (Enfield 2004: 108 сл.), однако общим является то, что культурные нормы в этой сфере обычно функционируют в латентной форме. Разумеется, можно — в качестве контраргумента — сослаться на древнеиндийский трактат *Камасутра* или современную порнографическую литературу, однако к доминирующим или универсальным формам культуры ни первое, ни второе отнести нельзя. В британском фильме Сола Дибба *Герцогиня (The Duchess)* показаны западноевропейские нравы XVIII в. В фильме есть сцена, в которой одна героиня убеждает другую, что можно любить «иначе»; урок культуры любовной игры, культуры поцелуя обходится, однако, без слов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В статье предпринята попытка критического анализа фундаментального положения современной русской лингвокультурологии, согласно которому языковая система представляет собой отражение культуры, а по лингвистическим данным может быть реконструирован национальный характер, коллективный менталитет и образ жизни его носителей. Поддерживая мнение таких исследователей, как Анатолий Т. Кривоносов, Валерий М. Мокиенко, Анна В. Павлова, Евгений В. Зарецкий и др., я старался показать, что в действительности отношения между языком и культурой намного сложнее. В связи с этим были



введены два типа культурной детерминации языка: содержательный (онтологический) и фактовый (эпистемологический). В первом случае языковые формы и их категории непосредственно наследуют элементы мировоззрения и социальной практики, сформировавшиеся в рамках определенного культурного сообщества. Во втором случае культура представляет собой своего рода сцену, на которой осуществляется языковая/речевая деятельность и выполняет по отношению к ней (и с точки зрения производства, и с точки зрения восприятия речевых сообщений) только регулятивную функцию.

Проблемы лингвокультурологии, а отчасти и семантики во многом вытекают из упрощенного представления о содержании языковых знаков. Игорь К. Архипов обратил внимание на неточность термина *перенос/передача информации* (2011: 453 сл.). В основе этого термина лежит метафорическое, в сущности, представление о языковом знаке как контейнере, резервуаре, емкости, внутрь которого помещается содержимое — понятие, представление, образ (СОДЕРЖАНИЕ — ЭТО СОДЕРЖИМОЕ). При таком понимании форма и значение оказываются закрепленными друг за другом<sup>8</sup>. В действительности, как заметил Архипов, мы не передаем информацию — передаются формы, а информация является продуктом ментальной деятельности отправителя и получателя сообщения, что в особенности верно по отношению к композициональным единицам, таким, как словосочетание, предложение, текст.

В комментарии Мигеля Сервантеса Сааведры к его поэме *Путешествие на Парнас* находим такой диалог:

— А скажите на милость, сеньор, какой род поэтического мастерства вас более всего утруждает, или, вернее, услаждает ваш досуг? [...]

— Я не понимаю, что значит поэтическое мастерство (*Добавление к «Парнасу»*).

Такого рода примеры, как кажется, достаточно однозначно указывают на то, что закрепленность значения за языковой формой относительна, во всяком случае опосредована языковой и социокультурной компетенцией речевых субъектов.

Из сказанного следуют два вывода. Во-первых, поскольку слушающий конструирует содержание знака на основе собственной

<sup>8</sup> Дмитрий Б. Гудков пишет, что «значение [...] закреплено за соответствующей единицей языка» (2005: 27).

## В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ...

языковой и неязыковой компетенции, а также актуальной функциональной, интеллектуальной, эмоциональной и др. диспозиции, то культурное содержание языковых сообщений в значительной степени относится к прерогативе слушающего. Многие «культурные смыслы», особенно историко-этимологические, которыми занимаются современные этнолингвисты, вообще недоступны современным носителям языка, поэтому глобальные выводы, которые делаются в результате такого анализа, следует признать ошибочными.

Во-вторых, культурная информация необязательно воплощается в содержании языковых знаков. Языковые формы рождаются в недрах культуры (хотя при этом многие формы имеют заимствованный характер), но культурная детерминация языка во многих случаях является чисто внешней, условной — фактовой, как определено в статье. Поэтому, когда слушающий получает, например, сообщение *охотничий салат*, он должен актуализировать в своей памяти фрагмент тезауруса, который репрезентирует знания об охотниках и салатах. В самом языковом выражении закодировано только его общее, схематическое содержание, а также алгоритм, согласно которому полное семантическое представление выражения требует апелляции к культурному тезаурусу языкового субъекта. Если в тезаурусе соответствующих знаний нет, то — независимо от того, что слушающий имеет дело с тем самым языковым выражением — оно будет интерпретировано иначе, чем это предполагалось говорящим. Так, приведенное выше выражение в речи ребенка получает окказиональный смысл:

Жена мужу: Помнишь, раньше были такие охотничьи салаты...  
Дочка (6 лет): Они что — из охотника? (Киклевич 1999: 112).

Между языком и культурой устанавливается, преимущественно, отношение комплементарности, а культурная информация представляет собой фон, на котором высвечиваются в сознании языковых субъектов языковые знаки. Она нужна языковым субъектам так же, как фотографу в студии нужен белый фон, на котором лица и предметы видны наиболее отчетливо.

## ЛИТЕРАТУРА

- И.К. Архипов, *О «переносе информации» в прямом и переносном смысле*, «Przegląd Wschodnioeuropejski» 2011, № II, с. 453–464.
- Л.М. Баткин, *О некоторых условиях культурологического подхода* // Б. Пиотровский (ред.), *Античная культура и современная наука*, Наука Москва 1985, с. 303–312.
- М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Искусство, Москва 1979.
- А.В. Брушлинский, В.А. Поликарпов, *Мышление и общение*, Университетское, Минск 1990.
- Л.М. Васильев, *Теоретические проблемы общей лингвистики, славистики, русистики*, Издательство БГУ, Уфа 2006.
- П. Вацлавик, Дж. Бивин, Д. Джексон, *Аксиомы теории коммуникации*, пер. И. Авидон, П. Румянцева // Н.В. Казаринова, В.М. Погольша (ред.), *Межличностное общение*, Питер, Санкт-Петербург и др. 2001, с. 11–25.
- В.Н. Волошинов, *Марксистская философия языка*, Прибой, Ленинград 1929.
- В.Г. Гак, *Сравнительная типология французского и русского языков*, Просвещение, Москва 1977.
- Д.Б. Гудков, *Коды русской культуры: проблемы описания*. «Мир русского слова» 2005, № 1–2, с. 25–31.
- В.В. Дементьев, *Непрямая коммуникация*, Гнозис, Москва 2006.
- Е.В. Зарецкий, *Безличные конструкции в русском языке: культурологические и типологические аспекты (в сравнении с английским и другими индоевропейскими языками)*, Издательство Астраханского университета, Астрахань 2008.
- Т.В. Зборовская, *Специфика формирования картины мира трансгендеров в зависимости от социокультурных реалий: исследование ассоциативных норм (на примере русского и английского языков)*, <http://sport-reporter.ru/kultura/12735/index.html> (01.09.2014).
- Е.Ф. Земская, М.В. Китайгородская, Е.Н. Ширяев, *Русская разговорная речь. Общие вопросы. Словообразование. Синтаксис*, Наука, Москва 1981.
- И.В. Зыкова, *Роль концептосферы культуры в формировании фразеологизмов как культурно-языковых знаков*, Институт языкознания РАН, Москва 2010 (автореферат диссертации).
- А.А. Камалова, Л.А. Савёлова: *Лингвокультурологическое описание северной русской деревни*, Издательство Поморского университета, Архангельск 2007.
- Ю.Н. Караулов, *Общая и русская идеография*, Наука, Москва 1976.
- С.В. Кодзасов, *Исследования в области русской просодии*, Языки славянских культур, Москва 2009.

## В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ...

- А.К. Киклевич, *Лекции по функциональной лингвистике*, Издательство БГУ, Минск 1999.
- М.Л. Ковшова, *Лингвокультурологический метод во фразеологии*, URSS, Москва 2013.
- В.В. Мартынов, *Функциональная грамматика и категории языка* // В.Н. Ярцева (ред.), *Проблемы функциональной грамматики*, Наука, Москва 1985, с. 155–161.
- В.В. Мартынов, *Принципы объективной семантической классификации* // Д. Г. Богусевич (ред.), *Реализационный аспект функционирования языка*, Белорусская ассоциация коммуникативной лингвистики, Минск 1995, с. 83–91.
- Ю.С. Маслов, *Введение в языкознание*, Высшая школа, Москва 1987.
- Н.Б. Мечковская, *Ранние восточнославянские грамматики*, Университетское, Минск 1984.
- В.М. Мокиенко, *Образы русской речи. Историко-этимологические очерки фразеологии*, Фолио-Пресс, Санкт-Петербург 1999.
- В.М. Мокиенко (ред.), *Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник*, Фолио-Пресс, Санкт-Петербург 2001.
- Э. Сепир, *Избранные труды по языкознанию и культурологии*, пер. А.М. Сухотин, А.Е. Кибрик, С.А. Крылов и др., Прогресс, Москва 1993.
- Ф. де Соссюр, *Труды по языкознанию*, пер. А.А. Холодовича, Прогресс, Москва 1977.
- И.И. Срезневский, *Русское слово. Избранные труды*, Просвещение, Москва 1986.
- Ю.С. Степанов, *В трехмерном пространстве языка*, Наука, Москва 1985.
- Ю.С. Степанов, *Стиль* // В.Н. Ярцева (ред.), *Лингвистический энциклопедический словарь*, Советская энциклопедия, Москва 1990, с. 494–495.
- А.Е. Супрун, *Лексическая типология славянских языков*, Издательство БГУ, Минск 1983.
- Д.Д. Фрэзер, *Фольклор в Ветхом завете*, пер. Д. Вольпин, Издательство политической литературы, Москва 1986.
- Р.Х. Хайруллина, *Лингвистика межкультурных коммуникаций*, Издательство БГПУ, Уфа 2005.
- Н.Ю. Шведова (ред.), *Русская грамматика*, т. 1, Наука, Москва 1982.
- A. Awdziejew, *Gramatyka interakcji werbalnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- J. Damourette, E. Pichon, *Des mots à la pensée: essai de grammaire de la langue française*, 1, Collection des Linguistes Contemporains, Paris 1930.
- R. Dirven, *The Metaphoric in Recent Cognitive Approaches to English Phrasal Verbs*, www.metaphorik.de.1 (03.01.2001).

- J. Enfield, *Całuj i mów. Prawdziwa historia pocałunku*, Bellona, Warszawa 2004.
- R.R. Gesteland, *Różnice kulturowe a zachowania w biznesie*, пер. H. Malarecka-Simbierowicz, PWN, Warszawa 2000.
- W. Kajtoch, *Językowe obrazy świata i człowieka w prasie młodzieżowej i alternatywnej*, t. 1, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- E.A. Karpilowska, *Gniazda słów jako językowy obraz świata. Perspektywy badań porównawczych*, «LingVaria» 2007, № 2(4), s. 27–41.
- A. Kiklewicz, *Aspekty teorii względności lingwistycznej*, CBEW, Olsztyn 2007.
- A. Kiklewicz, *Роль стереотипов в межкультурной коммуникации*, «Przegląd Wschodnioeuropejski» 2011 (a), № II, s. 259–284.
- A. Kiklewicz, «Среди миров», или деконструкция символизма. К когнитивно-семантическому анализу стихотворения Иннокентия Анненского // A. Kamałowa (red.), *Когнитивная поэтика: проблемы, опыт исследования*, CBEW, Olsztyn 2011 (б), s. 73–94.
- K. Kleszczowa, *Dobrodziejstwo chaosu znaków językowych* // K. Bakula, D. Heck, *Efekt motyla. Humanisci wobec teorii chaosu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 47–53.
- R. Korzyk, *Język i gramatyka w perspektywie „komunikatywizmu”* // A. Awdiejew (red.), *Gramatyka komunikacyjna*, PWN, Warszawa–Kraków 1999, s. 9–32.
- S. Kuno, *Functional syntax. Anaphora, Discourse and Empathy*, University of Chicago Press, Chicago 1987.
- A. Livia, *Pronoun Envy. Literary uses of linguistic gender*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Z. Muszyński, *Światy za słowami. Ich natura i porządek* // R. Grzegorzczkowska, A. Pajdzińska (red.), *Językowa kategoryzacja świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996, s. 27–45.
- R. Tokarski, *Językowy obraz świata w metaforach potocznych*// J. Bartmiński (red.), *Językowy obraz świata*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1999, s. 67–81.
- J. Warchala, *Kategoria potoczności w języku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.

## В КАКОМ СМЫСЛЕ ЯЗЫК ДЕТЕРМИНИРОВАН КУЛЬТУРОЙ...

*Aleksander Kiklewicz*

### W JAKIM SENSIE JĘZYK JEST DETERMINOWANY PRZEZ KULTURĘ? O PRZEDMIOCIE I OGRANICZENIACH LINGWOKULTUROLOGII (II)

#### Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest determinacja kulturowa systemu języka oraz działalności językowej. Autor rozróżnia dwa typy kulturowej determinacji języka oraz działalności językowej: ontologiczny/merytoryczny oraz epistemiczny/faktywny. W związku z tym wszystkie fakty języka (formalne, funkcjonalne, kombinatoryczne i in.) są traktowane jako fenomeny symptomatyczne lub symboliczne. Autor analizuje fenomeny obydwu typów na przykładzie języków europejskich. Z uwzględnionych przez autora danych wynika, że działalność językowa w stosunku do kultury ma charakter komplementarny, gdyż część kategorii kultury realizuje się w odmiennych, nie językowych formach.

*Aleksander Kiklewicz*

### IN WHAT SENSE LANGUAGE IS DETERMINED BY CULTURE? ABOUT THE SUBJECT AND LIMITATIONS OF THE LINGUOCULTUROLOGY (II)

#### Summary

The subject of this paper is the cultural determination of language and linguistic activity. The author distinguishes between two types of cultural determination of language activity: ontological/essential and epistemic/factual. Therefore, all language facts (formal, functional, combinatorial, etymological et al.) are treated as symptomatic or symbolic phenomena. The author analyzes the phenomena of both types on the example of European languages. The data included by the author suggests that the language activity is complementary in relation to culture because the part of the category of culture is realized in the different forms outside of the language activity.

LADISLAV VOBOŘIL  
Univerzita Palackého, Olomouc, Czechy

ЛЕКСИКА КОМПЬЮТЕРНОЙ РЕЧИ:  
СИНКРЕТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ  
(В СОПОСТАВЛЕНИИ  
РУССКОГО И ЧЕШСКОГО ЯЗЫКОВ)

Язык и коммуникация в интернете, в том числе язык компьютерных технологий, стали объектом пристального внимания лингвистов, начиная с момента массового распространения персональных компьютеров, бурного развития компьютерных технологий и создания глобальной сети. Компьютерная речь, компьютерная лексика, терминология, профессиональная лексика, жаргон или сленг освещаются во многих работах (Виноградова 2002, 2006, 2007; Горшков 2006; Забело 2003; Кармызова 2003; Кутузов 2002; Лукина 2013; Саливон 2012; Торсунова, Ембулаева 2015; Трофимова 2004; Vožetěchová 1997; Černá 2004; Šmejrková 2006; Jandová 2006; Newerkla 1999; Sixtová 2009; Svobodová 2006; Crystal 2001), причем внимание уделяется прежде всего структурным, семантическим или стилистическим аспектам, в частности происхождению единиц, процессам словообразования или заимствования компьютерной лексики, влиянию на ее формирование английского языка, адаптации англицизмов, разработаны тематические классификации, выделены лексико-семантические поля, определено место компьютерной лексики в системе языка и т.п.).

Объектом нашего исследования является нелитературная часть лексики компьютерной речи — профессионально-просторечная лексика и жаргон. Ввиду того, что компьютерная речь отличается стилистической неоднородностью, в ходе ее развития лексические единицы могут изменять свою стилистическую принадлежность, происходит обмен единиц компьютерной

и общеупотребительной лексики, статус компьютерных жаргонизмов могут приобретать единицы интержаргона и общего сленга (Кармызова 2003), кроме того, понимание сленга и жаргона отличается у разных лингвистов (см., напр., Орлова 2004), есть разница в русском и западном понимании данных терминов, в чешской лингвистической традиции предпочитается термин сленг, следовательно, в дальнейшем изложении будем придерживаться термина компьютерная лексика, осознавая его условность, желая, однако, избежать намеченного нами диспута лингвистов относительно терминов сленг, жаргон и профессиональная лексика.

Предметом исследования являются синкретичные свойства компьютерной лексики; статья представляет собой попытку ее синкретологического анализа. Выбор данного подхода не случаен, поскольку метод анализа лингвистического синкретизма позволяет эксплицировать различные случаи асимметрии плана выражения и плана содержания языкового знака и разграничить категории формально-содержательной связи.

В лингвистике «синкретизм» — это понятие отнюдь не новое, однако феномен синкретизма еще не полностью изучен. Явления синкретизма наблюдаются на всех уровнях языка и речи, в диахронии и синхронии (Бабайцева 1990, с. 446; Гутова 2005, с. 6), в том числе на лексико-семантическом; разработан он, главным образом, на морфо-синтаксическом уровне.

Изначально военно-политический плутарховский термин «синкретизм» (от греч. *συνκρητισμός* — соединение), обозначающий объединение раздираемых внутренними распрями древних критян против общего врага (Береснева 2012, с. 18), вошел в терминосистему многих гуманитарных наук, обозначая некую слитность, нерасчлененность, характеризующую неразвитое состояние какого-либо явления, смешение, слияние разнородных элементов (Богородская, Котлова 1998). Такое понимание синкретизма имеет свою онтологическую природу, ибо мир по своей сути синкретичен, являясь неразрывным единством, целостностью, единством многообразного, что находит свое отражение в сознании, мышлении и, следовательно, в языке как средстве объективации духовного. Синкретичность мышления вызывает синкретизм в языке. Элементы мифологического сознания присущи не только мышлению древних людей, но и современному бытовому и гуманитарному сознанию (Береснева 2012,



с. 37, с. 177–178). По словам Виктории А. Бересневой (Береснева 2012, с. 203), «объединение в системе языка в общее целое сигнификативных функций языкового знака и составляет сущность лингвистического синкретизма». В широком смысле слова синкретизм языковых единиц понимается как «совмещение (синтез) дифференциальных структурных и семантических признаков единиц языка, противопоставленных друг другу в системе языка и связанных явлениями переходности» (Бабайцева 1990, с. 446).

Синкретичные (языковые) дериваты возникают в результате категоризации объекта действительности человеком; полученные структуры сознания объективированы и объединены в сжатой форме синкретичного производного, совмещающего объективные и субъективные аспекты номинации. «Производное синкретичного типа именуется предмет через установление его отношений, приписывание ему признаков и одновременно отражает ценностное отношение говорящего к отображаемому» (Нагель 2005, с. 40–41). Значение синкретичного деривата — это не результат сложения составляющих его смыслов, а результат их взаимодействия, порождающий новые смыслы. Таким образом, синкретичное производное представляет собой некое объединение концептов, когнитивную свертку с разной степенью семантической компрессии (Кубрякова 2003, с. 433).

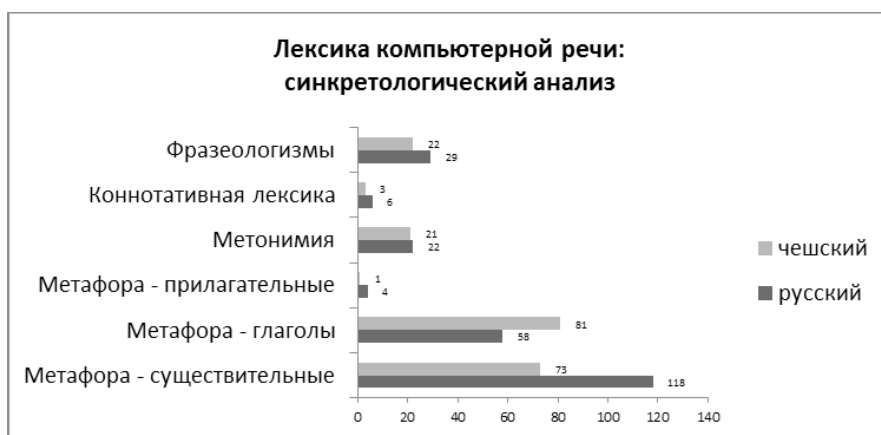
Вслед за некоторыми лингвистами (Береснева 2012, с. 130; Пименова 2010, 2011; Черепанова 2007) можно констатировать, что синкретизм на лексическом уровне малоизучен, его исследование ограничивается древними этапами развития языка в связи со слитностью мировосприятия человека, структурированием и концептуализацией окружающего мира на архаичных стадиях развития. На материале разных языков мира и с привлечением самой разнообразной терминологии синкретичные явления в лексике исследовались, напр., Федором И. Буслаевым, Александром А. Потебней (концепт первобытного имени, слитность предметного и качественного значений), Александром Н. Афанасьевым (первозданное слово), Борисом А. Лариным (синкретическое слово, обладающее единством полярных значений), Соломоном Д. Кацнельсоном (единое недифференцированное образное имя), Владимиром В. Колесовым (словасинкреты), Ольгой И. Смирновой (нерасчлененность значений древних корней), Виктором В. Левицким (объединение в одном

значении нескольких семантических компонентов), Мариной В. Пименовой (синкретсемия), Ольгой А. Черепановой и др. (по материалам (Черепанова 2007; Пименова 2010)).

Как справедливо отмечает Марина В. Пименова (Пименова 2011, с. 10), «синкретизм на лексическом уровне (как и на других уровнях языка) проявляется в формально-содержательной языковой асимметрии, при которой один знак может выражать два (и более) значений (семасиологический аспект) и, соответственно, одно значение может выражаться двумя (и более) знаками (ономасиологический аспект)». Асимметрия плана выражения и плана содержания, однако, свойственна и другим лексико-семантическим категориям, напр., полисемии, дисемии, эврисемии, омонимии, энантиосемии, моносемии, синонимии и т.п. Разделительную черту между настоящим синкретизмом и смежными явлениями автор проводит с учетом дифференциального признака разрешимости/неразрешимости асимметрии языкового знака, иными словами, чисто синкретичными считаются те случаи, когда асимметрия не снимается, не разрешается контекстом. Случаи неразрешимого синкретизма именуются Мариной В. Пименовой (Пименова 2010) синкретсемией. Синкретсемия, по ее словам, это — «лексико-семантическая категория, выражаемое формами одного слова (одной лексемой) семантическое отношение нескольких генетически связанных значений (семем), которые сосуществуют в языке и одновременно актуализируются в речи». С учетом данной методики выделяются условно Мариной В. Пименовой (Пименова 2014: 37) три типа синкретсемии: содержательная синкретсемия (денотативно-сигнификативная: метафоры, метонимия, слова-символы; сигнификативная: имена-концепты и коннотативная лексика; денотативная: гиперонимы), формальная синкретсемия фразеологических сращений и формально-содержательная (денотативно-сигнификативная) синкретсемия фразеологических единств и (сигнификативная) синкретсемия фразеологических сочетаний.

Материал для нашего исследования выбирался из словарей/словариков компьютерной лексики, полученных из сети интернет и толковых онлайн словарей компьютерных терминов. Всего было проанализировано пять словарей, обработано в общем около 2700 единиц русской и 1000 единиц чешской компьютерной лексики, не учитывая факт, что многие единицы в от-

дельных словарях повторяются, синонимичны или отличаются своим написанием. Данный корпус анализировался с помощью методики синкретологического анализа Марины В. Пименовой, представленной выше. Через сито отбора прошло 237 русских и 201 чешская единица. В обоих языках встретились случаи содержательной синкретсемии (метафора — субстантивная, адъективная и глагольная), метонимия, коннотативные значения) и формальной, формально-содержательной синкретсемии (фразеологические единства, сочетания, сращения). Результаты наглядно представлены в нижеследующей таблице.



Как вытекает из предыдущего анализа, самую многочисленную группу (P: 180 ед., 75,9 %; Ч: 155 ед., 77,1 %) всех синкретичных дериватов нашего корпуса в обоих сопоставляемых языках представляют собой метафоры. «Синкретичное значение мотивированной (живой) языковой метафоры связано с **двумя денотатами** (номинальным/названным и уподобляемым ему реальным/имеющимся в виду и **двумя** указывающими на конкретные/абстрактные объекты и/или их свойства **сигнификатами**» (Пименова 2012, с. 133).

Метафоры-существительные: *аккорд/trojhmát* ‘выход тремя пальцами Ctrl+Alt+Del’, *банка/skříň* ‘компьютер, системный блок компьютера’, *блин/placka, placička, kolečko* ‘компакт-диск, диск у винчестера, флоппи-диск’, *веревка/špagát* ‘провод, канал соединений с сетью’, *глаз* ‘монитор’, *градусник* ‘изображение процента готовности задания’, *datel* ‘человек, пишущий на клавиатуре только двумя пальцами’, *доска, рояль/říáno* ‘клавиату-

ра', *dudlík* 'USB-флеш диск', *zerno* 'пиксель', *карман* 'разъем для подключения жесткого диска к компьютеру', *лапша* 'множество проводов', *мозги* 'оперативная память', *мусор* 'помехи в телефонной сети', *намордник* 'защитный экран монитора', *обои* 'фоновый рисунок на рабочем столе', *палка/klacek* 'джойстик', *рес* 'устойство для записывания файлов на CD/DVD', *помойка* 'корзина', *светофор* 'внешний модем с лампочками', *тряпка* 'коврик для мыши', *унитаз* 'корзина', *škorpek* 'жесткий диск', *шкурка* 'внешний вид, оболочка, дизайн, переключаемый по выбору пользователя'.

В русском языке больше случаев субстантивной метафоры, чем в чешском (118/73 ед.). Можно, однако, констатировать, что за некоторыми выражениями в сопоставляемых языках закреплён тот же образ, на основе которого осуществляется метафорический перенос. То же самое можно сказать и о глагольных метафорах. Их гораздо больше в чешском языке (58/81 ед.), отдающем предпочтение глагольным в сравнении с именными конструкциями.

Метафоры-глаголы: *всосать/sosnout, sosat* 'принять полностью что-либо по модему', *жарить/(pře)pálit, vysmažit* 'записывать файлы на записываемый или перезаписываемый диск', *заворачивать* 'архивировать', *копануть/nabourat se* 'взорвать файл, программу', *летать/šlapat* 'работать быстро, без заметных простоев (о компьютере)', *навесить* 'вставить в компьютер ту или иную карту', *отстрелить* 'отключить от эхоконференции', *утюжить/prosejt* 'сканировать (ручным) сканером'; *migrovat* 'установить новую операционную систему', *nakopnout* 'включить компьютер', *rozchodit* 'привести компьютер в работу, устранив проблемы', *umřít, zaseknout se, zatuhnout* 'перестать работать (о компьютере)', *zdechnout* 'сдохнуть, полностью перестать работать', *zavšivit* 'завести вирусы'.

Метафоры-прилагательные: *безголовый* 'компьютер, работающий без дисплея (напр., сервер)'; *našlapaný* 'компьютер высокой мощности'.

Синкретизм метонимического переноса той же природы, что у метафоры, но отличается видом переноса; не по сходству, как у метафоры, а по смежности (часть вместо целого, представитель класса вместо целого класса, вместилище вместо содержимого или наоборот и т.п.). «Значение (живой) метонимии связано с **двумя денотатами** (номинальный денотат указывает на

реальный, служит его приметой, признаком, и двумя сигнификатами, отражающими тот или иной продуктивный семантический перенос» (Пименова 2014, с. 34). Случаи метонимии в нашем корпусе не уж так часты (Р: 22 ед., 9,3 %; Ч: 21 ед., 10,4 %). Напр.: *железо/železo, nářadí* ‘механические или электронные части компьютера’, *математика* ‘программное обеспечение’, *склероз* ‘оперативная память’, *стекла, ставни* ‘OS MS Windows’, *яблочник/jablečník, jablíčkář* ‘пользователь компьютеров Макинтош’, *optika* ‘устройство для чтения CD/DVD’, *strejda Bill* ‘наименование компании Майкрософт, во главе которой Билл Гейтс’, *tabulka* ‘редактор электронных таблиц Эксель’, *tučňák* ‘оперативная система GNU/Linux, символом которой стал пингвин’.

Следующая, выделяемая нами группа синкретичной лексики (Р: 6 ед., 2,5 %; Ч: 3 ед., 1,5 %) считается так наз. коннотативной лексикой, нерасчлененно выражающей дескриптивно-оценочное, когнитивно-прагматическое значение и обладающей одним знаком, одним денотатом и двумя сигнификатами (дескриптивным и оценочным — денотативно-сигнификативная синкретсемия) (Пименова 2010; 2011, с. 11; 2014, с. 34). Напр., *душевный* ‘хороший, высококачественный’, *задумчивый* ‘плохо, медленно работающий’, *кривой* ‘плохо работающий’, *левый* ‘купленный без гарантии’, *пропиленный диск* ‘испорченная дискета’, *раѓан* ‘человек, часто и хорошо играющий в компьютерные игры, что хорошо’, *škodič* ‘оборудование или программа, которая предназначена наносить вред, что плохо’.

Свойством неразрешимого синкретизма отличаются и фразеологизмы (в нашем корпусе Р: 29 ед., 12,3 %; Ч: 22 ед., 10,9 %), когда «одно значение (одна семема) выражается узуально закрепленными в языке формами нескольких лексико-грамматически связанных слов — несколькими лексемами» (Пименова 2010). В рамках данной группы автором выделяется, во-первых, формальная синкретсемия (фразеологические сращения), когда синкретичное значение связано с одним денотатом и одним сигнификатом (напр., *Вася на линии* ‘сигнал занят’, *двинул кони* ‘выгореть [о компьютере]’, *hodit plechovku* ‘написать эл. письмо’, *chyba mezi židli a klávesnicí* ‘новичок, ламер, неопытный пользователь’, *lama na druhej, lopata na druhej* ‘компьютерный знаток, топ-специалист’), во-вторых, формально-содержательная синкретсемия, когда синкрета связана с двумя/несколькими-

ми сигнификатами и денотатами (Пименова 2014, с. 37). Напр.: фразеологические единства: *несущая память* ‘жесткий диск’, *семафорная сборка* ‘красная сборка + желтые плитки + зеленый BIOS’, *летающая тарелка* ‘компьютер, собранный по последнему слову техники’, *топтать кнопки* ‘работать на клавиатуре’, *вбей два гвоздя* ‘два щелчка на иконке’, *послать на три кнопки (буквы)* ‘перезагрузить компьютер одновременным нажатием сочетания клавиш CTRL+ALT+DEL’, *svatá trojice, opičí hmat, záchranná brzda* ‘выход нажатием клавиш CTRL+ALT+DEL’; фразеологические сочетания: *белая горячка* ‘спонтанная перезагрузка компьютера по непонятным причинам’, *синий экран смерти/modré vokno, modrá smrt* ‘сообщение о серьезной ошибке, требующей перезагрузки системы’, *otočit mašinu* ‘рестарт компьютера’, *sestřelit vokna* ‘уничтожить систему MS Виндоус’.

Приведенный тип анализа позволяет отграничить лексический синкретизм (синкретсемию), синкретичные языковые явления от смежных, близких по своей природе синкретизму явлений, основанных на асимметрии языкового знака (омонимия, полисемия, синонимия), но и явлений совсем другого порядка, напр., от контаминации, диффузности, языковой игры.

Как было сказано выше, лингвистический синкретизм — это совмещение двух или более сигнификативных функций одним языковым знаком. Омонимия, в свою очередь, трактуется как «звуковое совпадение функционально различных звуковых единиц, значения которых не связаны друг с другом» (Ахманова 2004, с. 287). В нашем корпусе материала омоничными можно считать такие образования, которые вводятся и используются пользователями чисто на основе звуковой или графической близости исконно русских/чешских слов к английским словам, но не имеющие с ними никаких общих семантических оснований. Таким образом, напр., англ. *shareware* ‘условно-бесплатное программное обеспечение’ именуется *шароварами*. По той же самой причине в компьютерной лексике русского и чешского языка бытуют слова типа *рама* оперативная память (от англ. RAM), *нота* (от англ. notebook), *мыло* (англ. e-mail), *лана* (англ. laptop), *дрова* (от англ. драйвер, driver), *батон* (англ. button), *celer* (англ. процессор Intel Celeron), *flaška* (USB flash disc), *internát* (internet) и др. Состав омонимов компьютерной лексики обогащается (только в русском) и за счет народной этимологии, когда семантическая структура слова переосмысливается на основе

его внешней звуковой близости к другому слову или сочетанию (Тодосиенко 2014, с. 644), напр., подмышка ‘коврик для мыши’, подоконник ‘программа, функционирующая из-под ОС Виндовс / Окон’, подосиновик ‘программа, работающая под OS/2’. Синонимия, основанная тоже на асимметрии языкового знака, предполагающая наличие одного означаемого и нескольких означающих, прямо противопоставлена синкретизму. В составе компьютерной лексики довольно много синонимических рядов, напр., наименований составных частей: компьютер (*комп, компьютер, копухтер, контупер, цампутер, писюк, машина, тачка, аппарат; bedna, čopítač, kejs, kisna, komp, kompík, kompis, kompl, kompost, mašina, mašinka, pevnej, pichitach, písí, písíčko, pjuťr, poč, počák, počik, počítadlo, sčot, sčotník, stroj* и др.), системный блок компьютера (*банка, башня, ведро, гроб, кузов*), манипулятор мышь (*крыса, грызун, мусогрыз, хвостатая; klikátko, maus, mausík, mickey mouse, mešuge, myšák, myšátko, myšice, myšička, myšitko, myška, potkan*) и др.

В русской компьютерной лексике налицо ряд единиц-контаминантов, порожденных на основе близости русских (часто фамильярно-грубоватых, стилистически сниженных) слов и английской нейтральной лексики (в чешском языке данный прием ограничивается лишь несколькими выражениями), напр.: *автогад* ‘система проектирования AutoCad’, *блястер* ‘звуковая карта Sound Blaster’, *Дос Нафигатор* ‘Dos Navigator’, *дисплюй* ‘дисплей’, *контупер* ‘компьютер’, *нот ебук* ‘notebook’, *порнослоник* ‘фирма Panasonic’, *програзм* ‘состояние удовлетворения от занятия програмизмом’, *реплюй* ‘ответ на сообщение в почте’, *стервер* ‘сервер’, *херокс* ‘ксерокс’; *mrkvošrot* ‘компания Microsoft’, *naloudit* ‘глагол upload’, *pičítač* ‘počítač, компьютер’, *prckal* ‘язык программирования Pascal’. Контаминация, как приводят авторы книги *Русский язык: Энциклопедия* (под ред. Караулова 2003, с. 197), — «взаимодействие, скрещивание, объединение языковых единиц или их частей на основе их структурной, функциональной или ассоциативной близости, приводящие к их семантическому или формальному изменению, а также образованию новой единицы». Следовательно, синкретизм и контаминация — в корне различные явления. При синкретизме же имеет место не частичное, а полное совмещение различных содержательных элементов одним языковым знаком; новая языковая единица при синкретизме не возникает (Береснева 2012, с. 296).

Языковой игры в духе дефиниции «намеренное соединение в одном контексте двух значений одного и того же слова или использование сходства в звучании разных слов с целью создания комического эффекта» (Караулов 2003, с. 174) в нашем корпусе не обнаружено, поскольку мы пользовались лишь выписанными примерами из доступных словарей или глоссариев. Надо, однако, добавить, что языковая игра и синкретизм опять-таки по сути разные явления, ибо синкретизм совмещает, объединяет функции, игра слов, напротив, сталкивая, противопоставляет их (Береснева 2012, с. 298).

Итак, подытоживая, вслед за Викторией. А. Бересневой (Береснева 2012, с. 319) можно сказать, что лингвистический синкретизм, определяемый как метод объяснения происходящих в языке процессов парадигматического совмещения двух и более сигнификативных функций одним языковым знаком, является весьма эффективным в сфере изучения неоднозначного соотношения формы и содержания, при котором одному элементу плана выражения соответствуют два и более элемента в плане содержания, позволяет эксплицировать разные природы их асимметрии, разграничивая обсуждаемые категории формально-содержательной связи.

Работа была выполнена при поддержке гранта Университета им. Палацкого SGS IGA č. FF-2014-050 „Synkretismus v ruštině v komparaci s vybranými slovanskými jazyky”.

## ЛИТЕРАТУРА

- О.С.Ахманова, *Словарь лингвистических терминов*, Едиториал УРСС, Москва 2004.
- В.В. Бабайцева, *Синкретизм* // В.Н. Ярцева (гл. ред.), *Лингвистический энциклопедический словарь*, Советская энциклопедия, Москва 1990, с. 446.
- В.А. Береснева, *Теоретические аспекты лингвистического синкретизма как категории общего языкознания: диссерт. на соискание уч. ст. доктора фил. наук*, Вятский государственный гуманитарный университет, Киров 2012, 375 с.
- О. Богородская, Т. Котлова, *Справочник: История и теория культуры*, Москва 1998, [terme.ru/dictionary/192](http://terme.ru/dictionary/192) (23.11.2015).
- Н.В. Виноградова, *Компьютерный жаргон в аспекте гендер-лингвистических исследований* // *Исследования по славянским языкам*



- № 7, Сеул 2002, с. 111–124, <http://www.philology.ru/linguistics2/vinogradova-02.htm> (31.10.2010).
- Н.В. Виноградова, *Контактоустанавливающая функция русского компьютерного жаргона // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: сборник по материалам Международной конференции по компьютерной лингвистике «Диалог-2006»*, с. 95–99, <http://www.dialog-21.ru/dialog2006/materials/html/Vinogradova.htm> (10.11.2010).
- Н.В. Виноградова, *Номинативная функция русского компьютерного жаргона // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: сборник по материалам Международной конференции по компьютерной лингвистике «Диалог-2007»*, <http://www.dialog-21.ru/dialog2007/materials/html/vinogradovan.htm> (10.11.2010).
- П.А. Горшков, *Сленг хакеров и геймеров в интернете: автореф. диссерт. на соискание уч. ст. кандидата фил. наук*, Московский государственный областной университет, Москва 2006, 21 с., <http://www.avtoref.mgou.ru/ar/ar62.pdf> (10.11.2010).
- Н.В. Гутова, *Семантический синкретизм вкусовых и осязательных прилагательных в языке и художественном тексте: диссерт. на соиск. уч. степени кандидата фил. наук*, Новосибирский гос. педагогический университет, Новосибирск 2005, 220 с.
- И.В. Забело, *Компьютерный жаргон в лингвистике*, «Культура народов Причерноморья: научный журнал» 2003, № 37, с. 39–42, <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/73779/11-Zabelo.pdf?sequence=1> (15.11.2010).
- Ю.Н. Караулов (ред.), *Русский язык: Энциклопедия*, Научное издательство «БСЭ», Москва 2003, 704 с.
- О.А. Кармызова, *Компьютерная лексика: структура и развитие: диссерт. на соиск. уч. степени кандидата фил. наук*, Воронежский гос. университет, Воронеж 2003, 217 с.
- Е.С. Кубрякова, *Языковая картина мира как особый способ репрезентации образа мира в сознании человека*, «Вестник Чувашского гос. пед. университета им. И.Я. Яковлева» 2003, с. 3–12.
- А.Б. Кутузов, *Лексико-семантические поля в английском компьютерном сленге*, «Вестник Тюменского государственного университета» 2002, № 4, с. 137–144, <http://cyberleninka.ru/article/n/leksiko-semanticheskie-polya-v-kompyuternom-slenge-na-primere-slengovyh-glagolov-angliyskogo-yazyka> (10.11.2010).
- П.В. Лихолитов, *Компьютерный жаргон*, «Русская речь» 1997, № 3, с. 55–58.
- М.С. Лукина, *Компьютерная лексика в интернет-пространстве русского и французского языков*, «Вестник Челябинского государственного университета» 2013, № 35 (326), с. 79–84, <http://>

- cyberleninka.ru/article/n/kompyuternaya-leksika-v-internet-prostranstve-russkogo-i-frantsuzskogo-yazykov (10.11.2012).
- О.В. Нагель, *Русские именные словообразовательные типы синкретичной семантики (когнитивно-функциональный аспект): диссерт. на соискание уч. ст. кандидата фил. наук*, Томский государственный университет, Томск 2005, 224 с.
- Н.О. Орлова, *Сленг vs жаргон: проблема дефиниции*, «Ярославский педагогический вестник» 2004, № 3 (40), [http://vestnik.yspu.org/releases/novye\\_Issledovaniy/24\\_6/](http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/24_6/) (15.07.2015).
- М.В. Пименова, *Лексико-семантический синкретизм в диахронии и синхронии* // В.П. Казарин (глав. ред.), *Информационный вестник Форума русистов Украины. Крымский центр гуманитарных исследований* — Вып. 12, Симферополь 2010, с. 51–60.
- М.В. Пименова, *К вопросу о лексико-семантическом синкретизме* // *Русский язык: система и функционирование: Сб. Материалов V Международной научной конференции (11–12 октября 2011)*, БГУ, Минск 2011, с. 9–13.
- М.В. Пименова, *Семантическая деривация и синкретизм* // *Ученые записки Казанского университета. Серия «Гуманитарные науки»* — т. 154, кн .5, Казанский университет, Казань 2012, с. 132–136, <http://cyberleninka.ru/article/n/semanticheskaya-derivatsiya-i-sinkretizm> (15.01.2015).
- М.В. Пименова, *О лексико-семантическом синкретизме* // L. Vobořil (ред.), *Rossica Olomucensia LIII. Синкретизм и полифункциональность в языке*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2014, с. 31–39.
- Е.С. Саливон, *Жаргонизмы в компьютерной лексике немецкого языка* // *Материалы Республиканской студенческой научно-практической конференции «Лингвистические и социокультурные аспекты иностранного языка» (Брест, 18 мая 2012)*, БРГУ им. А. С. Пушкина, Брест 2012, с. 49–52, [http://www.brsu.by/sites/default/files/deutschlang/sbornik\\_2012.pdf](http://www.brsu.by/sites/default/files/deutschlang/sbornik_2012.pdf) (17.07.2015).
- З.В. Тодосиенко, *Семантическая деривация как важнейший механизм содержательной динамики языка (на материале русского и английского языков)*, «Фундаментальные исследования» 2014, № 5–3, с. 643–648, [www.rae.ru/fs/?Section=content&op=show\\_article&article\\_id=10003204](http://www.rae.ru/fs/?Section=content&op=show_article&article_id=10003204) (17.07.2015).
- К.А. Торсунова, Т.Е. Ембулаева, *Компьютерный жаргон как новая нелитературная разновидность русского языка* // VII Международная студенческая электронная научная конференция «Студенческий научный форум» 2015, <http://www.scienceforum.ru/2015/1351/12761> (10.12.2012).
- Г.Н. Трофимова, *Языковой вкус интернет-эпохи в России. Функционирование русского языка в Интернете: концептуально-*

- сущностные доминанты*, Издательство РУДН, Москва 2004, 300 с.
- О.А. Черепанова, *О соотношении понятий «семантический синкретизм» и «лексико-семантическая группа» в применении к лексической системе древнерусского языка*, //Г.В. Судаков (гл. ред.), С.А. Тихомиров (сост.), *Русская культура нового столетия: Проблемы изучения, сохранения и использования историко-культурного наследия*, Книжное наследие, Вологда 2007, с. 692–697, [http://www.booksite.ru/fulltext/suda/kov/8\\_01.htm](http://www.booksite.ru/fulltext/suda/kov/8_01.htm) (10.07.2013).
- I. Božetěchová, *Jazyk počítačů* // F. Daneš и др., *Český jazyk na přelomu tisíciletí*, Academia, Praha 1997, с. 105–113.
- D. Crystal, *Language and the Internet*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, 316 с.
- M. Černá, *K tvoření slov v počítačovém slangu* // O. Uličný, *Opera Academiae Pedagogicae Liberecensis. Series Bohemistica – Vol. III*, MMV, Eurolingua, Liberec 2004, с. 63–67.
- S. Čmejrková, *E-čeština*, «Čeština doma a ve světě» 2006, nr 1–4, s. 4–15.
- E. Jandová a kol., *Čeština na WWW chatu*, Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, Ostrava 2006, 264 с.
- M. Nečasová, *Substancovní výrazové prostředky v oblasti výpočetní techniky a elektronické komunikace v současné češtině*, diplomová práce (Mgr.), Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 2014, 91 s., [http://is.muni.cz/th/145981/ff\\_m/](http://is.muni.cz/th/145981/ff_m/) (10.07.2015).
- S.M. Newerkla, *Jazyk vybraných domovských stránek českých studentů a mladých absolventů vysokých škol v síti World Wide Web*, «Naše řeč» 1999, nr 82, с. 127–138.
- J. Sixtová, *Komunikace ve sféře výpočetní techniky*, diplomová práce (Mgr.), Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, Pedagogická fakulta, České Budějovice 2009, 124 с., [http://theses.cz/id/hunlbf/downloadPraceContent\\_adipIdno\\_10227](http://theses.cz/id/hunlbf/downloadPraceContent_adipIdno_10227) (12.10.2013).
- D. Svobodová, *Slovní zásoba na www chatu* // E. Jandová a kol., *Čeština na WWW chatu*, Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, Ostrava 2006, с. 101–158.

#### Источники

- Компьютерный жаргон*, <http://www.semsk.kz/computers/programs/diction.htm> (31.10.2010).
- Словарь компьютерного сленга*, <http://www.kmtn.ru/~kivok/slov.htm> (31.10.2010).
- Словарь компьютерного сленга*, <https://sites.google.com/a/ssga.ru/ssga4school/informatika/glossary/glossary-slang> (30.10.2010).
- Словарь сленга. Компьютеры*, [http://slanger.ru/?mode=library&r\\_id=2&page=63](http://slanger.ru/?mode=library&r_id=2&page=63) (31.10.2010).

## ЛЕКСИКА КОМПЬЮТЕРНОЙ РЕЧИ...

*Computer Slang Dictionary*, [http://lib.ru/ANEKDOTY/sleng2.txt\\_Piece40.01](http://lib.ru/ANEKDOTY/sleng2.txt_Piece40.01) (30.10.2010)

Český slang/Počítačový, [http://cs.wikibooks.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%BD\\_slang/Po%C4%8D%C3%ADta%C4%8Dov%C3%BD](http://cs.wikibooks.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%BD_slang/Po%C4%8D%C3%ADta%C4%8Dov%C3%BD) (31.10. 2010).

*Výběrový slovníček počítačového slangu*, <http://pcslang.wz.cz/> (31.10. 2010).

*Ladislav Vobořil*

### LEKSYKA KOMPUTEROWA

— ROSYJSKO-CZESKA ANALIZA SYNKRETOLOGICZNA

#### Streszczenie

Autor analizuje synkretyczne cechy potocznego słownictwa komputerowego (slang/żargon). Termin synkretyzm oznacza niedyskretne zjawiska lub połączenie, fuzję lub zjednoczenie różnych i często sprzecznych elementów. Synkretyzm na poziomie leksykalnym oznacza formalną i semantyczną asymetrię, gdy jeden znak może mieć dwa lub więcej znaczeń, lub jedno znaczenie może zostać wyrażone przez dwa lub więcej znaków. Synkretyzm jako leksyko-semantyczna kategoria jest traktowany jako jednoczesne połączenie dwu lub kilka denotatów lub sygnifikatów. Obejmuje on takie zjawiska jak metafora, metonimia, słowa-symbole, leksykę konotatywną, hiperonimy i frazeologizmy.

*Ladislav Vobořil*

### COMPUTER SLANG

— RUSSIAN-CZECH SINCRETOLOGIC ANALYSIS

#### Summary

The paper deals with syncretic features of computer non-literary (jargon/slang) words which are the object of research presented. The subject is syncretic features of this group of lexis. The term of syncretism describes some non-discrete phenomena or merging, fusion or union of diverse and contradictory elements. Syncretism at the lexical level means formal and semantic asymmetry when one sign can have two or more meanings or one meaning can be expressed in two or more different signs. Syncretism as a lexical-semantic category is understood as accumulation of two/multiple denotations and significations at the same time. Syncretism comprises such phenomena as metaphor, metonymy, symbolic words, connotative lexis, hyperonyms, phraseology.

G L O S S Y

FRANCISZEK APANOWICZ  
Uniwersytet Gdański

## PAN APOLEK, BENIA KRZYK I IZAAK BABEL

Niewielką książeczkę znanego literaturoznawcy rosyjskiego Iwana Jesaulowa na temat podtekstów kulturowych poetyki Izaaka Babela otrzymałem całkiem niedawno w wariacie elektronicznym (od samego autora)<sup>1</sup>. Znałem już jego studia o *Armii Konnej* i *Opowiadaniach odeskich*, opublikowane jako rozdziały głośnych książek *Категория соборности в русской литературе* (1995) i *Пасхальность русской словесности* (2004)<sup>2</sup>. Bardzo mi się podobały, więc ucieszyłem się, że ich autor poszedł za ciosem i podjął próbę całościowego ujęcia tej prozy. Trochę się więc rozczarowałem, kiedy zobaczyłem znane mi już studia, prawie niezmienione. Zmieniło się tylko to, że stały się rozdziałami jednej książki, połączonymi wspólnym tytułem, a zarazem podzielonymi na paragrafy opatrzone podtytułami, kierującymi odbiorem czytelnika. Poza tym całą książkę poprzedzono krótkim wstępem, wyjaśniającym motywy tej publikacji, zrealizowanej w bułgarskim wydawnictwie uniwersyteckim w Sofii. I dosłownie jedynie w kilku miejscach tekstu dokonane zostały drobne korekty, w najmniejszym stopniu niezmiennające toku wywodu ani wymowy obu rozdziałów.

<sup>1</sup> И.А. Есаулов, *Культурные подтексты поэтики И.Э. Бабеля*, Университетско изд-во «Св. Климент Охридски», София 2012.

<sup>2</sup> Jeśli się nie mylę, utworom Izaaka Babela Iwan Jesaulow poświęcił cztery publikacje: jedną we współautorstwie (Г.А. Белая, Е. А. Добренко, И. А. Есаулов, «Конармия» Исаака Бабеля, Москва 1993) i trzy autorskie: *Категория соборности в русской литературе*, Изд-во Петрозаводского университета, Петрозаводск 1995, гл. 9: *Этическое и эстетическое в поэтике И.Э. Бабеля («Пан Аполек»)*; *Логика цикла: «Одесские рассказы» Исаака Бабеля*, „Москва” 2004, nr 1; *Пасхальность русской словесности*, Круть, Москва 2004, гл. 13; *Псевдоморфоза рождественского архетипа: логика цикла И. Бабеля «Одесские рассказы»*. Teksty te były publikowane również w prasie.

A jednak w tym nowym układzie zabrzmiały jakoś inaczej, odsłoniły pewne nowe aspekty poruszanych zagadnień. Jeżeli w poprzedniej publikacji studium o *Armii Konnej* miało tytuł *Этическое и эстетическое в поэтике И.Э. Бабеля («Пан Аполек»)* i było włączone do szerszej problematyki soborowości w literaturze rosyjskiej, by — obok podobnych studiów o wybranych utworach, od *Słowa o Prawie i Łasce* metropolity Hilariona i *Słowa o wyprawie Igora*, przez dzieła Aleksandra Puszkina, Nikołaja Gogola, Fiodora Dostojewskiego, Michaiła Sałtykowa-Szczedrina, Lwa Tołstoja i Antona Czechowa, aż do powieści Wiktora Astafiewa z końca XX wieku — pełnić rolę jednego z argumentów potwierdzających postawioną w tytule książki tezę, to w ostatniej publikacji to samo studium nosi najzwyczajniejszy tytuł — *Armia Konna* i jest włączone w obręb szerszej problematyki określonej w jej tytule jako konteksty kulturowe poetyki Izaaka Babla. Podobnie jest z drugim studium, noszącym w książce *Пасхальность русской словесности* wyraźnie określony tytuł *Псевдоморфоза рождественского архетипа: логика цикла И. Бабеля «Одесские рассказы»*, ściśle „wpasowującym” je w problematykę całej tamtej książki, które w książeczce o Bablu nosi tytuł *Opowiadania odeskie* i tak samo włączone jest do kontekstów kulturowych poetyki Babla, czyli powinno być odczytywane w perspektywie znacznie szerszej niż pseudomorfoza archetypu bożonarodzeniowego, mimo że sama analiza cyklu nie uległa zmianie. Warto zaznaczyć, że ów bożonarodzeniowy archetyp jest elementem wyłożonej w książce *Пасхальность русской словесности* koncepcji, według której na obszarze całej kultury chrześcijańskiej można wyróżnić dwa podstawowe archetypy wywodzące się z dwóch najważniejszych wydarzeń w życiu Jezusa — narodzenia oraz śmierci i zmartwychwstania, przy czym w tradycji zachodniej dominuje archetyp Bożego Narodzenia, natomiast w tradycji prawosławnej archetyp paschalny, co ma istotne znaczenie dla rosyjskiej kultury w ogóle. W kulturze zachodniej, według autora książki, szczególnie mocno akcentowana jest nadzieja na życie ziemskie, tu i teraz, najbardziej cenione jest to, co materialne, zaś samo święto utraciło z czasem charakter religijny i skomercjalizowało się. Tymczasem w kulturze rosyjskiej nadzieja skierowana jest na życie wieczne i najwyższą wartość stanowi to, co duchowe<sup>3</sup>. Koncepcja ta wyraźnie wpisuje się w żywotną do dziś tradycję, wywodzącą się rzecz jasna ze słowianofilstwa i wielokrotnie później modyfikowaną.

<sup>3</sup> Por.: И.А. Есаулов, *Пасхальность русской словесности...*, s. 12–22.

Oba studia mają charakter analityczny, podobnie zresztą, jak większość rozdziałów we wspomnianych książkach. Chcę od razu podkreślić, że te analizy przeprowadzone zostały po mistrzowsku, z wielką precyzją i uwrażliwieniem na najdrobniejsze nawet niuanse, przy tym oparte zostały na pewnych założeniach wpływających na ich przebieg. W analizie *Armii Konnej* autor wychodzi ze sformułowanego *expressis verbis* już we wstępie założenia, że Babel jest „jednym z czołowych pisarzy *sowieckich*”, w twórczości których dawna tradycja kultury rosyjskiej została „w charakterystyczny sposób przeformatowana”, natomiast sam cykl, jak czytamy w pierwszym zdaniu studium, jest „prawdziwym i bezspornym arcydziełem kultury sowieckiej (obok utworów Ilfa i Pietrowa, Zoszczenki, Oleszy oraz innych wybitnych autorów sowieckich)”. Co prawda, twierdzenie to opatrzone zostało istotnymi zastrzeżeniami, że fenomen kultury sowieckiej nie został jeszcze w wystarczającym stopniu zbadany, a utwór nie mieści się bez reszty w bolszewickiej ideologii zwycięskiego ugrupowania partyjnego, ale to nie oznacza, że pozostaje całkowicie na zewnątrz kultury sowieckiej. Przeciwnie, znajduje się on w „duchowym polu kultury sowieckiej”, a potwierdza to fakt, że w jego twórczości „wartość Rewolucji (a więc i jej obrona) ani przez chwilę nie jest kwestionowana. Dla autora jest ona wartością bezwzględną”.

Następująca potem analiza jest przeprowadzona w taki sposób, że w każdym detalu zdaje się potwierdzać postawione tezy. W centrum uwagi znalazła się nowela *Pan Apolek*, jako — zdaniem autora — kluczowy utwór cyklu, a nawet swego rodzaju „manifest” twórczości Babla. Jego kluczową pozycję potwierdzać ma charakterystyczna symbolika liczb: utwór jest piąty z kolei w cyklu, historię Pana Apolka rozpoczyna piąte zdanie noweli, również „ukryta przed światem” ewangelia Pana Apolka jest piątą ewangelią, czyli apokryfem, korygującym w specyficzny sposób ewangelie kanoniczne. Autor tropi również liczne symbole, jak „rzucona pod nogi” bohatera (i zarazem narratora), zdobywcy miasta, ukryta przed światem ewangelia, obraz przedstawiający odciętą głowę Jana Chrzciciela, skojarzoną z toczącym się słonecznym dyskiem itd., a także rozmaite nawiązania intertekstualne, wiążące w jedną całość cykl, a także oba Testamenty ze współczesnością (chrzest w Jordanie i anty-chrzest — przejście przez Zbrucz itd.). Jednakże, mimo iż wywód jest przekonujący i dobrze udokumentowany, wnioski nie muszą być jednoznaczne i niepodważalne, zwłaszcza te, które autora *Armii Konnej* każą odbierać jako pisarza sowieckiego, mieszczącego się w „duchowym polu kultury sowieckiej”. Przecież

analizę cyklu można poprowadzić także inaczej, wychodząc nie od *Pana Apolka*, ale od innej noweli lub, trochę podobnie jak postąpił autor przy analizie *Opowiadań odeskich*, od ustalenia relacji między poszczególnymi utworami, zdarzeniami, postaciami. Wówczas wynik analizy mógłby być nieco inny. Zresztą również w tym ujęciu rewolucja, mimo że nominalnie jest bliska narratorowi, to czytelnikowi jest raczej obca, gdyż niesie zniszczenie, zwłaszcza na tle ewangelii Pana Apolka. A na przykład w nowelce *Gedali* kod rewolucji jest jednoznacznie skojarzony z kodem śmierci, zaś stary Gedali, który mówi o realnej rewolucji „tak”, bo musi, to marzy jednak o innej rewolucji, o nierealnej „rewolucji dobrych ludzi”. Wartość rewolucji, tej realnej, zostaje tu w istocie podważona. Podobne przykłady można mnożyć.

Warto w tym kontekście przytoczyć znamiennej odpowiedzi Siergieja Gandlewskiego na postawione przez niego samego pytanie, czy *Armia Konna* jest za rewolucją czy przeciw, która brzmi „za”, ale opatrzona została zastrzeżeniem, iż jest ona zbyt uproszczona, podobnie jak i pytanie. Za taką odpowiedzią przemawia według niego fakt, że w pełnym okrucieństwie wydźwięku książki Babla wyraźnie czuje się silną autorską nutę szczerego zachwytu brawurą i ekscesami wojny domowej, co zresztą spowodowało, że jednak była ona do przyjęcia (choć z zastrzeżeniami) dla reżimu bolszewickiego. Natomiast „częściową zbieżność jego filozofii twórczej z szablonowym bolszewickim optymizmem” uważa za całkowicie przypadkową<sup>4</sup>.

Z twierdzeniem, że *Armia Konna* jest „prawdziwym i bezspornym arcydziełem kultury sowieckiej”, nie mogę się zgodzić w całości również z innego powodu. Kultura sowiecka, jakkolwiek byśmy ją rozumieli, nie powstała przecież nagle, zaraz po przewrocie bolszewickim czy w czasie wojny domowej. Trudno też mówić o ukształtowanej kulturze sowieckiej w latach dwudziestych, zanim rozpoczęła się kolektywizacja i wielka industrializacja, przed procesami moskiewskimi, poddaniem kontroli władzy państwowej wszystkich związków twórczych oraz przed zakończeniem walki Józefa Stalina o jednoosobową władzę i okrzepnięciem systemu totalitarnego. Ukształtowała się ona jako wynik tych procesów. I — rzecz charakterystyczna — w tej nowej kulturze dla Babla nie było już miejsca.

Z drugiej strony pojawia się pytanie, czy Babel rzeczywiście był wiernym wyznawcą ideologii sowieckiej? Fakt, że służył on w or-

<sup>4</sup> С. Гандлевский, *Гибель с музыкой (о Бабеле)*, «Знамя» 2009, nr 9, <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/9/ga15.html> (27.10.2015). Przekład cytatów wszędzie — F.A.



ganach Czeki, sprawy nie przesądza, bowiem dla pisarza, zwłaszcza wyznającego taką dewizę, według której, jak wspominał Leonid Utiosow, „człowiek powinien wiedzieć wszystko, bo to ciekawe, choć niesmaczne”, zdobyta dzięki temu wiedza była bezcenna. Również propagandowe tekściki, pisywane pod pseudonimem Kirilla Lutowa do gazety wojskowej „Krasnyj kawalerist”, o których Siergiej Gandlewski pisał, że dominuje w nich wrzaskliwa frazeologia tamtych czasów i wszechobecna sztampa, mogły służyć jako rodzaj mimikry, gdyż tkwiąc w samym środku maszyny represji, choć tylko w roli tłumacza, od razu, jak twierdzi tenże Gandlewski, poczuł pismo nosem i nauczył się prowadzić podwójną grę, aby nie narazić się na represje, a nawet zgubę, a jednocześnie móc pisać: „Nie boję się, że mnie aresztują, byleby pozwolili pisać”.

Zsuzsa Hetenyi, węgierska badaczka, na prace której powołuje się Jesaułow, pragnąc dociec, jakie są prawdziwe poglądy Babla na rewolucję, zwraca się ku jego *Dziennikowi 1920 roku* i na podstawie zawartych w nim notatek dochodzi do wniosku, że pisarz „nie należał do tych, kto bodaj przez chwilę uwierzył w nową ideologię”, i nie oszukiwał samego siebie pod tym względem<sup>5</sup>. Natomiast Siergiej Gandlewski w autorze *Dziennika* widzi „odszczępieńca, przerażonego i oburzonego kronikarza smuty” i porównuje go do Iwana Bunina z *Przeklętych dni* i Władimira Nabokowa z *Tamtym brzegów*.

Kilka słów chciałbym jeszcze poświęcić studium o *Opowiadaniach odeskich*. Autor bardzo pomysłowo wyszukuje wszystkie nici łączące te cztery opowiadania w jedną całość, wyjaśnia pozorne niekonsekwencje i sprzeczności, docieka ukrytych sensów. Wykazuje na przykład, że w istocie odeski świat jest karnawałowy tylko na powierzchni, gdyż pod nią ukryte jest całkiem racjonalne podejście do władzy i mimo powtarzanych na każdym kroku sentencji o tym, że światem rządzą namiętności, tak naprawdę w utworze Babla widzimy, iż o wiele większą rolę odgrywają w nim pieniądze. Zwraca również uwagę na pewne podobieństwa odeskiego cyklu do *Armii Konnej*, w tym poetyzację przemocy i narzucanie czytelnikowi przekonania, że zwycięstwo agresywnej siły, zwłaszcza sprzężonej z zimnym wyrachowaniem, jest nieuniknione.

Nadzwyczaj interesującym elementem analiz Jesaułowa jest wątek trawestacji religijnej, dostrzeżony także przez innych badaczy, przywoływanych zresztą przez autora. Chodzi o to, że u podstaw

<sup>5</sup> Ж. Хетени, *Пик и тулик иноязычной еврейской литературы*, „Lechaim” 2001, nr 7 (111), <http://www.lechaim.ru/ARHIV/111/pik.htm>, (27.10.2015).

opowiadania *Lubka Kozak* leży obraz madonny z dzieciątkiem, który poddany został procesowi pseudomorfizacji. Lubka Kozak kojarzy się z ewangeliczną Bogurodzicą, a jej synek Dawidek z Mesjaszem, ale właściwie nie interesuje się ona swoim synkiem i nazywana jest wyrodną i paskudną matką, więc w istocie jest to anty-bogurodzica. Mamy tu zatem do czynienia z całkowitą reinterpretacją, a zarazem z całkowitym unieważnieniem prawdziwego sensu jej ewangelicznego wcielenia i wniesieniem innego sensu, przeciwnego temu, który jest obecny w tradycji chrześcijańskiej, natomiast zgodnego z tradycją żydowską — że prawdziwy Mesjasz jeszcze nie nadszedł i nadal jest oczekiwany. Co prawda, Babel ma na myśli, jak wykazuje autor, oczekiwanego mesjasza literackiego, jednak przybliżyć jego przyjście może on „tylko środkami *literackimi* — jako pisarz”, choć w *Opowiadaniach odeskich* interesował go przede wszystkim problem władzy.

We wstępie do swojej książeczki Jesaulow zaznaczył, że „rozpatruje poetykę Babel w kontekście kultury rosyjskiej, próbując ukazać transformacje, metamorfozy i pseudomorfozy, które zachodziły w tej kulturze”, mimo że nie kwestionuje prawomocności ujmowania jego twórczości z perspektywy kultury żydowskiej, a nawet chasydzkiej. Jednocześnie określa go, jak już wspomniałem wyżej, jako pisarza sowieckiego, wyróżniając ten epitet kursywą. Jednak w trakcie analiz zawartych w obu rozdziałach książki dominują odniesienia jego twórczości do kultury rosyjskiej w ogóle, a także żydowskiej i chrześcijańskiej, niewiele jest natomiast odniesień do haseł sowieckiej kultury. Widocznie Babel daje się odczytać jednak w nurtach innych tradycji niż sowieckie, które widoczne są być może tylko na powierzchni, co autor książki umie przecież doskonale zauważyć.

R E C E N Z J E

BŁAŻEJ SZEFLIŃSKI  
Łódź

Zofia Brzozowska, *Święta księżna kijowska Olga – wybór tekstów źródłowych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2014, 217 s.

Na przełomie 2014 i 2015 roku ukazała się pierwsza polskojęzyczna publikacja poświęcona w całości księżnej kijowskiej Oldze. Składają się na nią dwie zasadnicze części. Pierwsza, zatytułowana *Święta księżna kijowska Olga w świetle źródeł historycznych i tradycji cerkiewnej* (s. 9–41), zawiera krótkie opracowanie tematu będące raczej podsumowaniem dotychczasowych badań niż nowym przyczynkiem. Druga, nosząca tytuł *Święta księżna kijowska Olga – wybór tekstów źródłowych* (s. 43–202), obejmuje osiem tekstów źródłowych w wydaniu dwujęzycznym. Są to: *Pochwała Olgi*, *Żywot prologowy św. Olgi* (południowosłowiański), *Żywot prologowy św. Olgi* (ruski), *Kanon ku czci św. Olgi*, *Słowo o tym, jak ochrzciła się Olga*, *Żywot św. Olgi* (tzw. pskowski), *Żywot św. Olgi* (tzw. pskowski, redakcja skrócona), *Żywot obszerny św. Olgi*. Poza tym w książce znajdują się: *Przedmowa* prof. Macieja Kokoszki (s. 7–8), *Wykaz skrótów* (s. 203–204), *Bibliografia* (s. 205–210) oraz *Indeks* (s. 211–217).

W części drugiej oryginał cerkiewnosłowiański zajmuje strony parzyste, a sporządzony przez autorkę polski przekład – nieparzyste. Żaden z tekstów (oprócz fragmentów *Kanonu ku czci św. Olgi*) nie doczekał się wcześniej przekładu na język polski. Publikacja stanowi więc cenną pomoc dla badaczy średniowiecznej Rusi. Każdy tekst poprzedzony jest krótką, niedłuższą niż jednostronicowa, notką dostarczającą informacje o autorze, czasie i miejscu powstania, znanych nauce rękopisach i najważniejszych dla historiografii danych źródłowych zawartych w tekście, a także spisem wcześniejszych wydań, adresem przedrukowanej edycji i ważniejszą bibliografią. Z kolei za tekstem źródłowym znajdują się przypisy zawierające objaśnienia rzadko używanych terminów, sprostowania i informacje dodatkowe.

Postawa metodologiczna autorki nie budzi większych zastrzeżeń. Niemniej sposób podawania dat można było rozwiązać lepiej. Przy datach rocznych według ery konstantynopolitańskiej autorka konsekwentnie podaje daty od narodzenia Chrystusa ustalone uproszczoną metodą – data roczna ery konstantynopolitańskiej pomniejszona o 5508. Metoda ta byłaby zawsze poprawna, gdyby na obszarze powstawania tekstów źródłowych stosowano styl styczniowy, tymczasem obowiązywał tam styl wrześniowy. Byłoby z po-

## RECENZJE

żytkiem zarówno dla samej pracy, jak i dla czytających ją studentów (którzy powinni mieć świadomość, że pracując z tekstami z obszaru *Slavia Orthodoxa*, należy brać poprawkę na styl), gdyby przy dacie rocznej 6463 widniała w nawiasie data 954/955, a nie samo 955. Podobnie z pozostałymi datami, chyba że znamy datę dzienną lub miesiąc, co pozwalałoby na sprecyzowanie roku.

Z uchybień merytorycznych wskazać można chyba jedynie zdanie: „Od południowego wschodu ich [tj. Drewlan — B.S.] ziemie sąsiadowały bezpośrednio z terytorium Polan (kijowskich)” (s. 92). Wskazany jednak powinien być kierunek przeciwny — „Na południowym wschodzie”. Na szczęście jest to jedynie informacja poboczna.

Wskazówki bibliograficzne towarzyszące tekstom źródłowym wydają się rozsądnie dobrane, choć byłoby znacznie lepiej, gdyby w rubryce „Wybrana bibliografia” przy *Kanonie ku czci św. Olgi* znalazł się także adres wcześniejszego przekładu fragmentów utworu na język polski wspomnianego w notce wprowadzającej (s. 61). Niestety adresu tego nie ma ani tu, ani w żadnym innym miejscu książki.

Nie można nie wspomnieć, że praca napisana jest nie tylko poprawną polszczyzną (zdarzają się jedynie pojedyncze błędy, np. „zdaje się być” — s. 18, 44), ale również przyjemną w odbiorze. Autorka nie starała się nazbyt unaukować swoich rozważań i komentarzy, a przekład miejscami jest nieco swobodniejszy, dzięki czemu odbiór jest ułatwiony. Dzięki temu czytelnik może się skupić na meritum, a nie na formie. Postępowanie takie pozostaje w zgodzie z celem dydaktycznym publikacji pomyślanej „przede wszystkim jako pomoc dla studentów” (s. 7–8). Jedynym elementem, który niezbyt dobrze się komponuje z tym założeniem, jest zastosowanie w pracy łacińskich skrótów zarówno nazw ksiąg biblijnych, jak i niektórych elementów zapisów bibliograficznych (ed., trans.), i to również w przypadku prac polskojęzycznych. Byłoby to jak najbardziej uzasadnione, gdyby publikacja była rozprawą naukową adresowaną do międzynarodowego gremium specjalistów, co jednak w tym przypadku raczej nie ma miejsca.

Trzeba docenić także przypisy do tłumaczeń dostarczające wiele wartościowych informacji dodatkowych, w tym identyfikację cytatów z Pisma Świętego. Brak jej w jednym jedynie przypadku. Czytelnikom przydałaby się informacja, że wypowiedź Drewlan (s. 110–111) nie całkiem pasuje do kontekstu, bo dwa jej fragmenty są cytatem z przypowieści o przewrotnych rolnikach (Ewangelia Marka 12:7; Ewangelia Łukasza 20:14).

Należy podkreślić, że teksty źródłowe stanowiące najważniejszą część pracy zostały przełożone bardzo umiejętnie — zachowują dużą wierność, a jednocześnie nie zmuszają czytelnika do intensywnego wysiłku podczas lektury. Biorąc pod uwagę ich łączną objętość i jakość, należy wyrazić podziw dla wysiłku translatorskiego autorki. Jedynie gdzieś tam można bowiem dostrzec błędy i niekonsekwencje. Poniżej przedstawiam, mam nadzieję, wyczerpujące ich omówienie.

Wyrażenie *ино чю*<sup>45</sup> przetłumaczone jako „tym cudzie” (s. 46–47) należało oddać jako „innym cudzie”, na co wyraźnie wskazuje kontekst. Przekład zdania *Испытавши же добре въроу бѣтая кръсти сѧ ѿ патриарьха Вотиа* przetłumaczonego jako: „Poznawszy dobrze świętą wiarę, została ochrzczona przez patriarchę Focjusza” (s. 58–59), powinien brzmieć: „Poznawszy dobrze wiarę [chrześcijańską], święta [Olga] została ochrzczona przez patriarchę Focjusza”. Fraza *во Христа крестилася еси* została przełożona jako „w Chrystusie ochrciłaś się” (s. 134–135) zamiast prawidłowo „w Chrystusa ochrciłaś się” (wyraźne nawiązanie do Listu do Galatów 3:27). Wyrażenie *на упованне призвалъ еси* wbrew pozorom nie oznacza „przyzwałeś z nadzieją” (s. 144–145), ale „bezpiecznie przyzwałeś”. Z kolei słowo *намѣстникъ* owszem może mieć znaczenie „namiestnik”, tak jak przełożyła je autorka (s. 160–161, 182–183), ale tu w obydwu miejscach ma znaczenie „następcy” i tak należało je przełożyć. We frazie *благочестна законы непорочно сохраняя* autorka, zamieniając przysłówek *непорочно* na przymiotnik: „zachowywała nieskażone prawa pobożności” (s. 176–177), przeniosła akcent z wyjątkowych czynów Olgi na prawa. Dlatego właściwszy byłby przekład: „nieskazitelnie zachowywała prawa pobożności”. Wyrażenie *Внѣ винограда* oznacza dosłownie „Poza winnicą” i nie można go tłumaczyć jako „Przed winoroślą”, jak to zrobiła autorka (s. 184–185). Z kolei słowo *Цѣрѣградъ / Цесарюградъ* autorka przełożyła niekonsekwentnie, raz jako Konstantynopol (s. 58–59), a raz jako Carogród (s. 76–77).

Fraza *таково обрадованно знамение предъявляше еи на увѣрение хотящая быти благодати просвѣщенна земли Рускѣи*, trzeba przyznać trudna w interpretacji, niestety nie została przez autorkę prawidłowo odczytana — zaproponowany przez nią przekład: „taki radosny znak objawił jej, aby [ludzie] chcieli uwierzyć w łaskę oświecenia ziemi ruskiej” (s. 146–147), jest nielogiczny. Znak stanowił boską odpowiedź na modlitwy Olgi i nic nie wskazuje na jakikolwiek jego wpływ na innych ludzi. Prawidłowy przekład brzmi: „taki radosny znak objawił jej na potwierdzenie mającej nastąpić łaski oświecenia ziemi ruskiej”.

Pewne wątpliwości może budzić dotyczące niektórych słów zignorowanie zróżnicowania leksykalnego obecnego w oryginale. Słowo *коумиры* zostało konsekwentnie (z jednym tylko wyjątkiem) przetłumaczone jako „idole” (przedmioty kultu), jednak, zważywszy na to, że w dwóch z przekładanych tekstów występuje również słowo *идолн*, lepszym rozwiązaniem wydaje się tłumaczenie słowa *коумиры* jako „bożki” (taki też przekład na s. 118–119) lub „bałwany”. Za takim przekładem przemawia też fakt, że słowo „idole” występuje obecnie przede wszystkim w języku naukowym, a przekładane źródła takiego charakteru nie posiadają. „Bożki” lub „bałwany” więc lepiej komponowałyby się ze stylistyką tych tekstów. Drugim przykładem zignorowania oryginalnego zróżnicowania są frazy *сокрушати коумиры* (s. 58, 62, 66, 96, 146, 164, 184 — ortografia rozmaita) oraz *истерзати коумиры* (s. 68), które autorka ujednoliciła do „niszczyć idole”. Czasownik występujący w pierwszej

frazie istotnie znaczy „niszczyć, rozbijać, kruszyć”, ale ten w drugiej frazie należało przetłumaczyć jako „wyrwać”.

Także tłumaczenie słowa *преже* (w innych miejscach poprawnie przełożonego jako „wcześniej”) w jednym przypadku jako „jako pierwsza” (s. 68–69) nie wydaje się właściwe, ponieważ może u czytelnika wywołać wrażenie, że pomiędzy zawierającym je zdaniem a następnym (rozpoczynającym się od słów „Jej zaś pierwszej”) zachodzi paralela. Lektura oryginału natomiast takiego wrażenia nie dostarcza.

Również zastosowanie nawiasów kwadratowych sygnalizujących dopowiedzenia i uzupełnienia tłumaczki nie obyło się bez uchybień. Słowo *требница* autorka przetłumaczyła jako „[miejsca składania] ofiar” (s. 86–87, 96–97), a poprawnie byłoby bez nawiasów (tak na s. 46–47, 154–155). W kilku miejscach znajdujemy słowa nieobecne w oryginale i nieumieszczone w nawiasie – „jednak” (s. 119, pkt 14.3), „zdolnej” (s. 131) oraz „łaską” (s. 183). Wystąpił również zapewne przypadkowy błąd wzięcia w nawias nie tego słowa, co trzeba – zamiast „z głębi nocy” jest „z głębi [nocy]” (s. 67).

Kłopotliwe dla tłumaczy słowo *соборъ* niestety i tym razem nie zawsze zostało właściwie przełożone. Frazę *с митрополитом, и со всем священным собором* oddano jako „z metropolią i z całym świątobliwym zgromadzeniem [duchowieństwa]” (s. 90–91 i 98–99, gdzie nieco inna ortografia). Wydaje się mało prawdopodobne, aby zgromadzenie bliżej nieokreślonego duchowieństwa niższego szczebla autor źródła opisał zaszczytnym epitetem, podczas gdy metropolię wspominał bez żadnego epitetu. W związku z tym sędzę, że słowo *священным* pełni funkcję dookreślenia rodzaju zgromadzenia, a co za tym idzie, właściwszy wydaje się przekład: „z metropolią i z całym zgromadzeniem duchowieństwa”. Analogicznie należałoby postąpić z podobną frazą na s. 160–161. Natomiast frazę *со вселенскимъ соборомъ* autorka przełożyła jako „z powszechnym zgromadzeniem [duchowieństwa]” (s. 124–125), a powinno być „z soborem ekumenicznym” lub „z soborem powszechnym”, bo zastosowany w oryginale termin właśnie to oznacza. Różnica jest dość istotna – źródło sugeruje, że chrzest Olgi był wydarzeniem tak ważnym, że zebrał się wówczas sobór powszechny (!), a nie jakieś zgromadzenie duchowieństwa. Nawiasem mówiąc, prawidłowy przekład tego samego terminu znajdujemy nieco dalej (s. 127).

Szczególnie interesująca dla mnie jako filologa południowosłowiańskiego jest fraza *Вольгы княгыня, цѣрца роськаа* przetłumaczona jako „Olgi, księżnej, carycy ruskiej” (s. 58–59). Przekład taki sugeruje czytelnikowi, że w tekście źródłowym znalazła się niepoprawna tytulatura księżnej Olgi albo za sprawą błędu autora/przepisywacza, albo na skutek celowego zabiegu. Tak jednak nie jest. Przy słowie „carycy” znajduje się odsyłacz do przypisu następującej treści: „Olga jest nazywana carycą tylko w południowosłowiańskich odpisach niniejszego zabytku”. Tymczasem u Słowian Południowych słowo *царь* oznaczało nie tylko kogoś noszącego tytuł cesarza lub cara, ale również władcę w ogóle. To samo dotyczy słów pochodnych. Jednocześnie można

wykluczyć użycie słowa *царница* w znaczeniu konkretnego tytułu, ponieważ w czasie powstawania XIII-wiecznego odpisu, którego tekst został w omawianej publikacji przedrukowany, nikt na Rusi tytułu carskiego jeszcze nie nosił, a rzeczywisty tytuł został przecież w tekście umieszczony, i to nawet bliżej imienia. W związku z tym wspomnianą frazę należało przetłumaczyć „księżnej Olgi, władczyni ruskiej”.

Samo słowo *царь* także sprawiło autorce trudności. W odniesieniu do Efrona, syna Cochara (s. 134–135) oraz Salomona (s. 136–137) zostało przełożone jako „cesarz”. Jednak w przypadku postaci starotestamentowych powinno się je tłumaczyć jako „król” (taki też przekład widnieje dwukrotnie na s. 184–185). Analogicznie Sybilla powinna być nazwana „królową południa” (s. 137).

Na zakończenie wypada zwrócić uwagę, że — co uważny Czytelnik na pewno dostrzegł — znaczna część powyższych uwag dotyczy spraw błażych, niewpływających na ogólną wartość publikacji. Omawiana książka bowiem w istotny sposób wydłuża wciąż krótką listę średniowiecznych zabytków piśmiennictwa Słowian Wschodnich i Południowych, które zostały przełożone na język polski w całości. Biorąc pod uwagę jakość przekładu, pozostaje mieć nadzieję, że autorka będzie w przyszłości kontynuowała prace translatorskie.

## JOANNA DARDA-GRAMATYKA

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Magdalena Kuratczyk, Dorota Piekarska-Winkler, *Nie taki diabeł straszny, jak go malują. Rosyjskie imiesłowy przymiotnikowe i przysłówkowe. Zwroty imiesłowe. Podręcznik dla Polaków z ćwiczeniami i kluczem odpowiedzi*, Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015, 218 s.

Motywacją do napisania książki *Nie taki diabeł straszny, jak go malują. Rosyjskie imiesłowy przymiotnikowe i przysłówkowe. Zwroty imiesłowe. Podręcznik dla Polaków z ćwiczeniami i kluczem odpowiedzi* był brak na rynku opracowań praktycznych w zakresie tego rodzaju form językowych, a także błędy popełniane przez studentów na zajęciach. Magdalena Kuratczyk i Dorota Piekarska-Winkler stworzyły podręcznik, który przeznaczony jest przede wszystkim dla Polaków uczących się języka rosyjskiego. Jego zadaniem jest według autorek: „pomoc w opanowaniu zasad tworzenia i użycia rosyjskich imiesłowów z aktywnym uwzględnieniem języka polskiego oraz ukazanie podobieństw i różnic między językami na poziomie normy i zwyczaju językowego” (s. 5).

W książce wydrebnione zostały cztery podstawowe części: pierwszy rozdział traktuje o imiesłowach przymiotnikowych i zwrotach imiesłowowych.

## RECENZJE

Rozdział drugi został poświęcony imiesłowom przysłówkowym i imiesłowowym równoważnikom zdania. Rozdział trzeci to ćwiczenia powtórzeniowe, a w czwartym znaleźć można oryginalne teksty o charakterze kulturoznawczym, naukowym i oficjalne, w których materiał gramatyczny prezentowany jest w naturalnym kontekście.

Fragmety podręcznika, które dotyczą teorii, są przedstawiane częściowo w obu językach, a częściowo tylko w języku rosyjskim, co może budzić pewne wątpliwości — w niektórych miejscach trudno byłoby uzasadnić obecność polszczyzny.

Należy zwrócić uwagę na fakt, że teoria została zaprezentowana w sposób bardzo przystępny, co moim zdaniem może być ułatwieniem w przyswojeniu przez studentów dość trudnych zagadnień. Ponadto wywody teoretyczne zostały bogato zilustrowane przykładami, a ćwiczenia dotyczące poszczególnych partii materiału wprowadzone zostały na zasadzie wzrastającego stopnia trudności. Źródłem wielu przykładów był Narodowy Korpus Języka Rosyjskiego, a przy prezentacji ekwiwalentów międzyjęzykowych również Polsko-Rosyjski i Rosyjsko-Polski Korpus Równoległy.

Na końcu podręcznika znajduje się klucz do ćwiczeń, ale — uwaga — skorzystanie z niego na zajęciach będzie utrudnione, ponieważ został on wydrukowany do góry nogami. Tuż za kluczem znajduje się mikrosłownik imiesłowów i form pokrewnych, w którym, oprócz form regularnych i prawidłowych, znaleźć można także te, które Polacy tworzą często, a które w języku rosyjskim nie występują (np. бив, браный, вернутый). Te niepoprawne formy imiesłowów zapisane zostały czcionką bez wyróżnienia i znajduje się przy nich informacja o tym, że dana forma nie istnieje, a także odsyłacz do formy prawidłowej.

Podręcznik może być wykorzystywany na różnych zajęciach — zarówno na gramatyce praktycznej, jak i opisowej, jak też w ramach ćwiczeń z gramatyki kontrastywnej, ale też stylistyki funkcjonalnej. Jak zaznaczają autorki w przedmowie, „materiały podręcznika poddane były weryfikacji na zajęciach dydaktycznych ze studentami Uniwersytetu Warszawskiego w latach 2010–2014” (s. 6).

Publikacja warta jest tego, by każdy, kto uczy języka rosyjskiego, lub też uczy się go, miał ją na swojej półce i często do niej sięgał, bo w sposób przejrzysty prezentowane są w niej zagadnienia trudne. Udało się autorkom stworzyć pracę, którą warto wykorzystywać przy omawianiu sposobów tworzenia i stosowania imiesłowów. Może okaże się, że jednak „nie taki diabeł straszny, jak go malują”.



S P R A W O Z D A N I A

Międzynarodowa konferencja naukowo-metodyczna z cyklu  
*Nauczanie języka rosyjskiego na neofilologii i innych kierunkach*

W dniu 16 października 2015 roku odbyła się Międzynarodowa konferencja naukowo-metodyczna z cyklu *Nauczanie języka rosyjskiego na neofilologii i innych kierunkach*. Organizatorem wydarzenia byli Instytut Filologii Słowiańskiej i Centrum Języka i Kultury Rosyjskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Wśród gości znaleźli się wybitni specjaliści w zakresie metodyki nauczania języka rosyjskiego. W trakcie konferencji wygłoszono jedenaście referatów.

Po otwarciu konferencji, której celem – jak podkreślali organizatorzy – było podwyższenie poziomu nauczania języka rosyjskiego na filologii rosyjskiej i innych kierunkach, jako pierwsza zabrała głos dr Anna Pado z Lublina (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej). W wystąpieniu zatytułowanym *Kształtowanie kompetencji metodycznej przyszłych nauczycieli języków obcych* dr Pado szczególną uwagę zwróciła na konieczność wzmocnienia aspektu praktycznego w kształceniu nauczycieli. Prelegentka mówiła o tym, że tradycyjna forma zajęć jest mało skuteczna, że nowe podejście wymaga przesunięcia akcentu na praktykę. Zauważyła także, że twórcze podejście do zawodu ciągle pojawia się rzadko, a przecież uczniowie często naśladują swoich nauczycieli. Według Anny Pado problemem młodych nauczycieli jest brak umiejętności metodycznych. Mają oni wiedzę przedmiotową, znają język, ale często nie umieją tego wykorzystać w procesie nauczania. Dr Pado w swoim wystąpieniu podkreśliła, że studentom brakuje praktyk zawodowych. W swoim referacie prelegentka zaprezentowała także przykłady innowacji, jakie wprowadzone zostały na UMCS (m.in. łączenie grup językowych, stratyfikacja ze względu na poziom znajomości języka czy też nieco inny tryb odbywania praktyk studenckich), a także projekty, jakie zostały już zrealizowane. Swoje wystąpienie Anna Pado podsumowała refleksją o tym, że przygotowanie do zawodu nauczyciela trwa całe życie.

Kolejną prelegentką była dr Halina Zając-Knapik (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków), która przedstawiła propozycje optymalizacji nauczania języka rosyjskiego na zajęciach z praktycznej nauki języka na studiach rusycystycznych. Mówiła o tym, że wśród studentów wzrasta oddziaływanie transferu negatywnego i że wprowadzanie komentarza gramatycznego i ćwiczeń tłumaczeniowych w celu niwelowania błędów interferencyjnych jest, według niej, koniecznością. W swoim wystąpieniu dr Zając-Knapik

przedstawiła także propozycję wprowadzania kwantów (na przykładzie czasowników) na zajęciach z praktycznej nauki języka.

Trzeci wykład dotyczył nauczania specjalistycznego języka rosyjskiego zagranicznych studentów na studiach medycznych. Swoimi refleksjami podzieliła się dr Ała Aleksandrowna Carikowa (Белорусский государственный медицинский университет, Минск). Zwróciła ona uwagę na fakt, że opanowanie języka jest możliwe wtedy, kiedy człowiek uczy się w procesie, w działaniu i dlatego też w projektach prowadzonych na Białoruskim Państwowym Uniwersytecie Medycznym odbywa się to w dwóch formach: na zajęciach i w konfrontacji z codziennym życiem, czyli w klinice. W podsumowaniu prelegentka zaakcentowała, że języka związanego z przypadkami klinicznymi należy uczyć na przypadkach klinicznych.

Po krótkiej przerwie kontynuowano obrady. Panie doc. dr Magdalena Kuratczyk i dr Dorota Piekarska-Winkler z Uniwersytetu Warszawskiego zaprezentowały wydany niedawno podręcznik *Rosyjskie imiesłowy przymiotnikowe i przysłówkowe. Zwroty imiesłowowe. Podręcznik dla Polaków z ćwiczeniami i kluczem odpowiedzi. Zwroty imiesłowowe. Podręcznik dla Polaków z ćwiczeniami i kluczem odpowiedzi*. Książka jest przeznaczona dla studentów o różnej znajomości języka. Motywacją do jej napisania, jak powiedziały autorki, był brak opracowań praktycznych w zakresie tych form językowych i błędy popełniane przez studentów. Książka ta, oprócz ćwiczeń z kluczem, zawiera także słowniczek z około 500 formami imiesłowowymi i pokrewnymi.

Kolejny referat został wygłoszony przez mgr Joannę Olechno-Wasiluk (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn) i dotyczył wykorzystania słowników lingwokulturologicznych w nauczaniu języka rosyjskiego jako obcego. Prelegentka próbowała odpowiedzieć na pytanie, jak przez język poznać kulturę i jak przez kulturę poznać język? Wiąże się to z tym, że znajomość języka nie wystarczy do komunikacji. Ważna jest, według prelegentki, także znajomość realiów, kraju, kultury. Joanna Olechno-Wasiluk zwróciła uwagę na fakt, że słownik lingwokulturologiczny może być doskonałym narzędziem wspierającym nowoczesną komunikację. Przytoczyła także przykłady form pracy ze słownikami, które nie zniechęcą studentów.

Następna prelegentka, dr Katarzyna Oszust-Polak (UMCS, Lublin), podzieliła się swoimi spostrzeżeniami związanymi z użytecznością ćwiczeń translacyjnych w dydaktyce języka rosyjskiego, a także wątpliwościami z terminologią stosowaną przy tych ćwiczeniach (tłumaczenie? translacja? przekład?). Referentka zauważyła, że elementy translacji wykorzystywane są w kształtowaniu wszystkich sprawności językowych, ale kwestię dyskusyjną stanowią polecenia do ćwiczeń. Uznała ona, że ćwiczenia oparte na elementach translacyjnych mają sens, ale należy je stosować umiejętnie i z umiarem.

Po krótkiej przerwie obiadowej wystąpiła dr Nadzieja Kuptel (Uniwersytet Warszawski), która zwróciła szczególną uwagę na to, że każdy nauczyciel powinien być także psychologiem szanującym swoich uczniów czy studen-

tów. Według dr Kuptel najbardziej produktywnymi formami pracy są spór i dyskusja. Żeby mogły się one odbyć, konieczna jest samodzielna praca poza zajęciami, bez której uczeń nie będzie w stanie ukształtować umiejętności niezbędnych do skutecznego komunikowania się.

Dr Łukasz Karpiński i dr Piotr Michałowski (Uniwersytet Warszawski) zaprezentowali uczestnikom konferencji minitezaurus i przedstawili możliwości pracy z nim na różnych etapach nauczania języka. Wyrazili oni opinię, że minitezaurus, czyli nieduży słownik dwujęzyczny tworzony przez uczniów bądź studentów podnosi zarówno znajomość języka, jak i wiedzę ogólną. Jest to materiał glottodydaktyczny, ale także element procesu poznawczego i jednocześnie rezultat tego procesu. Panowie wyróżnili trzy podstawowe typy minitezaurusów: niekontrastywny polsko-obcy, niekontrastywny obco-polski i dwujęzyczny tezaurus kontrastywny, który opisuje dwie rzeczywistości poprzez ekwiwalenty funkcjonalne. Uczestnicy konferencji mieli także możliwość zapoznania się z przykładowymi mikrostrukturami tego rodzaju słowników. Minitezaurus, według autorów wystąpienia, to wygodna i oszczędna forma notowania pozwalająca uporządkować i przyswoić wiedzę, a także rozwijać kompetencję leksykograficzną i aktywizować studentów.

Kolejna prelegentka, dr Zoja Kuca (UMCS, Lublin), przedstawiła możliwości, jakie daje tłumaczenie *a vista*, które może być traktowane jako oddzielny typ tłumaczenia lub jako jedna z technik tłumaczenia ustnego. Autorka podała przykłady ćwiczeń, jakie mogą zostać wykorzystane na zajęciach w celu przygotowania studentów do tego rodzaju tłumaczenia.

W dalszej części konferencji doc. Marina Rodina (Белорусский государственный университет, Минск) przedstawiła innowacje, jakie wprowadziła na zajęciach dla studentów zagranicznych (przede wszystkim z Chin), którzy nie chcą czytać, a nawet jeśli czytają, to nie rozumieją tego, co czytają. Ponieważ, jak zauważyła autorka wystąpienia, studenci ci mają problem z przyswojeniem tekstów drukowanych, to rozwiązaniem okazało się zastosowanie wielokanałowych źródeł informacji. Metoda „od filmu do tekstu” spowodowała, że po obejrzeniu filmu i wykonaniu ćwiczeń studenci, jak wynika z obserwacji doc. Rodiny, chętniej zaczynają sięgać po teksty pisane. Taka kolejność pobudza ich zainteresowanie i zwiększa efektywność pracy.

Na zakończenie konferencji wystąpiła dr Regina Rybicka (UMCS, Lublin), która także zwróciła uwagę na to, że na zajęciach należy wykorzystywać różne kanały informacji. Aktualne nauczanie to, według autorki referatu, nie tylko przekazywanie wiedzy, ale przede wszystkim działania, dzięki którym student otrzymuje instrumenty do rozwiązywania problemów. Podsumowaniem była refleksja, że uniwersytety stały się zwykłymi kuźniami pracowników i że odejście od kultuwowania relacji mistrz–uczeń powoduje między innymi także odstąpienie na wyższych uczelniach od pracy wychowawczej. A przecież, jak przekonywała dr Rybicka, praca w grupie studenckiej często przekłada się na jakość późniejszej pracy w firmie.

## SPRAWOZDANIA

Podczas konferencji można było wysłuchać wielu ciekawych i różnorodnych referatów. Poruszono tematy trudne i kontrowersyjne. W trakcie obrad wywiązało się kilka bardzo inspirujących i dających do myślenia dyskusji.

Warto podkreślić, że w przyjaznej atmosferze specjaliści z zakresu dydaktyki języka rosyjskiego mieli szansę podzielić się swoimi doświadczeniami, za co podziękowania należą się organizatorom. Wygłoszone referaty i artykuły zostaną opublikowane w materiałach pokonferencyjnych.

*Joanna Darda-Gramatyka*  
*Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie*

### Międzynarodowa Konferencja Naukowa *50 lat Rusycystyki Rzeszowskiej*

W dniach 23–24 października 2015 roku z okazji 50-lecia istnienia filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Rzeszowskim odbyła się konferencja *50 lat Rusycystyki Rzeszowskiej* zorganizowana przez Katedrę Filologii Rosyjskiej. Wzięli w niej udział przedstawiciele polskich ośrodków naukowych (Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu Śląskiego, Uniwersytetu Opolskiego, Uniwersytetu Szczecińskiego, Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, Uniwersytetu w Białymstoku, Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie) oraz z ośrodków zagranicznych: Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Pedagogicznego im. Aleksandra Hercena w Sankt Petersburgu (Rosja), Odeskiego Uniwersytetu Narodowego im. I.I. Miecznikowa (Ukraina) i Bałtyckiej Akademii Międzynarodowej w Rydze (Łotwa).

W uroczystym otwarciu konferencji uczestniczyli przedstawiciele władz uczelni: Rektor Uniwersytetu Rzeszowskiego prof. dr hab. Aleksander Bobko oraz były Dziekan Wydziału Filologicznego prof. dr hab. Kazimierz Ożóg, którzy zwrócili uwagę na piękno języka i literatury rosyjskiej, a także na udział rzeszowskich rusycystów w tworzeniu miejscowego ośrodka akademickiego i na ich wkład do polskich badań slawistycznych. Następnie o wieloletniej współpracy z Katedrą Filologii Rosyjskiej w zakresie organizowania konferencji naukowych, wymiany grup studenckich i staży naukowych mówili goście honorowi z zagranicznych ośrodków akademickich: prof. Irina P. Łysakowa (Sankt Petersburg) i Jewgienij N. Stiepanow (Odessa).

Na koniec części oficjalnej Kierownik Katedry Filologii Rosyjskiej prof. dr hab. Zofia Czapiga przedstawiła 50-letnią historię rzeszowskiej rusycystyki, wskazując osiągnięcia dydaktyczne, naukowe i organizacyjne jednostki.

Obrady prowadzone były w trzech sekcjach: literaturoznawczo-kulturoznawczej, metodycznej oraz lingwistycznej. Ogółem wygłoszono 44 referaty,

kilka osób zgłosiło udział zaocznie. Prezentowane były różnorodne kierunki badawcze oraz tendencje rozwojowe poszczególnych dyscyplin filologicznych.

W ramach obrad sekcji literaturoznawczo-kulturoznawczej ogłoszono 16 referatów. Najwięcej uwagi poświęcono różnorodnym kwestiom związanym z prozą rosyjską. Taką problematykę podejmowali m.in.: Ewa Gazdecka (Warszawa) *Lew Tolstoj w świecie wartości. Wartości wczoraj i dziś*; Martyna Sienkiewicz (Warszawa) *Измена в „Отчаянии” В. Набокова*; Monika Knurowska (Kraków) *Художественное постижение истории и индивидуальной судьбы в романе „Державин” Юрия Домбровского*; Adam Karpiński (Kraków) *„Anna Karenina” Lillii Kim jako przykład gry z klasyczną literaturą rosyjską*; Siarhei Padsasonny (Warszawa) *Идея русской жертвенности: от Ф.М. Достоевского до современности*; Henryk Grzyś (Rzeszów) *Образ России в автобиографической повести А.Н. Толстого „Детство Никиты”*; Jolanta Greń-Kulesza (Opole) *Kategoria losu we współczesnej literaturze rosyjskiej. Różne aspekty dramaturgii rosyjskiej* omawiane były w wystąpieniach: Haliny Mazurek (Sosnowiec) *Male formy w nowej dramaturgii rosyjskiej*; Natalii Malutiny (Rzeszów) *Стереотипы массового сознания в современной русской драме (на материале пьес Александра Марданя)*; Anny Maroń (Rzeszów) *Образ „маленького человека” в драматургии Н. Коляды* i Renaty Nowak (Rzeszów) *Особенности действия в монодрамах Е. Гришкова*. Z kolei liryki rosyjskiej dotyczyły referaty Kazimierza Prusa (Rzeszów) *Молитвы поэты Jana Bernarda*; Agnieszki Lis-Czapigi (Rzeszów) *В кругу экзистенциальной тематики — лирика Сергея Маковского* i Anny Toczyńskiej-Pęksy (Rzeszów) *Природа в лирике Piotra Wiazemskiego*. Ciekawymi spostrzeżeniami podzielili się w swoich referatach Lucjan Suchanek (Kraków) *Refleksja nad stanem studiów nad Rosją. Filologia a kulturologia* oraz Irena Rudziewicz (Olsztyn) *Ранние рассказы Максима Горького на занятиях по русской литературе*.

W sekcji metodycznej wysłuchano 13 referatów. W zdecydowanej większości podejmowane były kwestie dydaktyki w szkole wyższej. O aktualnych kierunkach metodyki nauczania języka rosyjskiego jako obcego w Rosji mówiła Irina P. Łysakowa (Sankt Petersburg) *Актуальные направления развития методики обучения РКИ на кафедре межкультурной коммуникации РГПУ им. А.И. Герцена*. Natomiast różnym aspektom nauczania języka rosyjskiego w polskich uczelniach poświęcone były referaty: Ewy Dźwierżyńskiej (Rzeszów) *Использование прессы как фактор, стимулирующий к практическому овладению русским языком как иностранным*; Haliny Zajęc-Knapik (Kraków) *Модели и теории порождения речи и обучение русскому языку студентов-русистов*; Katarzyny Oszust-Polak (Lublin) *Ćwiczenia przekładowe w procesie kształtowania sprawności i kompetencji językowych*; Anny Szafernakier-Świrko (Warszawa) *Aktywny trening jako efektywny model uczenia się*; Małgorzaty Dziezdic (Rzeszów) *Использование избранных инструментов GOOGLE в*

обучении иностранному языку; Marii Kossakowskiej-Maras (Rzeszów) *Особенности конструктивного (конструктивистского) подхода в процессе преподавания и изучения иностранного языка в системе вузовского образования*; Joanny Smoły (Rzeszów) *Формирование умений креативного письма на занятиях по практикуму русского языка – результаты исследований*; Magdaleny Woś (Rzeszów) *Мотивационное обеспечение занятий по практикуму русской речи со студентами первого курса, начинающими учебу „с нуля”*. Swoimi spostrzeżeniami wynikającymi z badań ankietowych podzieliła się Anna Źarska (Rzeszów) *Гендерные особенности языкового поведения филологов-русистов*, а о sposobach komplementowania mówiła Katarzyna Buczek (Rzeszów) *Комплимент в интернет-пространстве*.

Podczas obrad sekcji lingwistycznej wysłuchano 15 referatów, w których pojawił się cały wachlarz zagadnień: od czysto lingwistycznych, poprzez kulturologiczne, etnolingwistyczne, translatoryczne, dyskursywne po językowy obraz świata. W większości prezentowano synchroniczny opis badanych zjawisk. Wyłącznie rosyjskojęzycznego materiału badawczego dotyczyły m.in. referaty Jeleny Wojcewej (Odessa) *Принципы номинации женской одежды в русском языке*; Jewgienija N. Stiepanowa (Odessa) *Регионализмы как компоненты сравнительных конструкций*; Ewy Kapeli (Sosnowiec) *Оценка „чужого” в политическом интервью*; Anny Stasienko (Rzeszów) *Об одном типе парцеллированных предложений в современном русском языке*. Zdecydowanie dominowały prace kontrastywne, rosyjsko-polskie. Z takimi referatami wystąpili m.in.: Małgorzata Borek (Sosnowiec) *Konceptualizacja ciekawości w języku rosyjskim i polskim*; Ewa Straś (Sosnowiec) *Серафимы, херувимы, архангелы... Этнокультурный взгляд на проблему перцепции (в русско-польском сопоставлении)*; Zofia Czapiga (Rzeszów) *О экспресивности шиповидеи emotywnych (na materiale języка rosyjskiego i polskiego)*; Dorota Chudyk (Rzeszów) *Семантика и структура сравнительных конструкций типа гибкий как... (на материале русского и польского языков)*; Grzegorz Ziętala (Rzeszów) *„Бабушкина ветчина” или о бренднейминге продовольственных товаров со словом „бабушка/babcia” в русском и польском языках*. Trzech języków: polskiego, rosyjskiego i angielskiego dotyczyło wystąpienie Artura Czapigi (Rzeszów) *Formy adresatywne jako część makroaktu mowy aprobaty w języку polskim, rosyjskim i angielskim*. Z kolei o problemach ekwiwalencji przekładowej mówiły: Maria Puk (Rzeszów) *Бинарная эпистемическая модальность в переводе* i Anna Rudyk (Rzeszów) *Rosyjskie ekwiwalenty tekstowe performatywu dziękuję*. Badań diachronicznych dotyczyły referaty Doroty Głuszak (Lublin) *Морфологическая адаптация заимствованных существительных в русском языке первой половины XVII века (на материале Вестей-Курантов)* i Jolanty Kur-Kononowicz (Rzeszów) *Изменения названий черемухи на протяжении веков*.

Wszystkie wygłoszone referaty cechował wysoki poziom merytoryczny i interesująca tematyka, co potwierdzały ożywione dyskusje w poszczególnych sekcjach oraz rozmowy po zakończeniu obrad. Konferencja była okazją do podzielenia się spostrzeżeniami naukowymi, wymiany poglądów na temat miejsca języka i literatury rosyjskiej w zmieniającej się rzeczywistości oraz poszukiwania nowatorskich i skutecznych metod nauczania języka rosyjskiego jako obcego. Referaty zaprezentowane podczas obrad, jak również zgłoszone, ale nieodczytane z powodu nieobecności autorów, doczekają się publikacji w trzech oddzielnych tomach.

*Agnieszka Lis-Czapiga*  
*Uniwersytet Rzeszowski*

Konferencja naukowa  
*Przestrzenie przekładu*, Sosnowiec 15–16 października 2015

W dniach 15–16 października 2015 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego odbyła się konferencja naukowa *Przestrzenie przekładu* zorganizowana przez Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego. W skład komitetu naukowego weszły dr hab. Jolanta Lubocha-Kruglik oraz dr hab. Oksana Małysa, w skład komitetu organizacyjnego – dr Gabriela Wilk, mgr Anna Paszkowska-Wilk, mgr Anna Podstawska oraz mgr Sławomir Smugowski.

W konferencji wzięło udział ponad pięćdziesięciu uczestników z polskich i zagranicznych ośrodków naukowych. Wśród uczestników krajowych znaleźli się przedstawiciele dziesięciu uczelni: Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Gdańskiego, Uniwersytetu Jagiellońskiego, Uniwersytetu Łódzkiego, Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Uniwersytetu Śląskiego, Uniwersytetu Warszawskiego oraz Akademii Jana Długosza w Częstochowie i Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II. Ośrodki zagraniczne reprezentowali naukowcy z Instytutu Literatury Światowej im. Gorkiego w Moskwie oraz Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego.

Przedmiotem refleksji konferencji były m.in. współczesne zjawiska transferu międzyjęzykowego, funkcjonowanie tekstów tłumaczonych i ich recepcje, opis relacji systemowo-językowych i kulturowych w przekładzie, rozważania na temat analiz przekładowych. Tematy te pozwoliły na uchwycenie typowej dla przekładoznawstwa wieloaspektowości i różnorodności, wynikającej z interdyscyplinarnego charakteru badań nad przekładem.

Obrady odbywały się w trzech sekcjach: przekład specjalistyczny, przekład audiowizualny i przekład artystyczny. Utworzono również sekcje dla studentów, które cieszyły się dużym zainteresowaniem adeptów naszej dyscypliny. Młodzi naukowcy reprezentowali następujące uczelnie: Uniwersy-

## SPRAWOZDANIA

tet Śląski, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II oraz Moskiewski Uniwersytet Państwowy im. Łomonosowa. Oprócz tradycyjnej formy odczytywania referatów, organizatorzy zapewnili także możliwość wystąpienia oraz udziału w dyskusji podczas wideokonferencji.

Konferencję *Przestrzenie przekładu* otworzył dziekan Wydziału Filologicznego prof. dr hab. Rafał Molencki. Następnie gości przywitał dyrektor Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej Uniwersytetu Śląskiego prof. zw. dr hab. Henryk Fontański oraz organizatorzy konferencji. W trakcie obrad plenarnych ogłoszono cztery referaty. Wystąpienie pana dr hab. prof. A.JD Piotra Mameta poświęcone było tłumaczeniu filmów z Jamesem Bondem na język francuski, niemiecki i polski. Dr hab. Józef Kuffel z Uniwersytetu Jagiellońskiego wypowiedział się na temat translacji tekstu religijnego oraz twórczości przekładowej świętych Niła Sorskiego i Paisjusza Wieliczkowskiego. Kolejny referat, dra hab. Kiryła Czekałowa z Moskwy, poświęcony był strategiom adaptacyjnym w rosyjskich przekładach utworów hrabiny de Ségur. Obrady plenarne zamknęło wystąpienie dr hab. Jolanty Lubochy-Kruglik poświęcone barierom w przekładzie.

Prace w sekcjach przekładu artystycznego oraz przekładu specjalistycznego przebiegały równolegle. Podczas obrad sekcji przekładu artystycznego, którą prowadziła dr hab. Jolanta Lubocha-Kruglik, poruszono problematykę: aluzji socjokulturowej w przekładzie (dr Katarzyna Sadowska-Dobrowolska), działalności tłumacza w roli twórcy oraz twórcy w roli tłumacza (dr Anna Fimiak-Chwiłkowska), pragmatyki w kontekście procesu przekładu (dr Sabina Deditius) oraz tłumaczenia Biblii (dr Łukasz Płęs). Sekcji przekładu specjalistycznego przewodniczył dr hab. prof. A.JD Piotr Mamet. Prelegenci podzielili się rozważaniami na temat tłumaczenia i opisu leksykograficznego wybranych terminów polityczno-dyplomatycznych na materiale języka rosyjskiego i polskiego (dr Ewa Białek), poszukiwania rosyjskich odpowiedników przekładowych polskich terminów cywilnoprawnych z zakresu orzeczeń w postępowaniu cywilnym (dr Teresa Zobek) oraz rodzajów kontratów w polskim prawie karnym i propozycji ich przekładu na język rosyjski (dr Dariusz Gancarz). Obrady każdej z sekcji zakończyły się dyskusją.

Po przerwie wznowiono pracę w sekcji przekładu artystycznego, której przewodniczył prof. zw. dr hab. Henryk Fontański. Uczestnicy wypowiedzieli się na temat świata karnawału w polskich przekładach powieści Borysa Akunina (dr hab. Oksana Małysa), ksenizmów we francuskim przekładzie *Po wyzwoleniu... (1944–1956)* Barbary Skargi i roli tłumacza jako mediatora trzeciej kultury (dr Magdalena Mitura), elementów kulturowo-historycznych w polskim przekładzie powieści Draga Jančara *Widziałem ją tej nocy* (dr Monika Gawlak), pisarza i tłumacza Asara Isajewicza Eppela (dr Tadeusz Borucki) oraz problemów nieprzekładalności (mgr Jaśmina Puchala). Równocześnie przebiegały obrady sekcji studenckiej, które prowadziła dr Gabriela Wilk.



Drugiego dnia konferencji pracę sekcji przekładu artystycznego i audiowizualnego koordynowała dr hab. Oksana Małysa. Podczas obrad podjęto próbę określenia warunków ekwiwalencji przekładowej rosyjskich i polskich predykatów wyrażających nazywanie (prof. zw. dr hab. Henryk Fontański). Zwrócono także uwagę na wiele innych zagadnień: kwestię podmiotów ideologicznych w procesie (nauczania) tłumaczenia (dr Iwona Kasperska), zagadnienie cenzury w przekładzie audiowizualnym (mgr Anna Paszkowska-Wilk) oraz na problem nieprzekładalności na materiale onomastykonu utworów rosyjskiego kanonu postmodernistycznego (mgr Anna Paluch). Obrady sekcji zamknęło wystąpienie na temat pragmatyki *praesens historicum* w przekładzie artystycznym (dr Anastazja Wiktorowna Urża), ogłoszone w formie wideokonferencji.

Obrady sekcji przekładu specjalistycznego poprowadziła dr Teresa Zobek. Uczestnicy koncentrowali się na takich problemach jak rola paratekstu w czeskim oraz angielskim tłumaczeniu książki Andrzeja Paczkowskiego *Pół wieku dziejów Polski* (mgr Ludmiła Lambeinová), postać Tadeusz Boy-Żeleńskiego jako tłumacza filozofii (mgr Barbara Brzezicka), kwestia poprawności politycznej w nauczaniu tłumaczenia w konfrontacji polsko-angielskiej (mgr Ilona Delekta) oraz akty stanu cywilnego w polsko-rosyjskiej konfrontacji przekładowej (mgr Anna Podstawska).

Sekcjom studenckim przewodniczyły dr hab. Małgorzata Borek oraz dr Gabriela Wilk. Większość wystąpień młodych naukowców poświęcona była problemom przekładu tekstów rockowych.

Podczas uroczystości zakończenia konferencji *Przestrzenie przekładu* dr hab. Jolanta Lubocha-Kruglik oraz dr hab. Oksana Małysa podziękowały uczestnikom za aktywny udział. W swoim przemówieniu podkreśliły także wysoki poziom ogłoszonych referatów oraz zwróciły uwagę na merytoryczny poziom dyskusji po obradach każdej z sekcji. Zgodnie z deklaracją organizatorów konferencja *Przestrzenie przekładu* będzie wydarzeniem cyklicznym.

Zwieńczeniem konferencji będzie publikacja monografii zbiorowej. Planowana jest także publikacja prac uczestników sekcji studenckiej.

*Anna Paszkowska-Wilk  
Uniwersytet Śląski  
Anna Podstawska  
Uniwersytet Śląski*

## NOTY O AUTORACH

### FRANCISZEK APANOWICZ

Prof. zw. dr hab., emerytowany pracownik Uniwersytetu Gdańskiego, specjalista od dwudziestowiecznej literatury rosyjskiej, autor kilku monografii i licznych artykułów (m.in. o twórczości Bunina, Priszwina, Szałamowa, Kuzniecowa oraz o przekładziteliterackim i kulturze Rosji). Członek Komitetu Słowianoznawstwa PAN. Członek Kolegium Redakcyjnego „Przeglądu Rusycystycznego”. Kontakt: frapan@wp.pl.

### JOLANTA BRZYKCY

Dr hab., adiunkt w Katedrze Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Prace zwarte: *Русская философская лирика на рубеже XIX и XX веков. Иван Бунин* (Toruń 2003); *Poezja emigracyjna Iwana Bunina (1920–1953)* (Toruń 2009); *Ekstaza w świecie umiaru. O systemie estetycznym Władysława Chodasiewicza* (Toruń 2014). Kontakt: tomine@poczta.onet.pl.

### JOANNA DARDA-GRAMATYKA

Dr, adiunkt w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie, autorka książki *O sposobach wyrażania subiektywnego* (Katowice 2006). Aktualnie zajmuje się językoznawczymi podstawami akwizycji języka obcego. Kontakt: joanna.gramatyka@gmail.com.

### MARTA KAŻMIERCZAK

Dr, rusycystka, anglistka, adiunkt w Instytucie Lingwistyki Stosowanej UW. Zainteresowania badawcze: przekład literacki, szczególnie jego aspekty kulturowe, intersemiotyczność oraz zagadnienia recepcji. Autorka monografii *Przekład w kręgu intertekstualności. Na materiale tłumaczeń poezji Bolesława Leśmiana* (Warszawa 2012), rozpraw dotyczących m.in. tłumaczenia Leśmiana, Miłosza, Lermontowa, Tolkiena i literatury dziecięcej, a także haseł translatologicznych w internetowej encyklopedii tematycznej *Sensualność w kulturze polskiej* (IBL PAN). Kontakt: marta\_m\_kazmierczak@poczta.fm.

### ALEKSANDER KIKLEWICZ

Prof. dr hab., pracuje w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Jest dyrektorem

Centrum Badań Europy Wschodniej UWM i redaktorem naczelnym czasopism: „Przegląd Wschodnioeuropejski” oraz „Паланістыка — Полоністыка — Polonistyka”, a także serii monografii naukowych: „Studia z Teorii Poznania i Filozofii Języka” oraz „Studia z Teorii Komunikacji i Medioznawstwa”. Publikował prace w zakresie teorii i filozofii języka, lingwistyki komunikacyjnej, semantyki, lingwistyki tekstu, gramatyki funkcjonalnej, składni, psycholingwistyki, lingwistyki konfrontatywnej, popularyzacji wiedzy o języku. Kontakt: akiklewicz@gmail.com.

#### MICHAŁ KRUSZELNICKI

Absolwent polonistyki (Uniwersytet Wrocławski), doktor filozofii (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu). Autor książek: *Oblicza strachu* (Toruń 2003, 2010), *Tradycja kulturowo-literacka i symbolika w „Mistrzu i Małgorzacie” Michaiła Bulhakowa* (Toruń 2004), *Drogi francuskiej heterologii* (Wrocław 2008), *Studia z posthumanistycznej filozofii podmiotu* (red. Wrocław–Warszawa 2008), *Nietzsche i romantyzm* (red. Wrocław 2013) oraz artykułów z zakresu współczesnej filozofii francuskiej, filozofii edukacji, psychologii analitycznej, literaturoznawstwa i problemów kultury popularnej. Pracuje jako adiunkt w Dolnośląskiej Szkole Wyższej we Wrocławiu. Kontakt: mikrusz@gmail.com.

#### OLGA LEWANDOWSKA

Absolwentka polonistyki i rusycystyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, doktorantka na tej uczelni. Interesuje się komparatystyką kulturowo-literacką, polsko-rosyjskimi przyjaźniami i inspiracjami. Autorka artykułów o twórczości Czesława Miłosza, Josifa Brodskiego, Aleksandra Galicza, Władimira Wysockiego, Bułata Okudżawy, Jacka Kaczmarskiego, Jana Krzysztofa Kełusa, Jackła Kleyffa. Kontakt: olga.m.lewandowska@gmail.com.

#### AGNIESZKA LIS-CZAPIGA

Dr, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Rosyjskiej w Katedrze Filologii Rosyjskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania badawcze: dziewiętnastowieczna liryka rosyjska, liryka pierwszej fali emigracji rosyjskiej. Autorka monografii *Szkoła tiutczewowska w poezji rosyjskiej XIX wieku* (Rzeszów), współredaktorka prac zbiorowych: *Русская литература конца XIX–XXI века: диалог с традицией* oraz *Современная русская и украинская драма в поле интермедиальных стратегий* (Rzeszów). Kontakt: lis.aleksandra@op.pl.

#### ANNA PASZKOWSKA-WILK

Absolwentka filologii rosyjskiej na Uniwersytecie Śląskim, doktorantka na Wydziale Filologicznym UŚ na specjalności językoznawstwo. Zajmuje się badaniami nad przekładem audiowizualnym. Interesuje się barierami kulturowymi w tłumaczeniu filmów. Kontakt: aa.paszowska@gmail.com.

## NOTY O AUTORACH

### ANNA PODSTAWSKA

Absolwentka filologii rosyjskiej na specjalnościach język rosyjski – program tłumaczeniowy oraz rosoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim, doktorantka na Wydziale Filologicznym UŚ w zakresie językoznawstwa. Zajmuje się badaniami nad przekładem specjalistycznym. Interesuje się problemami przekładu polskich i rosyjskich gatunków prawa cywilnego. Kontakt: ania\_podstawska@onet.eu.

### BŁAŻEJ SZEFLIŃSKI

Absolwent Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych na UŁ, kierunek wiodący filologia południowosłowiańska. Zainteresowania badawcze: historia średniowiecznej Serbii (zwłaszcza XII i XIII w.), średniowieczna literatura kręgu Slavia Orthodoxa, relacje pomiędzy rzeczywistością historyczną a literacką. Autor pierwszej polskojęzycznej monografii poświęconej św. Sawie Serbskiemu, która niebawem ukaże się w ramach serii Byzantina Lodziensia. Kontakt: szeflin@o2.pl.

### LADISLAV VOBOŘIL

Dr, starszy wykładowca w Instytucie Filologii Słowiańskiej Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu im. Pałackiego w Ołomuńcu. Prowadzi wykłady i zajęcia praktyczne z morfologii współczesnego języka rosyjskiego, praktyki języka, korespondencji handlowej, przekładu. Zainteresowania naukowe: morfologia współczesnego języka rosyjskiego, synsemantyczne części mowy, zagadnienia synkretyzmu, lingwistyka tekstu, rosyjski język biznesu, anegdoty rosyjskie. Kontakt: l.voboril@centrum.cz.